

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo**

Lucas Maia Alves de Meira

**OS MANUAIS DO DIRETOR CINEMATOGRAFICO: uma análise da
direção a partir das visões de cineastas e autores de manuais, da
pré-produção à pós-produção**

Trabalho de Conclusão de Curso

Niterói-RJ
2016

Lucas Maia Alves de Meira

OS MANUAIS DO DIRETOR CINEMATOGRAFICO: uma análise da direção a partir das visões de cineastas e autores de manuais, da pré-produção à pós-produção

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elianne Ivo Barroso
Coorientadora: Prof.^a Marcela de Souza Amaral

Niterói-RJ

2016

Dedico este trabalho ao meu pai, a pessoa mais bondosa e sábia que já conheci. Com seu caráter sutil e sua ampla percepção de seu entorno, ele é capaz de contagiar a todos com uma compaixão imensurável. Seu apoio intelectual e emocional me acompanhou durante toda a trajetória da pesquisa, o que me levou a lugares que jamais pensei ser capaz chegar.

Agradecimentos

À professora e orientadora Elianne Ivo, pela indicação precisa da coorientadora e pelo carinho e atenção cedidos sem o menor esforço. Uma das pessoas mais doces que já conheci.

À minha coorientadora Marcela Amaral, por sua entrega e disponibilidade no momento em que já perdia as esperanças quanto a um suporte ao objeto de estudo. Por sua supervisão e revisão apurada do trabalho.

À minha família, por acreditar na minha escolha (mesmo com leves momentos de descrença) em seguir uma carreira tão desvirtuada de seus preceitos. Pelo amor e pela segurança que me dispuseram durante todas as etapas.

À minha amada namorada Isabella que, ao longo de todo o processo esteve presente em meus pensamentos. Seu amor foi, definitivamente, o combustível para toda minha dedicação.

A todos que acompanharam essa longa e desgastante jornada, de perto ou de longe, meus mais sinceros agradecimentos.

It's about life, about the world around them. It's about the human condition, social consciousness, social awareness, and humanity. It's about tears and laughter. It's about joys and sorrows. It's about budgets and deadlines. It's about limitations and restrictions. It's about studios and networks. It's about collaboration and vision and a whole lot more.

Myrl Schreibman

Resumo

Esta monografia visa revisar e refletir sobre o universo da direção cinematográfica, desde a fase de pré-produção até a fase de pós-produção de um filme. Essa visão se construirá sobre uma análise de dois materiais-base: as teorias e experiências de realizadores como Vsevolod Pudovkin, Alfred Hitchcock e Andrei Tarkovski e de autores de manuais como Myrl Schreibman, Judith Weston e Steven D. Katz. A partir da confrontação e da relativização das noções propostas por cada um desses autores, pretende-se erigir uma “teia” de possibilidades de atuação de um diretor cinematográfico em uma produção fílmica durante suas três principais fases.

Palavras-chave: direção, cinematográfica, pré-produção, pós-produção, manuais de direção cinematográfica.

Abstract

This monograph aims to revise and reflect about the universe of film direction from the pre-production phase until the post-production phase of a film. This vision will be constructed over the analysis of two basic materials: the theories and experiences of filmmakers like Vsevolod Pudovkin, Alfred Hitchcock and Andrei Tarkovski and of manual authors like Myrl Schreibman, Judith Weston e Steven D. Katz. From the confrontation and relativisation of the notions proposed by each one of the analysed personalities, we aim to build a “web” of possibilities of action for a movie director in a film production during it’s three principle phases.

Keywords: film, direction, pre-production, post-production, film directing manuals.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Página contendo figuras que representam os eixos criados a partir da posição dos personagens. (fonte: KATZ, 1991)	32
Figura 2 – Posições de câmera possíveis para a situação proposta entre dois personagens. (fonte: SCHREIBMAN, 2006)	32
Figura 3 – Frame do <i>set</i> do filme <i>Don't Come Knocking</i> (2005), de Wim Wenders. (fonte: SCHREIBMAN, 2006)	33
Figura 4 – Frames do software “FrameForge 3D Studio 2” para exemplificação das escalas e angulações do enquadramento. (fonte: Schreibman, 2006)	33
Figura 5 – Os padrões de posicionamento em “A”, “I” e “L”. (fonte: KATZ, 1991)	34
Figura 6 – Frames de um filme-exemplo com o movimento de câmera proposto no trilho. (fonte: KATZ, 1991)	35
Figura 7 – Diferentes escalas de enquadramento de um personagem. (fonte: KATZ, 1991)	36
Figura 8 – Storyboard por Perry Ferguson para <i>Cidadão Kane</i> , de Orson Welles. (fonte: KATZ, 1991)	44
Figura 9 – Esquetes de produção feitos por Perry Ferguson do filme <i>Cidadão Kane</i> , de Orson Welles. (fonte: KATZ, 1991)	45
Figura 10 – Os padrões de montagem a partir da reorganização dos planos a fim de gerar novos sentidos. (fonte: KATZ, 1991)	53

Sumário

1	INTRODUÇÃO	9
2	A PRÉ-PRODUÇÃO	16
2.1	O roteiro	18
2.2	A direção de atores	23
2.3	Pré-visualização e <i>mise-en-scène</i>	29
3	A PRODUÇÃO	39
3.1	O set	39
3.2	A equipe	41
3.2.1	O diretor de fotografia	42
3.2.2	O desenhista de produção (<i>production designer</i>)	44
3.2.3	O produtor	47
4	A PÓS-PRODUÇÃO	51
4.1	A montagem	51
4.2	A edição de som	54
5	CONCLUSÃO	58
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

1 INTRODUÇÃO

Durante uma das entrevistas de Alfred Hitchcock a François Truffaut no livro *Hitchcock-Truffaut: Entrevistas* (2004), os dois chegam a um acordo de que seria divertido realizar um filme que tratasse das idiossincrasias de um *set* de filmagem. As jornadas de Ferrand (Truffaut) em *A noite americana* (François Truffaut, 1973) e de Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) em *8^{1/2}* (Federico Fellini, 1963) são bons exemplos de uma das mais interessantes aventuras já retratadas no cinema – o metalinguístico processo de se fazer um filme. O que, na verdade, liga de forma contundente essas duas narrativas é a complexa profissão que ambos os protagonistas exercem: a de diretor de cinema. Por seu caráter polivalente, o diretor/personagem pode ser representado de inúmeras maneiras sem, por isso, retirar seu caráter verossímil. Também pode, claro, ser retratado a partir de clichês (sentado em sua cadeira nomeada, munido de uma boina e um alto-falante); mas é essa definição de uma profissão em constante desenvolvimento, o que torna o diretor um personagem tão instigante de ser discutido.

Analisando tanto manuais de cinema americanos recentes quanto textos e pensamentos produzidos por realizadores icônicos ao longo da história, percebe-se que algumas terminologias e funções atribuídas à figura do diretor cinematográfico ora se aproximam, ora se distanciam. No entanto, seja nos textos instrucionais de Myrl Schreibman, Steven D. Katz ou Judith Weston; seja nas reflexões teóricas e práticas de Vsevolod Pudovkin, Alfred Hitchcock ou Andrei Tarkovski, o fazer cinematográfico é tido como um mecanismo organizado por uma figura-chave à qual podem ser atribuídas diferentes funções.

Em seu surgimento, no final do século XIX, o cinema é visto como mero entretenimento por grande parte da sociedade. Os primeiros filmes feitos com apenas um plano, para exibição durante espetáculos de variedades, atraíam o público para a nova tecnologia. Suas estruturas de realização eram simplificadas, podendo um operador captar, revelar e projetar as imagens, mesmo que já existissem estúdios à época. Os filmes produzidos por essa estrutura, ao serem exibidos no *vaudeville*¹ não requeria uma segmentação industrial de produção, distribuição e exibição, podendo ser coordenados por apenas uma pessoa.

A partir do momento em que realizadores como Georges Méliès passam a

¹ Local surgido a partir do teatro de variedades, onde também eram exibidos filmes. Uma sessão típica de vaudeville de 1895 mesclava pequenas esquetes, acrobatas, música, entre outros espetáculos populares (COSTA, 1995, p. 14).

produzir ficções (como os *trick films*²), a necessidade de alguém além do operador de cinematógrafo para a realização fílmica se torna premente; porém os locais e as propostas de exibição continuam, basicamente, os mesmos. Essa primeira estrutura de produção foi categorizada por Charles Musser como um “sistema colaborativo”, onde as funções eram divididas entre um operador de câmera (que cuidava do enquadramento, a *mise-en-cadre*) e um diretor — restrito ao prófílmico, a *mise-en-scène* (apud COSTA, 1995, p. 29). Grande parte dessa primeira leva de filmes que se realizou no período entre 1894 e 1908 apresentava poucos indícios de narratividade, sendo, em grande parte, eventos esporádicos, sem um desdobramento temporal mais evidente. A partir de 1913 o processo de narrativização dos filmes se consolida e, com a apresentação de *O nascimento de uma nação* (David W. Griffith, 1915), o cinema é elevado ao posto de arte, com uma linguagem própria.

Com o surgimento dos movimentos de vanguarda ao redor do mundo, ainda no início dos anos 20, como o expressionismo na Alemanha, o impressionismo na França e o construtivismo na Rússia, por exemplo, o cinema foi ganhando cada vez mais destaque nos meios cultural, artístico e crítico (MASCARELLO, 2006). Suas novas possibilidades de linguagem concediam ao público uma diversidade de filmes diferentes entre si. Pela importância deste último período, para o reconhecimento do diretor em seu papel frente a cena, um dos escolhidos para compor a gama bibliográfica desse trabalho é o diretor russo Vsevolod Pudovkin, que apresenta em seus escritos conceitos referentes ao processo fílmico; tendo como alicerce o movimento construtivista russo de cunho revolucionário socialista.

Em seu protótipo de manual cinematográfico, o autor reúne alguns conhecimentos estabelecidos através de experimentos ao longo dos primeiros anos de existência da sétima arte. Desenvolve um modelo de cinema pautado majoritariamente na montagem, etapa da cadeia de produção fílmica mais específica para os construtivistas (MASCARELLO, 2006). Entre esses cineastas, Pudovkin foi aquele que expressou mais diretamente, através de seus escritos, o que seria a função de um diretor de cinema em todas as suas etapas, tendo dirigido mais de quinze filmes ao longo da carreira. Seu trabalho, *Diretor e o ator no cinema* (s/d), resultado da experiência fílmica que teve ao realizar *A Mãe* (1926), foi de extrema importância como precursor dos manuais de cinema, tendo sido adotado como material de estudos essencial na Escola de Cinema do Estado, onde havia sido estudante anos antes. Stanley Kubrick, durante uma entrevista com Joseph Gelmis em 1969, citou *A técnica do filme* (1954), outra obra de grande influência do diretor, como o livro mais instrutivo acerca da estética fílmica.

Nesse contexto histórico de início das vanguardas, Louis Delluc cria o termo

² Filmes de trucagens (sobreposições, fusões) que traziam a atenção do espectador para os efeitos ópticos que a montagem proporcionava (COSTA, 1995, p. 114).

‘cineasta’ para designar toda a gama de técnicos que contribuem para a feitura de um filme, reafirmando o ensaio de Canudo publicado em 1911, a fim de elevar o cinema ao estatuto de arte e o cineasta, ao de artista. Para Canudo, era preciso que esse artista “assinasse” sua obra com um olhar particular; isto é, imbuísse seus filmes de formas, estéticas e discursos originais, transpondo o modelo comercial vigente (*apud* OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 27).

Já nos anos 30, o termo ‘cineasta’ é atribuído também diretamente ao diretor, designando o profissional responsável pela transposição do texto (roteiro) para imagens (AUMONT, 2013, p. 147). A equipe técnica de um filme vai se tornando mais segmentada, funcionando em um modelo de organização influenciado talvez pela ordem fordista americana. É também o período em que o fascismo toma conta do cenário político europeu e diretores consagrados desse continente, como Max Ophuls, Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder, F.W. Murnau e Douglas Sirk desembarcam nos EUA em busca de refúgio dos regimes totalitários de seus países de origem (MASCARELLO, 2006). O fluxo e a troca de conhecimento entre as culturas se tornam bastante intensos, angariando uma expansão para o cinema em termos técnicos e estéticos, mesmo com as mudanças – limitações para alguns³ – que o advento do som proporcionava naquele momento.

Poucos anos antes, sindicatos como a *Writers Guild* e a *Screen Actors Guild* surgiram (ambos em 1933) e a maior parte dos profissionais do ramo cinematográfico passou a se beneficiar de leis trabalhistas mais eficientes e mais específicas para o meio. A *Screen Directors Guild* (hoje *Directors Guild of America* ou DGA) surge durante uma reunião de treze diretores na casa de King Vidor, em 1936, com o intuito de fortalecer sindicalmente os diretores, historicamente enfraquecidos frente aos estúdios⁴. Dentre as vantagens de ser membro da DGA adquiridas ao longo dos anos, estão os direitos criativos que asseguram ao diretor o poder de estar ativamente envolvido em todos os aspectos do processo de realização de um filme: um diretor por filme (podem ser negociados mais); um período de tempo reservado para se montar uma primeira versão do filme sem qualquer interferência; o direito à escolha do assistente de direção; participação no *casting*; direito de dirigir todos os processos de refilmagem, fotografia adicional e dublagem⁵.

Outro diretor cujo trabalho é analisado nesta pesquisa, com base em seu próprio

³ Alguns diretores, como era o caso de Alfred Hitchcock, acreditavam que o cinema mais “puro” fora o cinema mudo. Segundo ele, a chegada da tecnologia sonora, em um primeiro momento, havia causado um movimento retrógrado do cinema em termos, principalmente, de linguagem. Além disso, por se tratar de um equipamento pesado e espaçoso, limitava o espaço cênico e a movimentação dos atores, impossibilitando a realização visual de algumas ideias dos diretores (TRUFFAUT, 2006).

⁴ Disponível em: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1004-Winter-2010-11/Features-Before-the-Guild.aspx> (acesso em 05/12/2014).

⁵ *Idem*.

testemunho, é Alfred Hitchcock (*Hitchcock/Truffaut: entrevistas*), já iniciado durante seus primeiros anos como técnico e também diretor na Inglaterra. Imerso no universo hollywoodiano através do produtor David O. Selznick, construiu uma carreira de sucesso como diretor de grandes suspenses permeados por um humor latente a partir dos anos 40. Desejando alcançar o maior número possível de espectadores para seus filmes, planejava os mínimos detalhes de suas obras de forma a causarem efeitos diversos em seu público. Seu uso eficiente e consciente da linguagem clássica audiovisual o tornou um dos grandes diretores desse período, sendo assim, figura central do cinema clássico-narrativo e, portanto, fundamental para a pesquisa.

Em 1951, com o surgimento da revista de crítica cinematográfica francesa *Cahiers du Cinéma*, os “jovens turcos”⁶ colocam o diretor cinematográfico no centro de suas análises, buscando nele a essência do “autor fílmico”. São escritos os ensaios, ambos de 1954, de Alexandre Astruc⁷ – nos quais compara o diretor cinematográfico a um escritor, cujo instrumento de estilo seria a câmera, a “câmera-caneta”; e de François Truffaut⁸ – no qual critica a “tradição de qualidade” do cinema hegemônico na França e elege diretores exemplares como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray e John Ford (STAM, 2003). O “autorismo” ganha espaço no cenário da crítica e as funções de um diretor são analisadas mais profundamente. Os futuros diretores Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e o próprio Truffaut, inauguram a *Nouvelle Vague*, alterando o entendimento do posto de autor de um filme, que recaía sobre o roteirista, passando a ganhar peso a figura do *metteur-en-scène*, responsável pela *mise-en-scène* (sua ferramenta de estilo mais potente, de acordo com os redatores da revista). O estatuto do diretor como artista criador iniciava um processo de forte aceitação (idem).

Já nos anos 60, o recém-egresso do Instituto Estadual de Cinematografia (VGIK) Andrei Tarkovski se iniciava no universo cinematográfico com o filme *A infância de Ivan* (1962). Com uma estética muito própria e um conceito de cinema quase religioso, Tarkovski desconstruiu muitos dos preceitos técnicos e artísticos de seus conterrâneos antecessores. Com uma estrutura dramática não convencional, temas de cunho espiritual e metafísico e um uso bastante peculiar do ritmo interno dos planos, o diretor russo desenvolveu um cinema de teor sensorial extremamente erudito; tendo realizado apenas sete longas-metragens em seus vinte e quatro anos de profissão. Inspiração para grandes gênios como Ingmar Bergman⁹, suas reflexões em *Esculpir o*

⁶ Alcinha dada por André Bazin aos principais redatores da revista em homenagem à Revolução dos Jovens Turcos de 1908, que almejava dar fim à monarquia na Turquia. Os redatores da *Cahiers du Cinéma* foram responsáveis por uma crítica radical ao cinema que consideravam ultrapassado e dominador.

⁷ “*La naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*” (1948).

⁸ “*Une certaine tendance du cinéma français*” (1954).

⁹ “Tarkovski para mim é o melhor (diretor). Aquele que inventou uma nova linguagem, verdadeira à natureza do filme na medida em que captura a vida como um reflexo, a vida como um sonho.” (Bergman durante um festival sobre Tarkovski, pelo Pacific Film Archive).

tempo ainda são de grande relevância para as novas gerações de cineastas.

O cineasta é 'aquele que exprime um ponto de vista sobre o mundo e sobre o cinema e que, no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e de exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme. (BRIETTE *apud* AUMONT, 2012, p. 148).

A sentença de Briette expõe apenas uma visão bastante particular do fazer cinema. Para se enumerar as diversas possibilidades seriam necessários livros inteiros, sem contar com as análises em cima de cada pensamento. Em meio a tantas noções diferentes, a polêmica se instaura na histórica briga entre o “diretor comum” e o “artista”. Esse conflito político e estético, ao mesmo tempo em que desvirtua um pouco o foco da pesquisa, acrescenta muito à discussão porque reflete pontos que colocam em xeque as funções de um diretor durante as etapas de produção.

O cineasta é um artista: opera em relação com um campo da arte; mergulha em seu poder íntimo de invenção e de criação; acessoriamente, preocupa-se em encontrar uma resposta em seus entornos sociais. Mas é também, como qualquer artista, o homem de uma profissão (...). Trabalha em uma relação paradoxal, muitas vezes sublinhada, entre solidão e coletividade, e seu ateliê é dos mais estranhos. (AUMONT, 2012, p. 155-156).

Analisando essas diferentes visões sobre o trabalho do diretor em relação a cada etapa da realização fílmica, a partir das visões de alguns desses artistas, este estudo traz uma proposta de organização e entendimento dessas visões, buscando evidenciar e discutir o que seria uma possível “essência” do trabalho do diretor. Além disso, como na atualidade multiplicaram-se os chamados “manuais” de realização fílmica, muito a partir do que esses diretores estudados iniciaram ao falar e analisar o próprio processo de direção fílmica, utilizamos como base um desses manuais, o de Myrl Schreibman (2006), por sua organização e forma de apresentação de conceitos fundamentais para nossa análise.

A estrutura de análise estabelecida no texto se divide, assim como em uma produção fílmica, em três etapas mestras: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Por mais que essas etapas reflitam a visão da grande maioria dos autores sobre o fluxo de produção, a divisão em subetapas não segue um padrão único. Portanto, fez-se a opção por seguir a metodologia de organização de um único manual; no caso deste estudo, o de Myrl Schreibman. Dessa maneira, as subetapas e assuntos mais discutidos entre os autores foram selecionados e organizados de forma a possibilitar uma confrontação mais detalhada acerca da participação do diretor em cada um deles.

Os manuais práticos de cinema (no caso específico desse trabalho, os manuais de direção cinematográfica) são uma ferramenta de aprendizado ainda bastante utilizada por estudantes e aficionados por cinema. Sua abordagem tecnicista e pragmática se mostra muito acessível e instrutiva àqueles que buscam um guia direto para suas dúvidas em relação à prática do labor cinematográfico. Por outro lado, os manuais geram muito desconforto aos olhos daqueles que buscam a complexidade estética da criação no cinema.

Ao serem analisados os relatos de alguns cineastas, percebe-se um viés muito mais parcial e rígido em sua abordagem sobre o que seria a tarefa do diretor do que a visão mais generalista que os manuais propõem. Por essa razão, o presente trabalho pretende colocar as ideias de alguns estudiosos e, principalmente, os “ensinamentos” dos cineastas e dos autores de manuais lado a lado, de forma a possibilitar uma análise crítica da metodologia adotada por cada um.

A partir da visão de Vsevolod Pudovkin (*Diretor e ator no cinema*); passando pela autorreflexão de Hitchcock (*Hitchcock/Truffaut: entrevistas*); pela teoria metafísica e ortodoxa de Andrei Tarkovski (*Esculpir o tempo*), busca-se explorar as experiências de cada um desses diretores no set, no diálogo com os atores e frente a sua equipe, entre outras diversas situações, em uma visão mais prática de seu labor. Tudo isso de forma a compreender as abordagens de quem realiza filmes.

Esquivando de uma visão mais centrada nas questões propriamente de estilo e nos resultados do trabalho de cada diretor, a monografia enfoca o que cada diretor tenta traduzir como seu processo criativo e prático. Recaindo também sobre os textos dos manuais de Myrl Schreiber (2006), Steven D. Katz (1991) e Judith Weston (1996), o objetivo deste trabalho é organizar e comparar essas visões tão divergentes e, ao mesmo tempo, tão harmônicas. Mesmo trilhando caminhos que parecem opostos em suas perspectivas acerca do trabalho de um diretor cinematográfico, tangenciam, entre si, os diferentes pensamentos de maneira complementar.

Por mais que a pesquisa não contemple manuais e/ou livros de uma diversidade maior de diretores de outros países, busca-se, através dos que são analisados, uma travessia por partes relevantes da história do cinema (o construtivismo russo, o cinema clássico hollywoodiano, o cinema autoral da segunda metade do século XX e a síntese funcional de mecanismos de produção americanos). Outras obras que, de diferentes maneiras, se conectam com a ideia de um manual ou texto instrutivo sobre o trabalho de um diretor cinematográfico também são analisadas mais rapidamente e de forma mais superficial, a fim de reunir uma gama ampla de visões acerca do assunto. Tendo como base essa bibliografia, busca-se algum direcionamento para se responder a perguntas bastante frequentes no meio profissional: como atua um diretor durante as etapas da produção de um filme (pré-produção, produção e pós-produção)? Como

ele deve se relacionar com sua equipe? Quais os atributos requeridos de alguém que pretende atuar nessa área?

2 A PRÉ-PRODUÇÃO

“A ideia e o objetivo de um filme devem estar claros para o diretor desde o início – além do que, ninguém irá pagar-lhe por vagos experimentos.”

(TARKOVSKI, 1990, p. 118)

Bastante segmentados, os manuais voltados à direção de cinema separam categoricamente cada etapa da produção de um filme na qual o profissional está mais envolvido. O livro de Steven D. Katz (1991) se inicia com a primeira parte intitulada de “Visualização: o processo”, categorizando essa etapa como primária ao processo criativo de um diretor. Por outro lado, ela seria algo contínuo, mutável, que perduraria todo processo de realização de um filme. Mesmo assim, ela se instauraria com mais clareza durante a fase de pré-produção. Em seu primeiro capítulo, utiliza diversas páginas para dar exemplos de maneiras diferentes de se preparar um filme com imagens, principalmente através do *storyboard*. Esse último é analisado em diversos filmes demonstrando seu caráter útil de visualização de diversos elementos do filme como enquadramento, angulação, movimentação de câmera e atores, figurino, cenário, etc. Katz divide a pré-produção em cinco fases distintas: o roteiro, o desenho de produção, o estudo de roteiro, a fotografia e os ensaios. “Parte do aprendizado de sua função como visualizador é ter um bom senso do que funciona antes mesmo de a câmera rodar. Todos os diretores deixam uma margem de erro, mas saber o que funciona antes de qualquer coisa resulta em mais planos úteis” (KATZ, 1991, p. 153)¹.

A obra de Katz (1991) trabalha constantemente com a noção de que um diretor deve ter um conhecimento estético e técnico de seus trabalhos para que possa sustentá-los do início ao fim. Esse conhecimento seria adquirido através do estudo de outras obras, da leitura de textos sobre questões técnicas e, principalmente, através da feita de filmes. Katz frisa bastante a necessidade do leitor/estudante de praticar e desenvolver sua percepção com a realização de trabalhos menos onerosos.

Myrl Schreibman (2006) coloca a fase de roteirização como antecedente à de pré-visualização, que se encontra já no segundo capítulo de seu manual. Como esse trabalho se estrutura a partir da ordenação do manual de Schreibman, dentro da fase de pré-produção passaremos pelas etapas de: roteiro, direção de atores, deixando a visualização mesclada com a *mise-en-scène*.

¹ No original: « Part of learning your craft as a visualizer is having a good sense of what will work before the camera rolls. All directors leave a margin for error and cover themselves, but knowing what works in advance translates into a high *average* of usable shots. », tradução nossa.

Chris Rodrigues (2005), porém, entende a pré-produção como uma fase posterior à fase de preparação², onde as etapas citadas anteriormente seriam pensadas, deixando para a pré-produção apenas a contratação de tudo o que fora pesquisado na fase anterior. Por se tratar de uma obra que coloca em debate algumas questões referentes à realidade brasileira, Rodrigues enxerga que antes mesmo de se pensar um filme, deve-se pensar em como financiá-lo (leis de incentivo, isenção fiscal, etc.). Voltado para todas as atividades envolvidas em um filme, o livro tenta abordar o maior número de questões possíveis dentro de uma realização fílmica, particularmente pelo viés da produção.

Rodrigues destrincha a cadeia produtiva em mais etapas do que os manuais de direção em geral. O autor inclui na pré-produção: aluguel das locações, compra dos materiais de consumo, visitas de locação, testes de câmera, reservas de estúdios e laboratórios, ordem do dia, contratação da equipe técnica, entre outras etapas. Como, principalmente no Brasil, muitas dessas etapas da preparação se mesclam com as da pré-produção e são poucas as tarefas que incluem diretamente a figura do diretor, iremos uni-las em um só tópico.

Os diretores estudados (excetuando Pudovkin), cada um à sua maneira, são menos didáticos, não segmentando tanto seu pensamento e tendo uma abordagem menos tecnicista. Como já são iniciados na linguagem cinematográfica básica e não direcionam seus pensamentos a aprendizes, apenas tratam os aspectos técnicos sob o viés da eficácia do uso de um tipo de movimentação de câmera, enquadramento, abordagem dos atores, etc. Pudovkin, no entanto, organiza de forma mais pragmática seus pensamentos. Por outro lado, seu livro não está organizado conforme os manuais (até mesmo pelo caráter pioneiro de sua obra), e se divide em capítulos: apresentação, prefácio, introdução, as tarefas do diretor, o diretor e o ator, o diretor e o cinematografista e o ator na tela (PUDOVKIN, s/d).

A pré-produção em si constitui a primeira etapa durante a feitura de um filme, sendo, na maior parte das vezes, precedida por uma preparação: onde são detalhadas as necessidades da obra (RODRIGUES, 2005, p. 46). Durante essa etapa, grande parte da equipe (de produção, de direção, de fotografia, de arte e de som) é contratada; as questões burocráticas são administradas; as opções estéticas são discutidas e a logística de produção é programada, na tentativa de reduzir os imprevistos durante o set. Na visão de Katz, a visualização prévia de um filme possibilita ao realizador poder se conectar melhor com seu material e poder ver e rever suas escolhas ao longo do processo com um olhar mais treinado e com escolhas mais refinadas (1991, p. 5).

² Para Chris Rodrigues a preparação inclui: administração; locações; decupagem de direção; roteiro técnico; análise técnica de direção; cronogramas; decupagens diversas; orçamento definitivo.

2.1 O roteiro

Para se compreender o funcionamento da etapa de pré-produção é preciso mencionar o elemento base de um filme: o roteiro. Texto em constante transição, apresenta algumas circunstâncias e diálogos a serem captados que darão origem ao filme. A questão fundamental desse tópico está em como o diretor se relaciona com o texto e com o profissional especializado em criá-lo.

A maior parte dos manuais se inicia com uma análise simples do roteiro cinematográfico que, naturalmente, precede a etapa de pré-produção. Porém, para organizar melhor o trabalho em seus três momentos-chave, reunimos essa etapa à de pré-produção. Entendendo o diretor como um profissional que deve transformar as palavras do roteiro em imagens e sons, apresentamos maneiras pelas quais o diretor deve se aproximar do texto. Seja pela leitura e visualização apuradas, seja pelo entendimento do tema e da estrutura, o diretor deve ter domínio completo sobre o material escrito do qual dispõe, a fim de poder comunicar suas ideias da melhor forma para a equipe (SCHREIBMAN, 2006). Schreibman entende esse diretor como um tradutor das palavras de um roteiro e não como um transformador em si, por mais que o encoraje a buscar soluções criativas para o que o texto propõe.

Já Steven D. Katz (1991) critica o roteiro e o *storyboard* como ferramentas de visualizações prontas em si. Em sua visão, é papel do diretor sempre colocar em xeque as propostas que estão no papel e criar opções, soluções visuais para cada ideia escrita e/ou desenhada. Dessa maneira, a função do roteiro seria apenas a de servir como um estopim para ideias visuais e narrativas sugeridas antes da filmagem se iniciar. Sua visão o coloca em uma posição confortável ao passo que ela não aborda a fundo o material presente nos roteiros e de que maneira um diretor pode alterá-lo em sua própria estrutura. Sobre o roteiro em si, o autor comenta muito pouco e dá uma conclusão bastante sucinta e direta: “Em uma análise final, não há regras duras e rápidas para se ensinar como deve ser feito um roteiro ou qual a sua função na feitura de um filme” (KATZ, 1991, p. 98). Quando diz isso, Katz não apenas deixa a cargo do diretor uma interferência quase que suprema sobre o material escrito do roteiro como demonstra sua visão superficial e cega do trabalho do diretor. O autor apenas comprova que deseja deixar as questões de outras áreas cinematográficas de fora, já que não estão completamente atreladas ao labor do diretor. Até porque, existem outros manuais específicos sobre o assunto, podendo ser da mesma editora, criando um mercado segmentado e pragmático que isola cada área de maneira bastante independente.

Mesmo assim, o autor (1991) ainda propõe diversos pequenos exercícios para se desenvolver a escrita de roteiros e comenta a técnica da memória e da pesquisa onde devem ser usadas fotos reais que elucidem o passado dos personagens a serem criados através dos objetos e dos espaços da fotografia. Outra maneira de se

abordar a escrita de um roteiro seria através de conexões entre as fotos a fim de criar relações entre ideias, de forma a estimular imagens e sentimentos que criam uma cena. Após comparar o andamento de um filme com o andamento de uma música, Katz relata também que a percepção dos sons pode ajudar a compor o ritmo e o tempo das cenas. No geral, o autor frisa bastante a importância da observação e pesquisa para o roteirista/cineasta. Esse profissional deve estar completamente atento aos acontecimentos e seres que habitam o seu universo, aguçando sua percepção para os elementos da vida que podem ser inseridos em sua arte. Caso o diretor não seja o roteirista, ele deve ler o roteiro diversas vezes e, se possível, tentar chegar a um tratamento final junto ao roteirista (KATZ, 1991).

Um das primeiras pessoas com quem um diretor tem de lidar, não exercendo ele mesmo a função, é o roteirista. Já reconhecido com o título de autor, detém o controle do elemento base para a realização de um filme. Nos anos 30, ficou famoso o debate entre René Clair e Marcel Pagnol em que defendiam a autoria ou não do roteirista sobre o filme. Na maior parte das vezes, sua tarefa se limita a escrever o projeto do filme a partir de um argumento, mas também pode participar, ao lado do diretor, das etapas de produção e pós-produção do filme. Como se trata do autor do roteiro, conhece mais a fundo os detalhes e pode contribuir com o diretor para um entendimento mais abrangente da obra.

“O roteirista pode, na verdade deve, fazer valer junto ao diretor o seu conhecimento de toda a verdade daquele estado interior e até mesmo dizer-lhe como deve ser construída a *mise-en-scène*” (TARKOVSKI, 1990, p. 87). A afirmação feita pelo diretor Andrei Tarkovski contraria a ideia de que era egocêntrico, autoritário, tanto pelo mercado, como por seus colegas de trabalho, mesmo sabendo-se que não praticava aquilo que dizia. Por ser adepto da ideia de se fundir diretor e roteirista numa mesma pessoa, propunha que os dois tivessem uma “afinidade espiritual”, agindo como co-autores em uma busca ardente pelo mesmo ideal. Na realidade, seu livro evidencia que o autor acreditava que a equipe deveria servir aos impulsos de um diretor, uma espécie de guia messiânico com todas as possíveis perguntas e respostas. Tarkovski ainda esclarece que um filme “verdadeiro” deve dizer muito de seu diretor; logo, este último deve ter grande poder para transformar todo e qualquer roteiro em uma espécie de trabalho autoral. Sentia, porém, menos o peso de não escrever seu roteiro, por acreditar em uma constante mudança da primeira ideia até o produto final. Sabia que, através da decupagem, podia aplicar sua visão na transposição do texto para a tela (TARKOVSKI, 1990).

Pudovkin antecipa Tarkovski ao estabelecer a importância da conexão firme entre o ‘argumentista’³ e o diretor já desde o início da produção. Caso não seja possível

³ Termo usado por Pudovkin para designar o roteirista.

essa comunicação direta, o diretor deve interferir no roteiro, modificá-lo e organizar construtivamente as sequências. Essa visão controladora se sustenta na ideia de que o diretor é responsável por unificar as ideias de toda a equipe (PUDOVKIN, s/d).

Em uma vertente divergente, David Mamet (2010) coloca o diretor como uma “extensão” do roteirista, um técnico preparado para concluir o trabalho artístico do escritor de forma simples e pragmática, respeitando as diretrizes do texto. Pode-se refletir a partir de sua formação, primeiro como teatrólogo depois como roteirista, moldando seu ponto de vista acerca da hierarquia dentro de uma produção cinematográfica. Mamet distingue de maneira mais categórica a função de cada profissional dentro de uma equipe e, portanto, posiciona a figura do diretor como um receptor menos crítico do roteiro a ele concedido. Sua percepção se conecta mais com a proposta dos manuais.

Mesmo assim, é evidente a enorme discrepância dos contextos nos quais Pudovkin e Mamet estão inseridos. Pudovkin surge durante os anos iniciais do cinema, quando ainda não há um mercado ou modelo hegemônico que fosse capaz de padronizar um estilo de linguagem e modelo de produção. Sua abertura para elaborar um livro instrucional a partir de suas experiências e análises de alguns poucos teóricos era bastante evidente. Décadas depois, Mamet já se insere em um período onde o cinema clássico está consolidado, sendo mais influenciado por esse pensamento setorizado e industrial do padrão norte-americano. Está incluso no mesmo período em que os manuais americanos começam a surgir, fundamentando seus ensinamentos no sistema hollywoodiano de produção.

Um diretor que teve uma trajetória interessante no ramo do roteiro foi Alfred Hitchcock. Já em seus primeiros trabalhos na Inglaterra fora incumbido de escrever, analisar e propor roteiros. Esse *know how* o permitiu ter um maior domínio sobre seus próprios trabalhos. Hitchcock enxergava uma conexão direta entre o roteiro e o produto final. Isso, porque realizava seus filmes de forma que o resultado final fosse o mais fiel possível ao seu projeto inicial (TRUFFAUT, 2004). Tinha a necessidade de manter o controle sobre toda e qualquer etapa da produção de seu filme. Como o roteiro é a base para o resto, direcionava bastante esforço para que seu tratamento final fosse o mais próximo possível de sua visão geral da obra.

Quando colocados lado a lado os pensamentos de diretores tão distantes em tempo e contexto, como Tarkovski e Hitchcock, percebe-se que ambos os diretores acreditavam que deveria existir uma conexão pessoal entre o tema abordado no roteiro e seu diretor, de forma que o resultado fosse mais honesto e, portanto, se comunicasse melhor com o espectador. Para Tarkovski (1990) essa conexão vinha de uma experiência pessoal fomentada pelos sonhos e vivências do artista. Algo como uma realização pessoal, uma catarse. Para Hitchcock, seria algo relacionado a um tema recorrente de seus trabalhos e sua abordagem dos mesmos, sua estética e marca

estilística. A atenção de seu espectador e o sucesso comercial de seu filme eram provas de que o trabalho havia sido bem feito (*apud* TRUFFAUT, 2004).

Alguns cineastas escrevem o roteiro do filme que dirigem, mas são casos raros quando se trata do nicho hollywoodiano⁴. Andrei Tarkovski (1990) comenta que os diretores que trabalham com roteiros autorais são criticados, muitas vezes, na própria indústria por assumirem uma função que não necessariamente diz respeito ao diretor. Esse diretor, portanto, teria de se adaptar a esse esquema de produção e, por isso, aceitar de maneira condescendente o texto a ele atribuído. Essa questão é abominada por Tarkovski, que vê a influência do diretor durante a escrita do roteiro como fundamental. Para ele, quanto mais estreitas forem as ligações entre o roteirista e o diretor, mais bem articulado é o roteiro e, por conseguinte, o filme. Em uma situação ideal, seriam a mesma pessoa. Caso os pressupostos estéticos do escritor e do diretor se mostrem díspares, o cineasta deve transformar o roteiro literário em técnico através da decupagem e, assim, impor sua voz criativa.

Durante uma palestra na VGIK (faculdade onde cursou cinema), Tarkovski (1990) reconhece aos ouvintes que não conseguiria realizar um filme no qual não houvesse participado da escrita do roteiro. O diretor diz não acreditar em alguém que se diz um “roteirista profissional”, ou se é apenas um escritor com conhecimento em cinema, ou alguém que deva tentar dirigir seus próprios textos, por acreditar que o roteiro não seja uma arte literária em si, mas apenas uma peça de auxílio na execução de um filme. Essa peça também só pode servir ao seu escritor, único capaz de absorvê-la e explorá-la por completo, nenhum outro diretor terá essa capacidade assim como o roteirista⁵. Um escritor deve permanecer escritor e realizar sua obra para que seja autossuficiente. Tudo o que um cineasta pode fazer é se referenciar nessa outra obra, inspirar sua criatividade para não começar do zero.

Os roteiros dos filmes de Andrei Tarkovski foram feitos com sua colaboração ou ação individual. Isso lhe gerou algumas disputas com sua equipe, como durante a realização da obra *O espelho* (Tarkovski, 1975), quando discutiu com seu fotógrafo, que criticava o caráter autobiográfico e egocêntrico do texto⁶. Em *O espelho*, Tarkovski narra de maneira onírica e não-linear uma espécie de junção entre seus sonhos e sua

⁴ A prática, que já foi muito corrente no Brasil, já não é mais tão comum, diferentemente de outros cinemas como os de Kiarostami e Almodóvar. Em Hollywood, por exemplo, impera um sistema de produção bastante segmentado que prioriza técnicos mais especializados e limitados a uma área específica da produção, mas o diretor ainda interfere colocando sua visão do roteiro antes de realizá-lo. Exceções mais próximas às influências de Kiarostami e Almodóvar, como no caso do recente *Interestelar* (Christopher Nolan, 2014), funcionam com profissionais que já atuam há um certo tempo na indústria e/ou são tidos como estáveis e que geram grandes lucros nas produções em que atuam.

⁵ Tradução própria da palestra traduzida por Jan Bielawski (Site de pesquisa: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Directing.html> – visitado em 01/09/2015)

⁶ O próprio fotógrafo admitiu, anos depois, que esse teria sido o melhor filme de Tarkovski (TARKOVSKI, 1990, p. 162).

percepção da infância conturbada que teve vivendo isoladamente em uma zona rural da Rússia. Por mais que seus outros filmes também demonstrem uma marca autoral muito forte do diretor, *O espelho* é a síntese de toda sua tese sobre o dever messiânico de um diretor ao realizar o filme. Realizar uma obra autobiográfica da forma como foi feita não era uma mera regalia. Em se tratando de uma arte onerosa, não é costume se realizar algo tão pessoal como no caso do filme de Tarkovski. Não por menos, o diretor realizou apenas sete longas-metragens durante toda sua carreira, já que precisava da confiança de produtores em seus roteiros, claramente não destinados ao grande público.

A função do diretor é elaborar a sequência de planos a partir do roteiro. O trabalho no *set* de filmagem não é nada. No *set* de filmagem só precisa ficar acordado, seguir o planejamento, ajudar os atores a serem simples e manter o senso de humor. O filme é dirigido ao se elaborar a sequência de planos. O trabalho no *set* de filmagem é simplesmente registrar o que foi escolhido para ser registrado. É o planejamento que faz o filme. (MAMET, 2002, p. 24).

Em outra via, David Mamet (2002) coloca a figura do diretor como alguém bem menos influente. Levando em conta a formação de Mamet como roteirista e sua breve atuação como diretor, pode-se compreender sua aproximação com essa etapa inicial, entendendo-se que sua ideia é a de transformar um roteiro em imagens com o mínimo de interferência da imprevisibilidade e criatividade ocorrentes em um *set*. Na verdade, esse trecho de seu livro revela que o trabalho do diretor ocorre verdadeiramente durante a pré-produção, quando ainda pode se sentar e pensar seu filme plano a plano, a participação do diretor no roteiro em Hollywood. Para Mamet, o roteiro já é uma obra pronta e o diretor deve apenas tentar traduzi-la em imagens; ou seja, essa função pode ser delegada a qualquer um que tenha noção de direção. Percebe-se uma certa redução da carga de importância dada à figura do diretor, bem diferente da visão de Tarkovski. Mamet enxerga o profissional como qualquer outro da equipe, trabalhando em seguida ao término do roteiro.

Hitchcock expõe uma visão que se aproxima do conceito de Mamet ao definir o roteiro como um elemento quase intocável que, depois de decupado pelo diretor, deveria desembocar na forma de filme, livre de adversidades nas filmagens (*apud* TRUFFAUT, 2004). Mesmo assim, Hitchcock nunca rebaixa a figura do diretor e nem a nivela à de nenhum outro profissional da equipe. Ele o vê como um coordenador desse processo, presente desde a concepção do roteiro, já enxergando essa etapa como o primeiro momento em que se monta o filme. Tendo em mente o tamanho do projeto através de uma análise minuciosa do roteiro, seria possível ter uma noção da preparação que a equipe deverá ter para a produção.

A evolução nas formas de desenvolvimento do roteiro na Hollywood dos anos 20 aos 40 – com o estabelecimento de setores de roteiros dentro dos estúdios, e a associação de roteiristas a gêneros fílmicos, entre outras práticas – irá evidenciar a preocupação do produtor fílmico com a necessidade de criar filmes gêneros e modelos que agradem ao público e que sejam o resultado de um modelo de eficiência econômica, sob regras estritas, em que o roteiro é a base. (SCHATZ *apud* AMARAL, 2011, p. 85).

Como Thomas Schatz analisa, os produtores da Hollywood clássica tinham uma atenção específica para a figura do roteirista, por esse ser o primeiro responsável pelo produto fílmico. Buscava-se entender a demanda do mercado criada pelos estúdios e, assim, procurar pelos profissionais mais aptos a escrever o roteiro. No período citado, a fase de roteirização era segmentada de forma a possibilitar que diversos roteiristas trabalhassem em cooperação na realização de um texto que atendesse às possíveis expectativas do público.

2.2 A direção de atores

É só no final do século XIX que os diretores passam a coordenar as etapas de caracterização dos personagens no teatro (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 20). A partir disso, o ator não possui mais tanta autonomia criativa e as questões referentes à interpretação se disseminam também para essa figura externa, observadora e compositora de expressões: um diretor de cena.

Na obra de Aumont aqui estudada, alguns realizadores são destacados pela importância com que lidavam com seus atores, algo que se refletia na tela com performances eternizadas. Nicholas Ray, um cineasta que teve sua carreira iniciada no teatro, acreditava que o ator é a essência do filme e o diretor seria o tradutor da linguagem de todos os atores; o ator como um coautor que não deve ser manipulado indiscriminadamente. Ray estava convencido de que há um “ator natural”, espontâneo, que não precisa representar para convencer, como Robert Mitchum em *Paixão de Bravo* (Nicholas Ray e Robert Parrish, 1952) (AUMONT, 2012, p. 170).

Pudovkin trata o ator profissional como uma peça importante no processo, mas que deve atuar de maneira minimalista. O ator deve corresponder aos comandos do diretor, responsável pela visão soberana do filme, e apenas deixar que esse último encontre a melhor maneira de enquadrá-lo e guiá-lo através da narrativa (PUDOVKIN, s/d). Seu comentário acerca do lugar do ator em cena é bastante perspicaz ao perceber a importância da abstração do ator para com a produção ao seu redor no momento da gravação, algo que pode desconcentrá-lo da ação e do momento dramático. O ator deve agir de forma a dar um tom realista ao filme, fugindo ao que se entende por uma “atuação teatral”.

A meu ver, o ator de um filme deve ser muito mais flexível e, a bem da verdade, não deve fazer rigorosamente nada. Deve ter uma atitude calma e natural – o que aliás não é tão simples assim – e aceitar ser manipulado e integrado ao filme pelo diretor soberano e pela câmera. Deve deixar à câmera o cuidado de encontrar as melhores poses e os melhores clímaxes. (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2004, p. 111).

Hitchcock, em seu trabalho com os atores, propôs um cinema de construção de ações. Por essa razão, estava sempre próximo à cena a fim de dar as instruções de movimento e entonação aos atores. Criticou muito Paul Newman em *Cortina Rasgada* (1966) por sua atuação voltada ao “sistema” de Stanislavski⁷. O ator insistia em ir a fundo no texto, enquanto o diretor tentava simplificar ao máximo suas ações. Acreditava no efeito da montagem para potencializar seus personagens (TRUFFAUT, 2004). Para o diretor, bastava que o ator realizasse as ações propostas pelo roteiro e desse o texto sem se esforçar muito em buscar os subtextos ou as questões implícitas dos diálogos. Com o que obtinha de seus atores, bastava justapor os planos de forma a mover sua narrativa para frente e gerar as intenções e relações pretendidas. Hitchcock não cita exatamente sua abordagem de direção de atores, mas relata os atores com quem gostava de trabalhar: aqueles que realizavam seus pedidos sem muito questionamento.

Rainer Werner Fassbinder acreditava que o ator era um cocriador, assim como Nicholas Ray. Para o diretor alemão, é importante que haja uma mescla de identificação e distanciamento crítico na forma de se interpretar, inspirada nos ensinamentos de Bertolt Brecht⁸ (AUMONT, 2012). O ator necessita poder discernir entre seu “eu” e o personagem. Em *Effi Briest* (1974), Fassbinder experimentou colocar seus atores em meio a espelhos, a fim de que pudessem ver e criticar seu próprio trabalho (*idem*, p. 121). Essa autocrítica gerada pela visibilidade através dos espelhos é bastante questionada por diretores stanislavskianos, os quais acreditam na espontaneidade e entrega do ator em cena. Mesmo assim, Fassbinder constrói personagens mais conscientes de sua existência a fim de tornar a experiência do filme menos sentimental, mais racional e contestadora de alguns valores sociais.

David Mamet (2002) baseia sua direção na simplificação máxima das ações e intenções de seus atores, assim como Hitchcock e Pudovkin. Visto que o fluxo de uma filmagem é interrompido constantemente durante as tomadas, Mamet acredita que quanto menos se tente expor emocionalmente alguma ação da personagem, melhor será o resultado. O sentido e a performance serão consolidados pela montagem; a

⁷ Diretor, ator, pedagogo e escritor russo do século XX responsável por um “sistema” aplicável na preparação do ator. Entre suas técnicas se destacam a análise ativa, a percepção do subtexto, a ação interior, entre outras, capazes de possibilitar ao ator uma verdade cênica diferente das caricaturas e estereótipos amplamente difundidas no meio teatral.

⁸ Dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Inspirado nos modelos de teatro de Stanislavski, Meyerhold, Piscator e Chklovski e nos preceitos revolucionários marxistas, desenvolveu uma abordagem crítico-analítica das artes dramáticas que influenciou o teatro contemporâneo.

justaposição dos planos refletirão o potencial supremo de cada expressão de seu ator. “A atuação deve ser a execução de uma ação física simples” (MAMET, 2010, p. 98). Mais uma vez, Mamet simplifica ao máximo o trabalho do diretor, agora ao lidar com seu elenco. Para o autor, o ator e seu diretor devem, juntos, acompanhar de maneira simples as indicações feitas pelo roteiro e não tentar ir muito além do que as palavras do texto expõem. Essa é uma filosofia de trabalho similar à de Hitchcock e Pudovkin, por mais que Hitchcock ainda valorize seu posto de diretor como líder extremo.

Mesmo com seus trabalhos minimalistas com os atores, a ideia de um ator com uma bagagem técnica é tida como essencial, tanto por Pudovkin quanto por Hitchcock e Mamet, para a execução de papéis mais densos e complexos. Entendem que, para se realizar de maneira simples cada ação a ele imposta, esse último deve ser capaz de adaptar-se rapidamente às situações de seu personagem, algo que só é possível com muito estudo e prática. Isso coloca em xeque a própria percepção de atuação levantada pelos diretores, que se mostram simplificadores do mecanismo de execução das ações dos atores, mas não conseguem prescindir de um ator capaz de realizar o que lhes era designado.

Hitchcock criticou a experiência que teve com Paul Newman (ator imposto pelo estúdio), adepto do ‘sistema’ de Stanislavski, mas, ainda assim, optou por atores formados ou com algum grau de experiência ao longo de sua carreira (TRUFFAUT, 2004). Pudovkin ainda chegou a trabalhar com não atores a fim de criar um senso de realismo mais intenso como, por exemplo, em *Chess Fever* (1925) onde José Raúl Capablanca, um campeão de xadrez real, interpreta a si mesmo em um curta ficcional. O protagonista do filme (Vladimir Fogel), por outro lado, era ator profissional.

O trabalho de preparação de atores de Tarkovski adentra o universo psicológico, emocional e intelectual do próprio ator, para depois inseri-lo e adequá-lo ao personagem. Para ele, o ator, instigado pelo diretor, deve se impregnar totalmente pelas direções a ele dadas, para que ao final de todo o processo a unidade narrativa seja alcançada com precisão (TARKOVSKI, 1990, p. 173). Uma das atrizes de seus filmes, Margarita Terekhova (de *O espelho*), teve enorme dificuldade em não trabalhar com todo o roteiro e ter que confiar completamente no diretor para prever o todo orgânico final do filme. Tarkovski preferiu privá-la do conhecimento da volta do personagem de seu marido, gerando na atriz uma verdadeira confusão, essencial para o papel (idem, p. 171). Essa metodologia de trabalho adotada por Tarkovski, privando seus atores de terem conhecimento completo do roteiro, era praticada de forma a proporcionar uma maior libertação intelectual e poder de criação ao seu ator. O diretor acreditava que o ator, livre das amarras do roteiro, seria capaz de criar uma verdade mais intensa para seu personagem por não saber exatamente o que viria em seguida a suas ações. Esse tipo de abordagem busca a atuação plena através da força do momento e da capacidade

de improvisação do ator. Por isso era tão importante a preparação psicológica e emocional de seus atores. Tarkovski precisava de um elenco pronto para lidar com seus direcionamentos de forma rápida e eficaz e, para tal, também optou pelo uso de atores profissionais.

Passado o trabalho de escolha de elenco, chega a hora de se trabalhar com eles cada nuance de seus papéis. Geralmente se inicia uma etapa de ensaios, quando são feitas leituras em grupo e são discutidos os personagens. Como o contato com os atores se inicia bem cedo durante a pré-produção, esta etapa está localizada nesse primeiro capítulo do trabalho; é, contudo, uma fase que se estende até a filmagem, quando toda a preparação do diretor e do ator é colocada em prática.

Para intermediar esse processo, certas produções optam pelos preparadores de elenco (bastante em voga hoje no Brasil com profissionais como Fátima Toledo⁹, que constrói com atores e não atores um trabalho corporal/emocional intenso), a fim de redirecionar o trabalho do diretor mais para outras questões que não uma relação tão assídua com seu elenco. Participando ou não da preparação do elenco, o diretor deve dar as instruções finais e as coordenadas de movimentação no *set*. O ponto importante a ser analisado aqui é a forma como diretores escolhem para se relacionar com sua equipe de atores e ajudá-los na construção de seus personagens.

Steven Katz tem uma abordagem diferente para com a participação do diretor na preparação de seu elenco e pressiona seu leitor a compreender que um ator deve transmitir expressões honestas e que o diretor é o responsável por explorar as relações interpessoais de forma que fiquem claras ao seu espectador (KATZ, 1991, p. 173). Katz desliza um pouco de sua concepção liberal da tarefa do diretor e impõe um estilo de atuação muito específico como única opção, sendo que tudo depende da forma de trabalhar do diretor e sua definição estética para com seus personagens.

Judith Weston (1996) pontua alguns dos conceitos de direção de atores anteriormente citados de forma a possibilitar ao seu leitor uma visão ampla das possibilidades de lidar com um ator dentro e fora de cena. É, dentre os manuais de direção, o único que é puramente voltado à direção de atores e, portanto, o mais técnico e completo dos três.

Fora do *set*, Weston aborda todas as etapas, desde o *casting* até os ensaios, se baseando nos ensinamentos de preparação de atores de Stanislavski em uma abordagem mais voltada para as especificidades do cinema (filmagem não linear, fluxo de interpretação interrompido, entre outras). Porém, a autora não explora muitas

⁹ Uma das mais importantes figuras da área de preparação de elenco em atividade no país. Teve sua estréia no filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) e já iniciou uma rede de trabalhos em filmes nacionais e internacionais. Com a preparação de *Cidade de Deus* (2002) teve sua abertura para o mercado mundial e hoje tem uma escola para atores ministrada em São Paulo, onde leciona seu método.

técnicas para ensaio ou improviso, apenas comenta por alto acerca dessas questões. Seu foco é na preparação do diretor durante o estudo do roteiro e na relação com seus atores antes e durante o *set*.

Para Judith (1996), um diretor deve ser sempre simples e direto, principalmente durante o *set*, um momento em que não há tanto espaço para experimentalismos – os ensaios devem ser suficientes. Weston cita cinco ferramentas para se trabalhar com atores: os verbos, os fatos, as imagens, os eventos e as ações físicas. Para os verbos, explica que são necessários aqueles que indiquem ação e que possibilitem ao ator sair de um estado estático para algo em movimento, menos intelectual, mais prático e dinâmico. Judith divide os fatos em duas possibilidades: aqueles que estão explícitos ou implícitos no roteiro e aqueles que são criados a partir de uma história pregressa imaginada pelo ator ou diretor (WESTON, 1996, p. 36). Mais do que qualquer outra coisa, os fatos não são elementos passíveis de questionamento por serem frutos do roteiro (a não ser que tenham sido criados após o roteiro concebido) e, sendo assim, possibilitam um acordo entre ator e diretor durante uma discussão acerca da personagem (*idem*). As imagens se referem não apenas ao visual do filme, mas também aos cinco sentidos (olfato, paladar, visão, tato e audição). Podem partir de imagens criadas por palavras do roteiro ou por imagens que o ator cria como subtexto da história. Evocá-las, proporciona ao ator uma conexão mais emotiva com o texto e o remete a lembranças que contribuem para a construção da personagem (*idem*, p. 41). Os eventos são relativos ao que existe em termos de acontecimentos dentro de uma história.

As indicações de um diretor devem ser em função de possibilitar ao ator “fazer” algo em vez de “ser” algo. Uma ação física simples contribui para o ator se concentrar na cena e torná-la mais natural e espontânea, sem se limitar demais ao texto e às emoções sugeridas nele (*idem*, pág. 45). Com essas ferramentas de trabalho, Weston acredita que um diretor tenha a base necessária para lidar com todo e qualquer tipo de ator. Cada uma funciona de maneira independente da outra, podendo funcionar concomitantemente se bem articuladas. Contudo, grande parte dessas noções só podem ser obtidas de maneira plena pelo diretor caso ele tenha realizado com cautela a sua *Leitura de Roteiro*.

Um dos destaques na obra de Weston está na importância que dá à *Leitura de Roteiro*¹⁰, função exercida pelo diretor. Essa função pressupõe que, após leituras sucessivas e atentas do roteiro, o diretor se torna capaz de perceber objetivos, subtextos e outras sutilezas intrínsecas ao drama. Ou seja, o diretor conhece seus personagens por completo, possibilitando uma visão panorâmica da história e criando uma gama profunda de opções e soluções para servir a seus atores. “A maior reclamação que

¹⁰ No livro apresentada como *Script Analysis*.

recebo de atores é acerca de diretores que não sabem o que querem” (WESTON, 1996, p. 13)¹¹. Para a autora, a tarefa mais importante de um diretor consiste em ter plena noção do que seu filme trata e passar aos atores cada evento do roteiro de maneira clara e direta (idem, p. 44).

Quando tratamos da questão do roteiro, diretores como Tarkovski e Hitchcock focam muito na importância do diretor durante a feitura do texto. Entre as vantagens dessa proximidade está a profunda noção das estruturas dramáticas e das composições de cada personagem dentro da trama. Entendendo-se o diretor como líder visionário, responsável por estabelecer relações entre as equipes e clarificar o filme para todos, essa etapa de leitura profunda do texto pode ser considerada como uma das bases essenciais para a execução de um filme. Não há relatos sobre os procedimentos de cada um dos diretores que compõem a bibliografia acerca de sua maneira de lidar com essa etapa. Weston, por sua vez, ratifica bastante a importância das anotações feitas pelo diretor, enumerando cada um dos pontos analisados em seu roteiro e traçando estratégias para facilitar a sua intermediação mediante as dúvidas surgidas durante o *set*.

Através dessa breve análise da obra de Weston, percebemos o seu trabalho como sistematizadora e organizadora dos procedimentos já propostos por Pudovkin, Hitchcock e Tarkovski. Compreendendo a eficiência de cada método e sua aplicação durante as etapas de produção, a autora elabora um procedimento linear a fim de guiar seus leitores de maneira clara e objetiva, pautando-se em experiências progressas de êxito e em alguns teóricos e práticos das artes cênicas. Tendo como linha-mestra os preceitos de Stanislavski, seu livro direciona os conhecimentos do teatro às especificidades do trabalho no meio cinematográfico hegemônico.

Na mesma vertente e usando como base a obra de Weston, Katz (1991) relata que o trabalho do diretor é criar um ambiente com o qual o ator possa se conectar e libertar seus instintos e impulsos mais profundos de forma a se entregar ao personagem. Um diretor pode se deparar com uma situação onde pretende tornar o trabalho de seus atores mais simples, mas ao mesmo tempo não pode abrir mão de um projeto visual já preestabelecido. Ele deve ser capaz de encontrar soluções criativas que o possibilitem permear os dois campos sem que nenhum se sobreponha ao outro (KATZ, 1991, p. 227). Essa abordagem de Katz já se assemelha com as proposições de Tarkovski acerca da necessidade de se dirigir um filme com um projeto coerente do início ao fim, mesmo que ele passe por transformações naturais ao longo do processo. Dessa maneira, é notável a importância dada à liberdade criativa permitida ao ator, mas sempre com um controle provindo da figura do diretor a fim de se unificar as ideias de

¹¹ No original: « The biggest complaint I hear from actors is that directors don't know what they want. », tradução nossa.

ambas as partes.

Assim que o ator conseguir assimilar para seu cotidiano toda aquela realidade da diegese na qual seu personagem está imerso e torná-la parte de si, o único trabalho restante para o diretor será colocá-lo em quadro e orientá-lo em suas movimentações (idem, p. 116). Já se colocando de forma um pouco mais independente da proposta de Weston, Katz percebe o ator mais como um profissional quase que independente da presença de um diretor. Para o autor, a presença desse último deve ser bastante pontual, apenas onde há dúvidas por parte dos atores.

Como a direção de atores é um assunto que apenas tangencia o manual mais ligado à direção visual de Katz, ao final do livro ele novamente orienta o leitor a se aprofundar no tema através da obra de Weston. Sua análise sobre as formas de se lidar com um ator durante os ensaios ou em cena é bastante rápida e simplista, sendo irrelevante para análise. Seu foco na questão dos atores se refere à encenação, orientando no posicionamento de cada um em quadro, suas ações e movimentações e alguns detalhes para linha do olhar e escala. O autor determina a importância que cada orientação de câmera (angulação, escala, etc.) tem na revelação de seus personagens, intensificando ou distanciando sua relação com o espectador, questões muito mais conectadas com o subcapítulo a seguir.

2.3 Pré-visualização e *mise-en-scène*

O termo pré-visualização caracteriza todo o processo de preparação imagética para as filmagens feito, geralmente, em comum acordo entre o diretor, o fotógrafo e o desenhista de produção. Mais presente nos manuais de forma esquematizada e ilustrada, a pré-visualização tem uma relação direta com a *mise-en-scène*, mais bem destrinchada pelos diretores.

O termo francês, que surge no teatro ainda no início século XIX para designar “o ato de se pôr em cena” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 25), também deu origem ao termo *metteur-en-scène*, que designaria “aquele que põe em cena” (idem). De acordo com Jacques Aumont (2012), essa seria a maior proximidade entre o teatro e o cinema, mesmo que para o cinema a expressão tenha recebido novos significados. Uma definição do termo entenderia a *mise-en-scène* cinematográfica como a relação dos elementos postos em cena e a forma como são organizados pelo diretor a fim de se produzir sentido, moldar uma narrativa ou situação (AMARAL, 2012, p. 108). “Cidadão Kane encarna o legítimo representante da potência estética do cinema americano produzido em Hollywood entre os anos 40 e 60, quando o modelo clássico narrativo mostraria sua excelência (e eficiência) narrativo-representativa. . .” (AMARAL, 2011, p. 84).

O cinema clássico, tanto de Orson Welles quanto de Hitchcock, estaria atrelado a uma busca pelo realismo através de suas composições imagéticas a partir da inter-relação entre a câmera, os elementos de cena e os atores. De acordo com David Bordwell, haveriam três condições fundamentais para a compreensão do cinema clássico: a clareza, a ênfase dramática e o direcionamento da atenção do espectador. As ideias de causalidade e de encadeamento lógico seriam atributos reconhecíveis para um diretor clássico, gerando um “pacto de confiança” com seu espectador (BORDWELL *apud* AMARAL, 2012, p. 87). Junto com a dissociação inicial desse “segundo cinema”¹² das outras artes, cresce a figura dos encenadores fílmicos, principalmente, daqueles que conseguem expressar seus estilos sob a rigidez do dominador do sistema, o produtor (AMARAL, 2011).

No cinema clássico, principalmente no hollywoodiano, a *mise-en-scène* se desenvolverá através de composições imagéticas, que buscam naturalizar os elementos colocados em cena, e pela própria forma como se estrutura a narrativa, como veremos adiante. Assim, entre a década de 10 e os anos 30, o que se verifica é uma intensificação nessa motivação realista, buscada através da composição complexa entre a câmera – entendendo-a como um dispositivo que oferece possibilidades no enquadramento, na profundidade, no foco; os elementos de cena – figurino, maquiagem, direção de arte, iluminação, entre outros – e o que também é um elemento cênico, mas especificamente dramático, a movimentação, o posicionamento e a atuação dos atores (AMARAL, 2012, p. 79).

Entender os fundamentos estéticos dos cineastas clássicos na realização de seus filmes se mostra fundamental ao passo que, através dessa percepção, pode-se compreender toda uma produção esquematizada e padronizada que fora sutilmente renovada pela *mise-en-scène* criativa de diretores visionários, além de ser a maior fonte inspiradora dos manuais norte-americanos. O uso das movimentações, posicionamentos, atuações, enquadramentos e outros recursos de linguagem, como relata Marcela (2012), eram as armas desses diretores inventivos que operavam dentro de um esquema industrial restritivo para ultrapassar o senso comum dos diretores mais ortodoxos.

Para David Bordwell e Jacques Aumont, a questão da decupagem (a planificação da cena descrita no roteiro) se torna um ponto de convergência ao passo que a vêem como meio estético e intelectual que permeia a construção da trama e a encenação. A sucessão plano a plano seria, de acordo com Bordwell, “o sistema mais codificado, relacionando câmera e montagem” (*apud* AMARAL, 2012, p. 105). Essa noção da decupagem a apresenta como uma espécie de estrutura elaborada de forma a compor um todo imagético pensado no início do processo até se completar durante a pós-

¹² Termo usado por Marcela Amaral (2011).

produção. Por isso, a etapa de pré-produção representa apenas parte da abrangente *mise-en-scène*, cada autor a trata à sua maneira, uns fazendo análises mais técnicas e outros, mais pessoais/estéticas.

Para Mamet (2010), o diretor deve se preocupar com a cena como um todo e, entendendo sobre o que é cada plano, teria as respostas para algumas das perguntas que podem lhe ocorrer. Deve libertar seu inconsciente para tomar essas decisões de enquadramento. “As principais perguntas a serem respondidas por um diretor são: ‘onde eu ponho a câmera?’ e ‘o que digo para os atores?’, além de uma pergunta subsequente: ‘a cena é sobre o quê?’” (MAMET, 2010, p. 21).

Katz pode aparentar se aproximar desse pensamento ao descrever as quatro perguntas que um diretor deve fazer a si mesmo: onde está a câmera? Qual o tamanho do quadro? Qual o ângulo de visão? Há corte ou movimento de câmera? (KATZ, 1991, p. 106). Por um lado, mesmo que todas essas perguntas pareçam levar ao mesmo lugar de compreensão da cena, Mamet faz menção ao olhar do diretor, sua subjetividade através de uma estruturação da cena, já Katz se restringe à decupagem, uma visão funcional do todo. O manual de Katz se propõe a formalizar a ideia da prática, enquanto Mamet se coloca no papel de experimentá-la e perceber suas potencialidades sob um viés mais autoral.

No geral, tudo começaria através de uma análise minuciosa do roteiro, sendo possível ao diretor entender os elementos cinematográficos mais eficientes para o tipo de narrativa que deseja realizar e a abordagem do tema ao qual se refere. Existem inúmeras possibilidades, cabe ao diretor optar pela que melhor se adapta ao discurso que quer transmitir.

Em manuais como os de Myrl Schreibman, Steven D. Katz e Michael Rabiger¹³, a *mise-en-scène* é apresentada em termos mais técnicos, como posição de câmera, angulação, tamanho, movimento de câmera, lentes, movimentação de atores, regra dos 30 e dos 180 graus, entre outros. As noções básicas de eixo, campo e contracampo e *raccord* são exemplificadas por filmes e/ou situações propostas pelos livros. Esses exemplos, mesclados à ideia de pré-visualização, são retirados de obras de diretores do modelo clássico ou de situações hipotéticas criadas pelos próprios autores, ainda que pautadas no modelo clássico.

¹³ *The film director prepares* (2006), *Film directing: shot by shot* (1991), *Directing: film techniques and aesthetics* (2013), respectivamente. Manuais bem cotados mundialmente. O manual de Rabiger não é analisado nesse trabalho, embora tenha sido lido por razões de pesquisa.

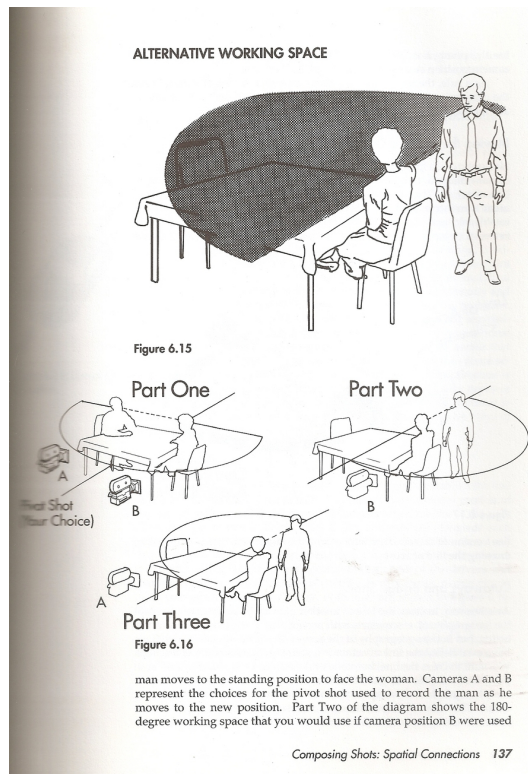


Figura 1 – Página contendo figuras que representam os eixos criados a partir da posição dos personagens. (fonte: KATZ, 1991)

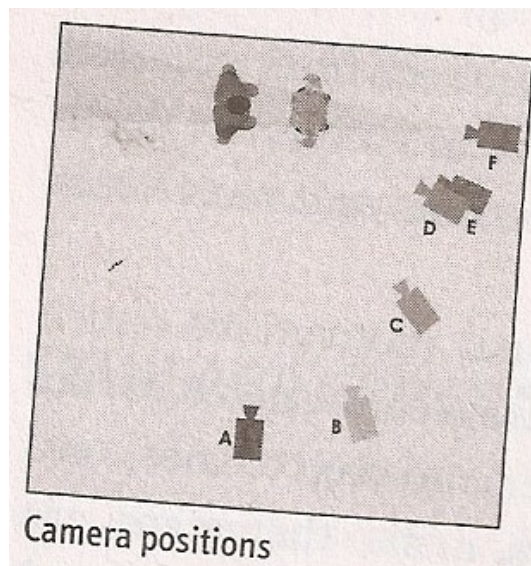


Figura 2 – Posições de câmera possíveis para a situação proposta entre dois personagens. (fonte: SCHREIBMAN, 2006)



Figura 3 – Frame do set do filme *Don't Come Knocking* (2005), de Wim Wenders. (fonte: SCHREIBMAN, 2006)

No manual de Katz são apresentadas inúmeras imagens que ilustram as diversas maneiras de se enquadrar personagens, objetos e cenários de forma a se atingir efeitos diferentes no espectador. O livro de Schreibman ilustra a partir de *frames* e plantas criadas no software de pré-visualização “FrameForge 3D Studio 2”, tudo isso de maneira bastante similar à abordagem de Katz. Os exemplos retirados de obras preexistentes são apresentados, em geral, de maneira escrita, com citações e análises de caso.

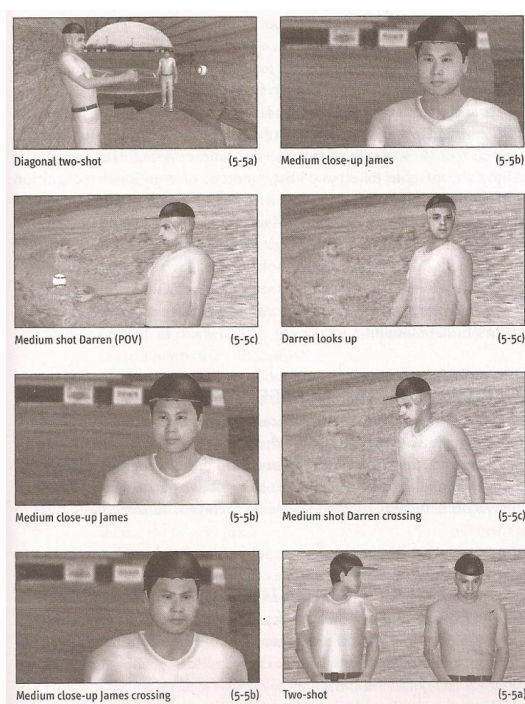


Figura 4 – Frames do software “FrameForge 3D Studio 2” para exemplificação das escalas e angulações do enquadramento. (fonte: Schreibman, 2006)

Katz (1991) defende que uma das principais tarefas do diretor seria a de realizar um plano de filmagem onde devem constar propostas de encenação, movimento de atores, enquadramentos, lentes e ângulos de câmera. Geralmente, essas tarefas são realizadas em conjunto com o diretor de fotografia durante as reuniões de pré-produção

(KATZ, Steven D., 1991, p. 106). Esse é um dos momentos-chave durante a realização do filme, quando as ideias são colocadas de forma a se pensar o projeto como um todo ao lado da equipe. Essa abordagem do tema em muito se diferencia da que é feita pelos diretores em seus livros, mais conceitual e filosófica, sem muitos traços técnicos de regras e/ou conceitos bem definidos.

Caso o cineasta tenha um entendimento avançado de geografia cinematográfica, uma visão geral da cena e saiba exatamente aquilo que já filmou ou ainda vai filmar, ele terá facilidade com as questões que envolvem a continuidade de seu filme (KATZ, 1991, p. 141). Dito isso, Katz revela sua tendência a entender a figura do diretor como um profissional que deve ter uma prática bastante desenvolvida e exercitada. Ou seja, o autor instrui seu leitor a filmar frequentemente de forma a adquirir uma percepção rápida de situações de cena e poder construí-las mentalmente antes mesmo de chegar ao *set*.

Katz apresenta um sistema padrão de encenação e movimentação de atores onde descreve três diferentes tipos de posicionamento: em “A”, em “I” e em “L”. Cada uma das letras corresponde a um formato e disposição de personagens de forma a se compreender as relações que cada um estabelece com o outro em função dos eixos de diálogo criados. Existem milhares de maneiras de se posicionar os atores, mas nada além do que subdivisões dessas três linhas mestras (1991, p. 176). Essa metodologia aplicada por Katz nada mais é do que uma simplificação das infinitas possibilidades de encenação e posicionamento de personagens durante diálogos que podem existir. É uma maneira bastante direta e elucidativa para um iniciante, mas que também pode enganá-lo e/ou torná-lo viciado em algum modelo padrão.

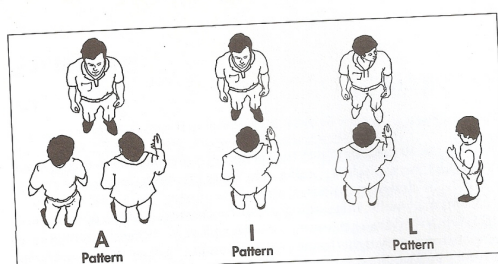


Figure 9.2: Patterns.

Figura 5 – Os padrões de posicionamento em “A”, “I” e “L”. (fonte: KATZ, 1991)

Segundo o autor, um diretor deve poder prever bem a conexão entre a posição e o movimento de seus atores e suas posições de câmera, de forma a criar um esquema coerente na composição de seus quadros. A partir disso, o diretor pode manipular a atmosfera, o ponto de vista, o ritmo, o tempo, a distância emocional e a intenção dramática de seus planos desde o momento em que decupa seu filme (idem, p. 193). De acordo com Bordwell, por exemplo, o objeto de interesse no cinema clássico estaria sempre centralizado, entendendo-se assim o enquadramento e a movimentação de

câmera como seus dispositivos fundamentais (AMARAL, 2012, p. 95). Esse modelo adotado pelos manuais e por alguns teóricos provém, principalmente, dos filmes de diretores do modelo clássico, que tinham uma proposta muito clara de *mise-en-scène*, tendo em vista o que propunham como forma de guiar seus espectadores para o drama encenado.

Marcela Amaral (2012) vai mais a fundo no assunto e pontua a questão da profundidade de campo em sua tese, trazendo à tona o termo bastante conhecido nas artes plásticas, para identificar um dos pontos-chave na compreensão da *mise-en-scène*. A ideia de uma imagem tridimensional criada a partir das camadas de luz, foco, cenário, perspectiva e disposição de elementos no quadro é defendida como fator de importância estética, técnica e ideológica pela autora. Cria-se, então, a noção de um universo próprio do filme, algo que transbordaria os limites do quadro, ao qual se deu o nome de *diegese*. A profundidade também exerce a função de direcionadora do olhar, amplificando ou reduzindo a importância de algum elemento em quadro (AMARAL, 2012, p. 59).

Para David Bordwell e Jacques Aumont, a profundidade de campo e a instância da câmera seriam os primeiros divisores entre a *mise-en-scène* teatral e a cinematográfica (BORWELL e AUMONT *apud* AMARAL, 2012, p. 68). Para se romper essa aglutinação das duas artes, dever-se-ia modificar a relação do cinema com o lugar e o verbo, segundo Aumont. O cinema se pautava ainda muito nos diálogos provindos do melodrama teatral e sua espacialidade ainda transpirava resquícios do ambiente bidimensional do teatro (AMARAL, 2012, p. 81). Todos esses questionamentos foram essenciais para o desenvolvimento estético de muitos cineastas ao longo dos anos. Na busca por uma forma de singularizar sua arte cinematográfica, usaram de técnicas a partir das especificidades da câmera e chegaram a um distanciamento do teatro, uma arte que perseguiu a ideia do fazer cinematográfico durante anos. Esse aspecto do encenador como compositor de uma imagem através, principalmente, da profundidade, surge já em um segundo momento do cinema, próximo do período clássico, quando a hegemonia artística era disputada entre o diretor e o produtor (AMARAL, 2012, p. 80).

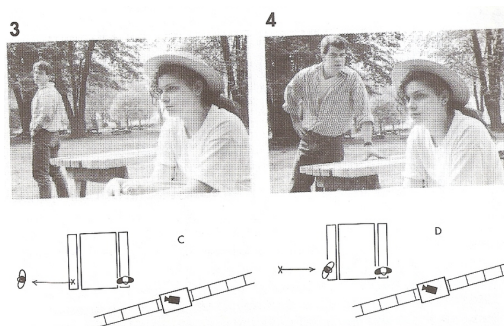


Figura 6 – Frames de um filme-exemplo com o movimento de câmera proposto no trilho. (fonte: KATZ, 1991)

Pela maneira como o diretor encena certa ação para a câmera, ele tem o poder de manipular o nível de identificação de seu espectador e a direção emocional da cena (KATZ, 1991, p. 230). Sua análise demonstra a inclinação do autor para o uso da linguagem como a forma mais eficiente de guiar o espectador pela narrativa. O grande meio de se chegar ao objetivo dramático seria através da compreensão arquitetônica do todo fílmico, uma visão avantajada capaz de colocar aquele que assiste em posição passiva, recebendo os estímulos a ele impostos pelo diretor.

Katz (1991) relata que existem muitos diretores atuantes no mercado que trabalham com cinco ou mais enquadramentos para cada ator em cena, o que os torna profissionais sem autonomia e segurança sobre seu ponto de vista. Para ele, diretores devem ser capazes de definir bem suas diretrizes na composição de seus quadros, para que tenham opções de montagem mais sólidas (1991, p. 229). O autor volta a dar importância à eficiência do diretor em resolver os impasses do *set* de maneira simples e rápida desde muito cedo na produção. Katz enumera e esclarece diversas soluções visuais para situações-problema dentro de um filme, cabendo, mais uma vez, ao diretor entender o que melhor serve sua proposta.

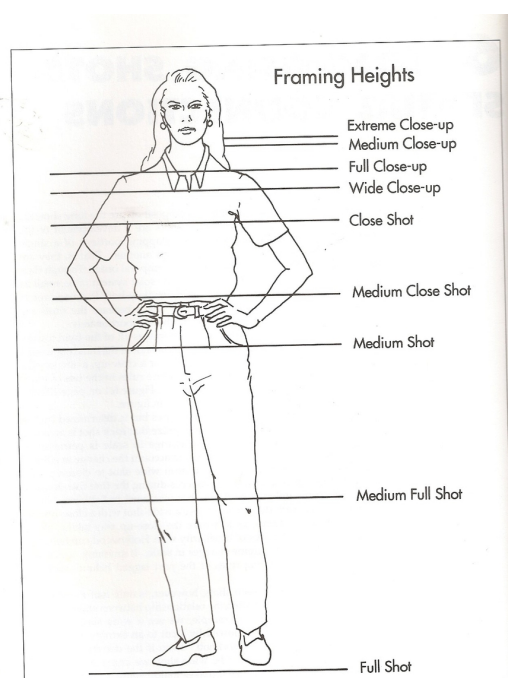


Figure 6.1: Basic Framing heights for the human figure.

122 Shot By Shot

Figura 7 – Diferentes escalas de enquadramento de um personagem. (fonte: KATZ, 1991)

Hitchcock, importante representante do cinema clássico nesse trabalho, decupava seus filmes a fim de tornar o processo de imersão de seu espectador ainda mais intenso, tornando-o cúmplice direto dos eventos e, muitas vezes, colocando-o no lugar do personagem, em seu ponto de vista. “Agora, graças à câmera, o público faz parte da cena e a câmera não deve de jeito nenhum ficar repentinamente distante e

objetiva, sob pena de destruir a emoção criada” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2009, p. 111). A questão do olhar, do *voyeur*, era constante em seus trabalhos, como em *Janela Indiscreta* (1954), *Pacto sinistro* (1951), *Um corpo que cai* (1958), entre outros. Assumindo o olhar do personagem, a câmera trazia uma camada de subjetividade muito particular ao diretor, admirador assíduo da psicanálise freudiana. Para definir seu enquadramento e abertura de quadros, ele buscava entender o efeito dramático que queria produzir em seu espectador, sem se preocupar em situá-lo em um cenário específico, mas sim em uma atmosfera específica. Como relata na entrevista, sua câmera se aproximava dos personagens, aproximando seus rostos e gestos do espectador. Sua visão de decupagem em muito serviu de guia para os manuais de cinemas futuros à sua geração. Pensava a relevância e a potência de cada plano de seu filme de maneira racional, organizada e pautada numa ideia de conexão narrativa muito clara.

Antes de cada filme ser rodado, Hitchcock desenhava *storyboards*¹⁴ contendo cada detalhe de sua *mise-en-scène*, do enquadramento e dos movimentos de câmera. Essa ligação entre a pré-visualização e a *mise-en-scène* vista no trabalho de Hitchcock abre espaço para uma confrontação: enquanto os manuais se mostram bastante atrelados à preparação, os diretores reúnem tudo em um bloco mais mesclado e entendem esses aspectos como criação.

Por vezes, Hitchcock filmava somente o estritamente necessário a o seu planejamento, permitindo que apenas ele mesmo pudesse concluir com exatidão seus filmes, sem muito espaço para mudanças na sala de montagem (TRUFFAUT, 2004). O diretor tentava burlar as limitações estabelecidas pelos coordenadores da produção de maneira a manter seu projeto inicial firme. Hitchcock mantinha um rigor narrativo em suas obras para poder chegar mais diretamente ao espectador. Ele sabia que suas ideias estavam bem encaixadas desde o projeto inicial e não poderiam ser deturpadas já na fase final de produção por conceitos divergentes.

Em outra via, o dito cinema de fluxo traria à tona sensações puras com o intuito de intensificar o olhar, explorar a percepção de maneira diferente da estética do cinema clássico, mesmo tangenciando-o repetidas vezes. O conceito de fluxo, como abordado por Oliveira Junior (2013) é ainda recente e bastante questionado e criticado, mas inicia de forma embrionária um estudo estilístico de uma safra já bastante contemporânea de cineastas inseridos em um nicho comercial menos abrangente que o dos cineastas clássicos. Diretores, como Abbas Kiarostami, Gus van Sant, Jia Zhang-ke, Claire Denis e Naomi Kawase repensam o plano, sua composição e duração. Abre-se um espaço para a experiência da luz, do movimento e dos sentidos em filmes não puramente narrativos.

¹⁴ Desenhos semelhantes a quadros que ilustram a composição dos planos a serem filmados, podendo indicar ou não movimentos de câmera.

O que este cinema propõe se distancia fortemente da noção tradicional de realidade fílmica, trazendo à tona uma “ambiguidade do real”, onde não se impõe uma lógica, ou um sentido ao que se vê, mas se propõem expressões visuais e sonoras que permitam um sentir. (AMARAL, 2011, p. 147).

Um diretor tem poder sobre o tempo e é esse controle que, de acordo com Tarkovski, faz dele um artista. Para o cineasta russo, a *mise-en-scène* serve para “expressar o significado do que está acontecendo” (TARKOVSKI, 1990, p. 85) e exprimir o caráter e o estado psicológico de seus personagens, tendo como único fim a abstração. Um dos precursores desse movimento sensorialista do cinema contemporâneo, Tarkovski enxergava cada plano como um filme em potencial, algo que carrega um ritmo interno e pode existir independentemente de outros justapostos. Ele reconhecia grandes diretores como Ingmar Bergman, Robert Bresson, Akira Kurosawa e Michelangelo Antonioni por suas maneiras de lidar com o tempo; o ritmo interno de cada plano que filmavam. “Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la” (idem, p. 135). Diferentemente, por exemplo, de Hitchcock, não se atinha apenas à relação entre os planos, mas também ao poder de cada um isoladamente. Focava-se em compor imagens fortes o suficiente para capturar a atenção de seu espectador, atuando mais no nível emocional do que intelectual de sua narrativa.

Tarkovski (1990) dá como exemplo da manipulação equivocada do tempo a cena do galo em seu próprio filme, *O espelho* (1975). Nessa cena, a protagonista reflete sobre cortar ou não a cabeça de um galo em um *close up* com iluminação artificial e com câmera lenta, tornando literário o estado de espírito da personagem. Para ele “na interpretação do estado de espírito de um personagem, sempre se deve deixar algo em segredo” (idem, p. 129). Se o espectador percebe alguns “truques expressivos” usados pelo diretor, ele se afastará emocionalmente da obra e questionará as razões e objetivos do truque. Mais uma vez, em contracorrente à narrativa clara de Hitchcock, Tarkovski busca deixar um espaço para que o espectador insira no plano um pouco de si e capture o sentido da cena a partir de seus próprios conceitos acumulados ao longo de sua vida. Não se propõe a fechar o sentido do filme no momento em que o finaliza, mas abre suas possibilidades para o metafísico.

Com essa compreensão de algumas das possibilidades estéticas que diretores ao longo do tempo encontraram para lidar com a *mise-en-scène* fílmica e a pré-visualização de seus trabalhos, partimos para o momento em que todo o planejamento deságua na realização e os esforços se voltam para o *set*.

3 A PRODUÇÃO

“Mais do que qualquer outra coisa, o filme live-action é imprevisível.”

(Steven D. Katz, 1991, p. 97)

Estabelecidas todas as funções e propostas a serem captadas durante a filmagem, a equipe se dirige à fase mais turbulenta: a produção. Nessa etapa deverão ser seguidos os boletins de ordem do dia, plano de filmagem, decupagem e outros documentos pensados pelas equipes do filme durante a pré-produção, a fim de se executar da forma mais organizada tudo aquilo que havia sido planejado anteriormente¹.

3.1 O set

A produção em si começa, verdadeiramente, aqui. É quando todos os esforços mentais e preparatórios tomam corpo e o roteiro é filmado. Costuma ser a etapa mais rápida de toda a realização, podendo ser, também, a mais cansativa. Trata-se, conseqüentemente, da fase em que o diretor toma para si as responsabilidades mais duras na direção de seus atores, na definição do tempo de cada plano, na organização da produção e, principalmente, na liderança de toda uma equipe.

Para Katz, “o mito de que o diretor realiza os filmes principalmente no *set* se iniciou com o próprio diretor e foi perpetuada por críticos, historiadores e departamentos de publicidade e distribuição das companhias” (1991, p. 20)². O autor entende que as ideias e proposições do diretor no *set* são primordiais para a realização de um filme, mas há muita fantasia criada para se elevar a figura do profissional a um patamar de herói solitário que se resolve no *set*. Apenas em filmes independentes ou de baixo orçamento um diretor consegue ter tanto domínio sobre sua obra, mesmo recorrendo, na maioria das vezes, a uma etapa de preparação bastante semelhante à das grandes produções. A falta de uma boa preparação durante a pré-produção pode comprometer inclusive as escolhas do diretor durante as filmagens, quando o tempo é muito curto e as soluções têm de surgir quase que instantaneamente. Um diretor deve poder visualizar seu filme sempre como um todo, pois as filmagens ocorrem de maneira não linear, desobedecendo a ordem do roteiro (idem, p. 103).

¹⁵ Checagem dos itens da decupagem; verificação das necessidades da ordem do dia; envio dos boletins de câmera e negativos ao laboratório; envio do relatório de produção para a administração; checar autorizações; notas para prestação de contas; ordens do dia para o dia seguinte. (RODRIGUES, 2005, p. 109-110).

¹⁶ No original: « The myth that movies are made up by directors on the set frequently begins with the director and is perpetuated by critics, reviewers, film historians and the publicity departments of the distribution companies. », tradução nossa.

Nem todo cineasta gosta de ter os planos de filmagem bem detalhados. Alguns deles acreditam que planos de cobertura bem planejados são tudo o que precisam para gravar uma boa cena; outros não querem inibir suas técnicas improvisacionais no *set*. Outros ainda não querem a responsabilidade pelo visual do filme e deixam as decisões de continuidade para o desenhista de produção, para o fotógrafo ou para o editor. (KATZ, 1991, p. 104)³.

Katz demonstra que existem inúmeras maneiras de se portar em um *set* ao atuar como diretor. Cada uma delas exige do profissional uma postura diferente em relação à sua equipe, já que ele deve estar pronto para as consequências resultantes de suas escolhas. Seja com uma decupagem bem detalhada ou com ideias mais gerais do que deseja filmar, o diretor deve ter em mente que é um líder no *set* e deve guiar sua equipe para que suas ideias sejam realizadas da maneira menos custosa e mais organizada possível.

Em uma vertente semelhante, Tarkovski e alguns outros diretores mais contemporâneos como Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai e Apichatpong Weereethakul, artistas que articulam um cinema menos convencional, pensam o *set* de uma maneira bastante próxima à ideia do manual de Katz. Têm conceitos semelhantes à teoria do encontro de Robert Bresson (AUMONT, 2012), diretor que acreditava no *set* como um ambiente aberto, mas que deve ser de certa forma premeditado, possibilitando o surgimento de alternativas coerentes para os problemas enfrentados, sujeitando os diretores a descobertas durante a filmagem. A respeito disso Tarkovski afirma:

Estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais, para que elas surjam espontaneamente durante as filmagens, pois a vida característica do lugar onde se desenvolve a ação, a atmosfera do *set* e o estado de espírito dos atores podem sugerir novas estratégias, surpreendentes e inesperadas. A imaginação é menos rica que a vida. (TARKOVSKI, 1990, p. 151).

Essa constatação revela um viés experimental que o *set* propõe e que o próprio Katz defende em seu manual. A ideia é ter um direcionamento inicial para sua obra a partir das ideias que surgem durante a preparação, o que serve apenas como motivador para mudanças em meio às novidades que surgem durante as filmagens (KATZ, 1991). Seja por uma locação que não foi possível, algo que o orçamento não cobriu, um ator que não correspondeu ao esperado, todas essas adversidades podem ser transformadas em prol do filme, dando vida e realismo a algo que estava presente apenas no plano das ideias. A vivência do *set* se apresenta como elemento

¹⁷ No original: « Not every filmmaker likes to use detailed shooting plans. Some filmmakers feel adequate coverage is all they need to record a scene; others do not want to inhibit their improvisational technique on the set. Still others simply don't want the responsibility for the visual look of the film and leave the continuity decisions to production designer, cinematographer and editor. », tradução nossa.

fundamental e único dentro de uma produção. A proposição de Katz sobre a prática frequente do labor por parte do diretor se revela como uma maneira eficiente de se estar bem preparado para as adversidades do momento da filmagem.

Também em sintonia com as ideias de Bresson, mas de uma vertente cinematográfica mais comercial, Ang Lee também acredita que “você deve deixar a vida acontecer no *set*. É algo entre saber e não saber para se atingir os melhores resultados” (*apud* SCHREIBMAN, 2006, p. 152)⁴. Por outro lado, Hitchcock não se dispunha a deixar essa brecha, elaborava um planejamento extremamente rígido para poder dar apenas as instruções finais do que já estava fechado com os atores e a equipe. Consta que jamais olhava pelo visor da câmera por saber que seus técnicos estavam prontos para filmar desde a pré-produção, quando lhes eram dadas todas as instruções e documentos necessários para a realização precisa do filme (TRUFFAUT, 2004).

O controle e a segurança são apoiados no manual de Schreibman (2006) ao indicar a necessidade de apenas um diretor no *set* (podendo ser mais de uma pessoa, mas com visões unificadas) e seu papel como figura central, à qual todos os outros setores devem recorrer. Mesmo assim, Schreibman abre espaço para a descoberta no *set* e deixa para o aprendiz a opção de supervisionar as cenas através de um *video assist*, pelo visor ou próximo à ação. Dessa forma, encoraja o estudante a buscar as alternativas que melhor sustentem sua função durante a filmagem sem que ela prejudique sua relação com os outros profissionais. De certa maneira, esse pensamento do autor se encaixa nos dos demais citados anteriormente. Isso porque, novamente, Schreibman não vai muito além do que já é tido como verdade pela maioria dos profissionais em relação ao papel de um diretor no *set* e permanece estagnado na ideia de um ambiente de filmagens aberto às transformações não intencionadas, mesmo se mantendo firme à ideia de se ter um diretor autoritário.

3.2 A equipe

Como já se sabe, a interação com a equipe não começa na produção, ela já toma corpo na pré-produção durante as reuniões; mas é na produção que ela se intensifica. Trata-se de uma atribuição bastante delicada também do diretor já que aqui lida-se com outros egos. Sendo a figura central do processo, absorve para si as demandas artísticas eventuais em um *set*. Por mais que não se tenha a pretensão de estabelecer uma maneira correta para se relacionar com uma equipe de filmagem, nem em manuais, nem em outra literatura, é nessa etapa que os exemplos e as experiências de vida dos grandes profissionais podem se tornar algo bastante útil. Afinal, “você não

¹⁸ No original: « You must allow life to happen on the set. It is somewhere between knowing and unknowing that you get the best results. », tradução nossa.

coloca sua visão na tela. Você instrui outras pessoas para colocar essa visão lá, exceto quando não se sabe falar” (KAZAN *apud* SCHREIBMAN, 2006, p. 172)⁵.

Como discutido no capítulo sobre a pré-produção, Katz comenta que o diretor deve, sempre que possível, se reunir com sua equipe criativa (fotógrafo, desenhista de produção, desenhista de som etc.) e apresentar todo o material que possa servir como base de pesquisa e referência para que o projeto fique o mais claro possível para todos (KATZ, 1991, p. 105).

Serão elencados a seguir os “cabeças de equipe” que mais diretamente se relacionam com a figura do diretor. Excluo as importantíssimas figuras do assistente de direção e do continuísta (tratadas, respectivamente, como mão direita e mão esquerda do diretor, no manual de Schreiberman) pelo fato de a bibliografia utilizada no presente trabalho não ser suficiente para se adentrar no assunto. Tanto os manuais quanto os livros dos diretores não tratam desses profissionais da maneira devida e o assunto fica defasado para discussão.

3.2.1 O diretor de fotografia

Talvez uma das funções mais cultuadas no meio cinematográfico seja a de diretor de fotografia; por ser o encarregado de estruturar tecnicamente o visual do filme, trabalha quase em simbiose com o diretor para transpor palavras do roteiro em imagens. É comum também que o diretor de fotografia trabalhe com o diretor a fim de decupar os planos e planejar os movimentos de câmera. Entende-se, fundamentalmente, que se responsabiliza pela iluminação, a cor e os aspectos mais técnicos de um filme, como a movimentação de câmera, sob a linguagem proposta pelo diretor. Opera em parceria com seus assistentes e as equipes de elétrica e maquinária, que se responsabilizam pelo trabalho pesado com os equipamentos de luz e câmera. Como tem influência direta na *mise-en-scène*, dialoga com o desenhista de produção e o diretor, a fim de entrarem em um acordo acerca das cores e das luzes de cena, aspectos relevantes para as duas áreas (SCHREIBMAN, 2006).

Para Schreiberman (2006), o casamento entre as ideias do diretor e do diretor de fotografia é crucial para a interpretação visual do projeto. Sem que os dois se entendam, toda a visualidade da obra poderá ficar comprometida e desviar drasticamente de um conceito estético narrativo. O diretor deve dialogar bem com seu diretor de fotografia se pretende que o filme possua uma unidade de tom e emoção imposta na imagem.

Quando se tem pouco tempo de preparação e, por exemplo, um fotógrafo ocupado com muitos trabalhos chega apenas algumas semanas antes das filmagens de um longa-metragem, Katz (1991) sugere algumas abordagens para o diretor. “Alguns

¹⁹ No original: « You don't put your vision on the screen. you talk to other people who put the vision on the screen, except they don't know how to talk. », tradução nossa.

diretores mostram aos seus fotógrafos diversas fotos, pinturas, outros filmes ou qualquer outra fonte visual como forma de ilustrar o que estão procurando em termos de estilo” (KATZ, 1991, p. 115)⁶. Por essa razão, o diretor deve ter o filme bastante claro em sua cabeça logo antes do fotógrafo entrar para equipe. Para que dê ideias visuais para o filme, o fotógrafo também requer um conhecimento bastante detalhado do projeto e conta com a figura do diretor para acelerar seu processo de imersão na produção. “Fotógrafos observam as cenas em termos do que pode ser alcançado visualmente em tom e emoção, os diretores devem se guiar por suas sugestões e ideias” (SCHREIBMAN, 2006, p. 179)⁷.

Os manuais são unânimes sobre a relação diretor/fotógrafo ao passo que priorizam a comunicação de ideias de forma bidirecional, mas sempre colocam em foco as ideias do diretor. Para Katz (1991), a noção de que um diretor deve absorver as propostas de seu fotógrafo se limita apenas àqueles que não têm um conceito muito bem estabelecido. Em seu manual, não há tanta democracia, o diretor ainda é o dono da palavra final. Schreibman (2006) é um pouco menos ortodoxo e ainda propõe uma troca mais igualitária.

Depois de assistir a alguns filmes americanos, ainda muito jovem, Hitchcock percebeu que em Hollywood se usava uma fotografia de profundidade, relevo, ao contrário da fotografia inglesa, ainda desdramatizada provinda do teatro. Em 1928, substituiu o fotógrafo em *A mulher do fazendeiro* (1928), adotando uma estética expressionista inspirada nos filmes de Murnau, um dos diretores que mais admirava. “Será que o diretor de fotografia tem o sentido da cor?” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2004, p. 179), perguntou-se durante a filmagem de *Festim diabólico* (1948), em que o diretor de fotografia teve de deixar a produção por motivos de saúde. Como Hitchcock tinha apreço pela qualidade da imagem que imprimia em seus filmes, apenas com a ajuda do técnico de Technicolor e do eletricitista chefe, assumiu a responsabilidade pela luz do filme, se fundamentando nos estudos de luz e sombra e cor que teve na escola de arte na Inglaterra. Ted Tetzlaff, fotógrafo de *Interlúdio* (1946), gozou do interesse de Hitchcock pela iluminação quando esse último sugeriu ideias para a luz em uma das cenas. Nas palavras de Tetzlaff: “Mas então o papai se interessa pela técnica?” (*apud* TRUFFAUT, 2004, p. 157). A carreira inicial em diversas áreas do cinema, possibilitou a Hitchcock uma visão mais ampla da realização em termos técnicos e estéticos que o levaram a poder opinar com mais autoridade sobre as funções de outras equipes. Sua percepção precoce da fotografia, ainda durante o expressionismo alemão, o possibilitou a inserção de elementos visuais como luz e sombra a fim de contribuir para a

²⁰ No original: « Some filmmakers show their cinematographers photographs, paintings, other films or any other visual source as a way of illustrating what they're after stylistically. », tradução nossa.

²¹ No original: « Cinematographers look at scenes in terms of what is to be achieved visually in tone and emotion, and directors should build on their suggestions and ideas. », tradução nossa.

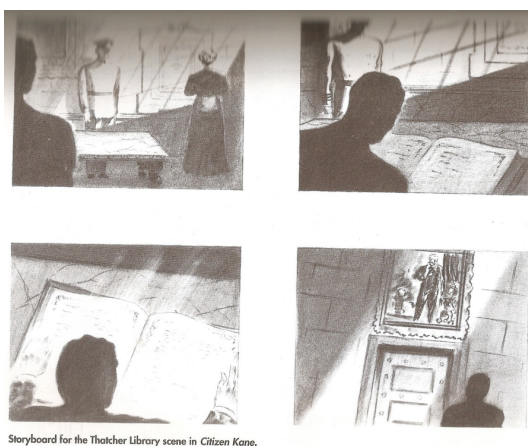
dramaticidade de suas narrativas.

3.2.2 O desenhista de produção (*production designer*)

O desenhista de produção compromete-se por planejar todo o projeto visual do filme: paleta de cores, figurino, locações, maquiagem, efeitos especiais, etc. Coordena a equipe de arte a fim de designar a atmosfera e a unidade visual de cada sequência do filme, adaptando a uma proposta visual os desejos do diretor e as questões propostas pelo roteiro.

O termo “desenhista de produção” foi primeiramente atribuído a William Cameron Menzies durante a cerimônia de premiação do Oscar em 1939 pelo filme *E o vento levou...* (Victor Fleming, 1931). No filme, Menzies ficou responsável por desenhos de continuidade detalhando a composição, encenação e pontos de edição de forma a elevar a figura do desenhista de produção ao círculo da equipe de produção: diretor, fotógrafo, editor e até roteirista (KATZ, 1991, p. 9). Anteriormente essas funções eram delegadas ao diretor de arte. No Brasil, por outro lado, as funções ainda são atribuídas a ele, já que a figura do desenhista de produção não é tão presente no meio profissional.

Seu trabalho é um dos mais vitais para a produção e requer atenção específica do diretor, observando de perto o projeto do designer para que cada detalhe seja levado em conta no momento da filmagem e os pontos mais importantes estejam presentes em um possível *storyboard*. A equipe de arte seria a responsável pelas ilustrações, plantas baixas, elevações, entre outros esquemas visuais que detalham a produção de forma que a equipe como um todo tenha facilidade para reproduzir o que foi planejado.



Storyboard for the Thatcher Library scene in *Citizen Kane*.

Figura 8 – Storyboard por Perry Ferguson para *Cidadão Kane*, de Orson Welles. (fonte: KATZ, 1991)

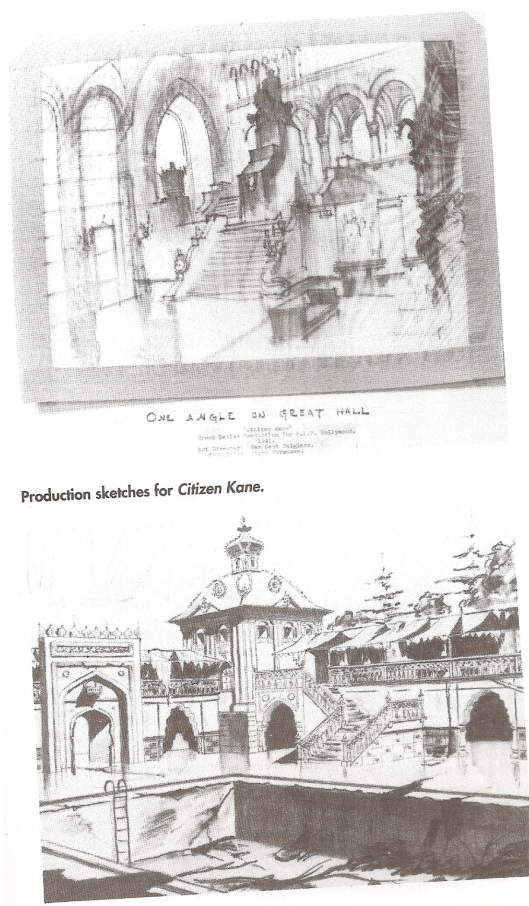


Figura 9 – Esquetes de produção feitos por Perry Ferguson do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles. (fonte: KATZ, 1991)

O segundo capítulo inteiro do manual de Steven D. Katz (1991) é dedicado à figura do desenhista de produção, com uma breve análise histórica para depois passar pelas questões técnicas com exemplos de cada atribuição do profissional. Relatando a transformação ocorrida no setor de arte cinematográfico ainda no período silencioso do cinema, quando são pensados cenários que se diferenciem dos feitos no teatro, o autor descreve o processo de apropriação de Hollywood dos modelos técnicos e estilístico europeus, principalmente da Alemanha. Diretores, escritores e outros artistas e técnicos como Karl Mayer, Fritz Lang, F.W. Murnau e G.W. Pabst são levados aos EUA a fim de fortalecer contingente técnico dentro de uma indústria que percebia sua carência por inovação; especialmente com o advento do som no fim dos anos 20, quando quase todas as produções passaram a ser realizadas dentro dos estúdios (MASCARELLO, 2006).

Para Katz, sendo ou não o diretor o dono da palavra final em termos de visibilidade, é o desenhista de produção quem assume, junto a sua equipe, todo o plano visual inicial de um filme. Em uma produção de baixo orçamento, geralmente, o diretor assume a função de desenhista de produção. Em uma produção maior, o diretor deve esclarecer o roteiro para que o desenhista de produção opere de forma mais coesa

(KATZ, 1991).

Durante a “era de ouro” dos estúdios em Hollywood, entendia-se que esse profissional tinha como papel organizar as questões de contexto temporal e a geografia de um filme com clareza, preparando o território para a participação do diretor. O filme deveria estar desenhado e projetado em papel ou por meio de modelos pela equipe de arte antes mesmo que o diretor e o fotógrafo fossem contratados (idem, 1991).

As atribuições do desenhista de produção se iniciaram no mercado internacional não somente por sua importância para a composição de um projeto visual uniforme, mas também por necessidades narrativas e econômicas (idem, 1991). Tendo em mente toda essa amplitude do papel de um desenhista de produção, percebe-se o quão próxima deve ser sua ligação para com a figura do diretor. Essa relação entre os dois e até que ponto o filme é resultado criativo desse profissional ou do diretor não é muito comentada nos livros.

Em geral, o diretor é o responsável pelas decisões visuais que determinam a encenação e as posições de câmeras. O ambiente e a atmosfera da diegese, incluindo set, figurino e design de objetos de cena, são responsabilidades do desenhista de produção, guiado pela visão conceitual geral e o plano temático do diretor (KATZ, 1991, p. 97)⁸.

Em sua entrevista, Hitchcock cita sua formação em uma escola de engenharia e seu domínio do desenho, atributos que o possibilitavam um certo controle do desenho de produção de seus filmes. Durante a pré-produção, mandava fotografar, baseado em ideias sugeridas pelo roteiro, algumas locações para que pudesse escolher aquela que melhor se adaptava à sua visão, operando de maneira semelhante à grande parte dos diretores ainda hoje (*apud* TRUFFAUT, 2004).

O suspense e a ironia de Hitchcock sempre compuseram a atmosfera das narrativas que realizava. Em seus trabalhos nos diversos setores do cinema inglês, aprendeu a observar com perspicácia o ambiente que recriava sempre com o objetivo de intensificar a experiência de seu público. Para *Rebecca* (1940), que a princípio poderia se resumir a um simples drama de casamento, optou por dar ênfase ao casarão solitário, Manderley, criando uma sensação de impotência e pequenez na protagonista e nos espectadores. O mesmo é feito em *Os pássaros* (1963), isolando a protagonista em uma ilha pacata onde toda a trama irá se desenrolar. “Devo manter essa casa isolada para ter certeza de que ali o medo será irremediável” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2004, p. 128). Quando comenta com Truffaut sobre suas escolhas no setor de arte, dificilmente chega a citar a figura de seu desenhista de produção e/ou diretor

²² No original: « In general, the director is responsible for the visual decisions that determine staging and camera setup. The theatrical environment of the film, including set, costume and prop design, is the responsibility of the production designer guided by the director's overall conceptual and thematic plan. », tradução nossa.

de arte. Hitchcock retém muito da responsabilidade do resultado final de seus filmes para si, deixando pouco espaço para a contribuição de sua equipe.

Seja em Pudovkin por ainda não existir a profissão de desenhista de produção, em Tarkovski por sua ideologia do diretor como criador único de suas obras, ou em Mamet, pelo foco em questões mais condizentes apenas com a função de um diretor, nenhuma dessas bibliografias contempla a análise do profissional chefe da equipe de arte.

3.2.3 O produtor

Peça-chave dentro de uma equipe, é quem assume o papel de levar à frente o processo de realização, acreditando em um projeto e tornando-o possível. Necessariamente envolvido em todas as etapas da produção de um filme, organiza e adquire os elementos e esforços necessários para que o produto seja realizado sob as melhores condições possíveis. Possui, distribuído entre outras funções (direção de produção, produção executiva, produção associada, etc.), o controle completo da obra, tendo autonomia sobre toda a equipe, o orçamento e as questões legais.

Produtores devem solucionar problemas e ser capazes de prever sua iminência, apresentando uma solução para que não ocorram. Seu trabalho é tornar o processo de produção o mais criativo possível para que os diretores exerçam sua função, enquanto ficam de olho nas possibilidades fiscais e na visibilidade do projeto, fazendo de tudo para que a câmera continue rodando. (SCHREIBMAN, 2006, p. 173)⁹.

Schreibman (2006) enxerga o produtor como um catalisador das ideias do diretor, sendo uma espécie de filtro, quando percebe que o diretor poderia fazer escolhas equivocadas. O autor acredita em um produtor criativo que não apenas propicie a viabilidade da produção, mas também questione as ideias do diretor e trabalhe em cooperação para extrair o melhor do projeto. Mesmo assim, Schreibman delega ao produtor a função principal de fazer com que ele trabalhe da melhor maneira pois, sem o trabalho deste último, não há filme. Então, por mais que o autor atribua funções vitais à figura do produtor, a direção continua sendo uma função dominante sobre todas as outras áreas, por ser o responsável pelo resultado artístico do filme.

O produtor deve ser a metade realista e organizada do diretor, deixando a outra metade para a criatividade. Dessa maneira, Schreibman entende que o diretor deve estar a par do processo de produção de seu filme em seus aspectos burocráticos e logísticos

²³ No original: « Producers are problem solvers and should have the unique ability of foreseeing the possibility of a problem and presenting a solution so the problem doesn't happen. Their job is to make the production process as creative as possible for directors to do their job, while keeping an eye on the fiscal possibilities and the vision of the project and doing whatever is needed to keep the camera rolling. », tradução nossa.

também. O manual cita, por exemplo, a necessidade do diretor de compreender as questões financeiras no que tange seu filme, a fim de utilizar sua criatividade para solucionar problemas orçamentários e não extrapolar o orçamento total (SCHREIBMAN, 2006). No geral, Schreibman reforça a noção de que um diretor, para ser completo, deve ter uma mentalidade de produtor e entender as limitações orçamentárias de seu filme para que possa aproveitar ao máximo o que tiver em mãos. Sem deixar muito explícito, o autor entende que o produtor é uma figura burocrática e “domadora de diretores”. Se esses últimos forem capazes de se autocontrolar e entenderem outras questões relativas ao trabalho de um produtor, então esse deve apenas se limitar às questões extra-fílmicas.

Lidar com os produtores conhecidos como “manda-chuvas” da indústria cinematográfica norte-americana, no período que antecedeu o surgimento da *Directors Guild of America*, era uma das grandes questões na vida profissional de um diretor. Isso porque os direitos sindicalistas dos diretores ainda não eram reconhecidos pela indústria e quem comandava as produções sem muitas legislações eram os donos dos estúdios¹⁰. King Vidor, por exemplo, fora atropelado criativamente pelo produtor David O. Selznick durante a produção de *Duelo ao Sol* (1946), período em que os direitos trabalhistas já estavam em vigor, e teve de aceitar as alterações criativas. Sendo assim, um diretor não possuía poder de barganha suficiente para comandar criativamente uma obra frente a figura do produtor. O próprio Selznick, já no final dos anos 30 dizia que “o diretor, 9 entre 10 vezes é [. . .] puramente uma engrenagem dentro de uma máquina” (SCHREIBMAN, 2006, p. 174)¹¹. Entretanto, vale ressaltar que Selznick era um produtor bastante peculiar e que se dedicava completamente às suas produções, como durante a produção de *E o vento levou. . .* (1939), quando alterou o roteiro, amparado pelo sistema de estúdios, sem o consentimento do diretor Victor Fleming.

Selznick fora o primeiro produtor de Hitchcock nos EUA. Houve conflitos diretos entre ele e Hitchcock quanto ao resultado final de *Rebecca* (1940), ainda seu primeiro trabalho juntos. Entretanto, o produtor era conhecido por ter muito apreço por aquilo que produzia e se esforçava para que o filme fosse o mais bem-sucedido possível (em uma visão mais comercial), sendo considerado um autor na visão de alguns críticos. Nas matérias do crítico Bruce Heiden de 1973¹², elege o produtor como o mais interessante e rebelde entre seus contemporâneos por enfrentar os estúdios e o *star system*. Seus filmes eram feitos com altos investimentos e, mesmo que os estúdios tivessem dificuldades para financiá-los, geravam grandes lucros. Costumava se comunicar com sua equipe através de memorandos, deixando de lado telefonemas

²⁴ Site de pesquisa: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1004-Winter-2010-11/Features-Before-the-Guild.aspx> (acesso em 11/05/2015).

²⁵ No original: « The director, nine times out of ten, is. . . purely a cog in the machine. », tradução nossa.

²⁶ Títulos originais: “Selznick’s Memoes: The Last Auteur?” e “Selnick II: Auteurism Defended”.

e/ou encontros em pessoa. Ficou conhecido por introduzir em Hollywood grandes nomes como Katherine Hepburn, Fred Astaire, Ingrid Bergman e Vivien Leigh, além do próprio Hitchcock. Seu caráter autoritário o fez entrar em confronto com diversos dos estúdios em que trabalhou e com seus técnicos.

Orson Welles, ainda aos 25, quando dirigiu *Cidadão Kane* (1941) teve a oportunidade única e quase exclusiva (apenas Chaplin possuía naquele momento) de determinar o corte final de seu filme. Dessa forma, não houve intervenção alguma, nem do produtor George Schaefer, nem da RKO. Seu contrato lhe deu liberdade artística impensável para a época. Isso lhe custou um exercício de desapego para com seus próximos trabalhos, já que não voltou a ter os mesmos direitos concedidos em *Cidadão Kane* (AUMONT, 2012).

Essa liberdade criativa concedida a alguns diretores, um privilégio de poucos, se mostrou uma porta para a realização de filmes considerados grandes obras-primas pela massa crítica. Até hoje, filmes com pouca restrição por parte dos produtores, ou por confiança no diretor ou por se tratarem de produções de baixo orçamento e pequena autonomia do produtor, têm grandes chances de se tornarem obras mais singulares (não necessariamente melhores). Ou seja, quando um diretor pode fazer o que quiser dentro de um filme, essa obra costuma ser mais distinta de uma massa uniformizada por padrões de qualidade elaborados pelas empresas que as financiam. Isso, porém, não quer dizer que esses filmes sejam melhores, ou que vão lucrar mais. O caso recente com a verba pública destinada ao filme *Chatô, o rei do Brasil* (2015), dirigido pelo ator Guilherme Fontes, foi fonte de imensas críticas ao diretor, que tornou seu filme tão oneroso a ponto de torná-lo praticamente inviável de ser finalizado. Recentemente, em meio a fortes contestações, o filme veio a ser distribuído e exibido depois de longos anos de espera.

Estúdios como a MGM, a Warner, a Paramount, a RKO e a Fox, tinham controle absoluto da produção, distribuição e exibição dos filmes. Cada um era reconhecido por possuir um estilo de produto, realizado por um exército de técnicos qualificados. “Se você trabalhasse na MGM, teria de se adaptar ao estilo MGM, o que era totalmente diferente do estilo Warner ou do estilo Paramount” (SCORSESE, 2004, p. 72). Alguns nomes da direção se consagraram fazendo filmes em apenas um estúdio, eram eles Henry King, na Fox; Raoul Walsh, na Warner e Clarence Brown, na MGM. Mesmo sob as restrições estéticas estipuladas pelas empresas, esses diretores foram capazes de realizar obras que ficariam marcadas por décadas à frente. Mas não foi somente nos EUA que os diretores em busca da autenticidade eram castrados pelos estúdios; na França do pós-guerra, erige-se uma indústria cinematográfica bastante peculiar. Os críticos da *Cahiers* embarcaram nessa luta por espaço e autonomia, preconizando um cinema livre das amarras do mercado saturado francês, repleto de adaptações literárias

com pouco inventividade estilística.

Findada a fase de produção, percebe-se a variedade de colocações de cada autor acerca da etapa, mas sempre tendo a figura do diretor como principal regente de uma equipe em plena execução de suas funções. É importante de analisar que a etapa é vista, pela grande maioria dos autores, como uma etapa chave para o sucesso ou fracasso da obra, mesmo sendo onde o diretor tem suas funções criativas mais reduzidas, tendo que lidar majoritariamente com o emocional e operacional de seus colegas de trabalho.

4 A PÓS-PRODUÇÃO

“O homem fotografado é puro material, em bruto, para uma futura composição desta imagem no filme, obtida por meio da montagem.”

(PUDOVKIN, s/d, p. 47)

Chega-se à fase final da feitura de um filme. Todos os esforços de produção, todo o planejamento, tudo o que devia (ou não) acontecer já está fixado na imagem e no som captado. Trata-se agora de reunir o material, organizá-lo e dar vida ao todo; reassistir, fazer as escolhas devidas. Grande parte da equipe já não está mais presente neste processo; um novo time é formado e o diretor deve novamente assumi-lo a fim de concluir sua obra.

Para três dos diretores que analisamos (Pudovkin, Tarkovski e Mamet), é na montagem que o diretor atinge seu potencial máximo. A montagem é, segundo Tarkovski (1990), a fase onde todos os esforços artísticos devem convergir. Essa percepção dos autores sobre a etapa demonstrará um papel fundamental do diretor como organizador final das ideias. A elaboração desse trabalho é feita pelos profissionais especializados, mas os conceitos são trabalhados em sintonia com o diretor. Essa noção de potencial máximo será a razão pela qual esses diretores elaborarão tantas teorias acerca da essência da montagem e seu papel na organização e tradução das imagens capturadas.

O teórico canadense André Gaudreault (*apud* COSTA, 2005) analisa a etapa de montagem como a manipulação do tempo e do espaço diegéticos, sendo essa a característica definidora da narrativa. A etapa mostraria assim, sua capacidade de distender e comprimir o tempo, o que é primordial para que se estabeleça tanto as unidades cênicas como o conjunto fílmico e a proposta arquitetada pelo realizador. Essa capacidade de controle temporal será uma das chaves para entender o esforço de Tarkovski para que essa etapa final ocorra a partir de sua visão de “esculpir o tempo”.

No capítulo anterior, a figura do montador dentro do subtema equipe não foi citada propositalmente. Retomaremos agora a análise sobre o trabalho desse profissional já introduzindo outro profissional que tem relação, o editor de som.

4.1 A montagem

“O montador é tão bom quanto o material que recebe dos diretores” (SCHREIBMAN, 2006, p. 183)¹. Schreibman ratifica a questão de que a essência do filme já está

²⁷ No original: « Editors are only as good as the footage they receive from the directors. », tradução nossa.

definida depois da filmagem, não há mágica que solucione um material ruim, resta apenas usar o que se tem à disposição. O próprio Katz corrobora com essa afirmação quando relata que o diretor e o roteirista seriam os pilares responsáveis pela lógica básica do filme, fundamental para que o montador tenha algo coerente em mãos, algo do qual possa fazer bom uso (KATZ, 1991, p. 145). Alguns diretores são bastante diretos e estabelecem, logo de início, quais tomadas devem ser usadas para cada plano, outros dão mais espaço para que o montador selecione e organize os planos a partir de seus conhecimentos, para depois lapidar aos poucos, até o corte final. É claro que nem todo projeto possibilita a presença do diretor na sala de montagem, mas Myrl Schreibman vê como primordial essa seleção a partir de alguém que tem a melhor noção do todo. Essa percepção dos autores revela uma descrença na figura do profissional/artista montador. Não cogitam a possibilidade de se obter um bom resultado apenas com a edição feita pelo montador.

Para Mamet, Hitchcock, Pudovkin e todos aqueles que se apoiam no efeito do experimento de Kuleshov²⁸, a montagem é onde cada expressão, movimento e diálogo dos atores toma corpo. Os filmes de Hitchcock, por exemplo, eram extremamente decupados e específicos, o material filmado funcionava bem próximo de sua ideia original. O diretor decupava seus filmes também na montagem, até que restasse apenas o essencial à narrativa. Seu domínio sobre a filmagem fazia necessária sua participação também na etapa de montagem. Era de extrema importância que essa montagem estivesse a serviço da emoção do espectador acima de qualquer outra coisa. Esse *modus operandi* de Hitchcock demonstra seu caráter autoritário e centralizador da produção de seus filmes. Seu trabalho girava em torno de uma ideia inicial durante a escrita do roteiro que culminaria em uma dependência lógica por parte do montador sobre a figura do diretor.

Na visão de Katz (1991), a montagem clássica segue os preceitos da continuidade a partir de três princípios básicos: as conexões temporais, as conexões espaciais e as conexões lógicas. As temporais seriam como ações em planos diferentes que se ligam de forma direta no tempo: um copo caindo da mão de alguém em um plano e, no seguinte, ele se quebrando ao chão. As conexões espaciais seriam como as mudanças de escalas: de um plano geral em que uma casa é mostrada corta-se para a porta da mesma. As conexões lógicas seriam como as mudanças de ambiente em um mesmo espaço: o corte do plano geral da casa para um de seus cômodos. Essa

²⁸ “Kuleshov concebeu, no princípio dos anos 20, uma série de experimentos para demonstrar que a montagem podia gerar emoções e associações que transcendiam, em muito, o conteúdo dos planos individuais. Um desses experimentos, posteriormente denominado ‘efeito Kuleshov’, justapunha o mesmo plano do ator Mosjoukine a materiais visuais distintos (um prato de sopa, um bebê dentro de um caixão etc.) com o objetivo de produzir diferentes efeitos emocionais (fome, dor etc.). Era a técnica cinematográfica, e não a ‘realidade’, portanto, que ocasionava a emoção espectral” (STAM, 2003, p. 55).

base da montagem é conhecida como *raccord* e remete às diferentes maneiras de se montar um filme através da justaposição de planos e suas relações (STAM, 2003). A simples ordem dos planos suscita perguntas e respostas diferentes, gerando intenções diversas para cada sequência. Para o autor, o diretor deve ter essas noções em mente antes mesmo de rodar a câmera, para que possa filmar de maneira lógica, mesmo que o momento da montagem o possibilite explorar novas possibilidades. Katz, porém, se baseia na necessidade de atrair o espectador através do jogo de perguntas e respostas, criando expectativas e movendo a narrativa sempre para frente, sem nunca estagná-la.

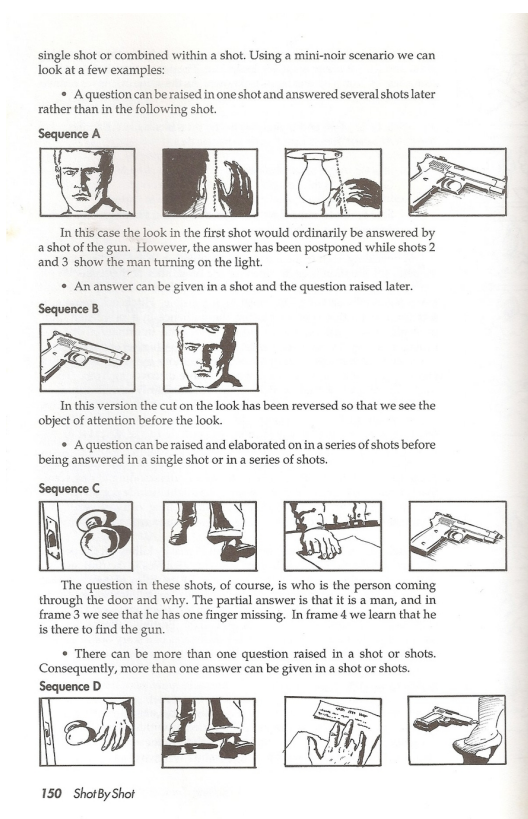


Figura 10 – Os padrões de montagem a partir da reorganização dos planos a fim de gerar novos sentidos. (fonte: KATZ, 1991)

As obras de Alfred Hitchcock e Orson Welles seriam exemplos de narrativas que fazem o uso do mesmo mecanismo para prender a atenção do espectador. A ideia da causalidade é fundamental para se compreender o cinema hegemônico e seu sucesso de público (KATZ, 1991, p. 146). Essa relação de dependência entre os planos remonta aos ensinamentos de Kuleshov, com um filme sendo resultado de conexões temporais, espaciais e lógicas imprescindíveis para a compreensão do público.

Graças à justaposição dos planos é possível se manipular o sentido da imagem, o significado dos olhares, dos gestos e das palavras. Essa percepção da narrativa pressupõe a hegemonia do *raccord*, da junção entre planos, um cinema que não cria a verdade, mas o sentido (STAM, 2003). O raciocínio de Pudovkin acerca da montagem exemplifica o pensamento de uma parcela dos construtivistas que, um tempo depois,

colocariam seus conhecimentos nas graças do cinema hegemônico estadunidense. “A montagem é, acima de tudo, uma força básica e criadora, na qual, as diferentes tomadas se combinam engenhosamente, para dar origem a uma forma viva e cinematográfica” (PUDOVKIN, s/d, p. 79).

Em uma outra vertente e época, estão cineastas como Tarkovski, Bresson, Tsai Ming Liang e Claire Denis, artistas que prezam pelo ritmo interno dos planos, das sensações do tempo a serviço de um cinema de fluxo³. A ideia é que a etapa de montagem seja apenas um reencontro com o projeto estipulado anteriormente, fechando um ciclo. Essa abordagem mais sensorial da montagem retrata uma visão que destoa do projeto de recepção por parte do público do produto fílmico clássico.

Em *O espelho* (1975), Tarkovski teve um longo trajeto até concluir seu filme, pois dizia que não enxergava a unidade de seu filme. De maneira (como ele mesmo diz) transcendental, depois de muito rever e remontar o filme, encontrou sua forma final. Para ele, a essência do trabalho de um diretor seria “esculpir o tempo”. Considerando o tempo a questão fundamental do fazer cinematográfico, sua representação é de suma importância para o diretor, seja na duração interna dos planos, seja na conexão entre eles. Para tanto, Tarkovski entende essa essência permeando as atividades das três etapas da realização: a pré-produção (decupagem), a produção (*mise-en-scène*) e a pós-produção (montagem). Como se o mundo fosse um bloco de mármore, o diretor esculpe, recorta os pedaços que interessam à sua narrativa através do olhar seletivo da lente da câmera. Sua percepção da montagem como momento plástico e instintivo, o leva a um estilo de trabalho menos racional e lógico, algo mais conceitual e intuitivo. Por essa razão, seus filmes possuem sequências de tons oníricos, como em filmes surrealistas, ao mesmo tempo que deixam escapar alguns preceitos de *raccord*, estimulam o espectador a buscar novas maneiras de absorver aquilo que se passa nas imagens e nos sons.

4.2 A edição de som

Depois de montado o material do filme, o corte escolhido é enviado para a edição de som, onde o áudio captado durante as filmagens e outros sons são organizados de forma a se construir o desenho sonoro de um filme. As etapas posteriores de mixagem e composição da trilha também são de completo interesse do diretor, que poderá explorar ainda mais as nuances de seu filme. Algumas questões relativas ao som, que surgem anteriormente à pós-produção, são importantes de serem mencionadas. Nada ainda foi dito sobre o som ao longo do texto pela escassez de bibliografia de direção cinematográfica que realmente abarque o assunto de forma aprofundada.

²⁹ Termo usado por Luiz Carlos de Oliveira Junior (2013) para designar um tipo de *mise-en-scène* mais recente, pautada no tempo e na sensorialidade.

Evidentemente, um técnico de som (profissional que trabalha para captar o som direto durante o *set*) tem uma enorme parcela de contribuição para com o resultado final sonoro do filme. Afinal, é ele quem capta o material base para ser trabalhado durante a pós-produção, mesmo que o filme seja dublado ou não tenha diálogo, já que também é responsável por captar trechos do som ambiente e ruídos indispensáveis para um bom aproveitamento posterior. Porém, um grande aliado artístico de um diretor durante as três etapas é o pouco mencionado *sound designer*⁴.

Esse profissional tem como função, ao lado do diretor, pensar o espaço sonoro do filme, o desenho de som. Trabalhando em forte sintonia com o roteiro, o desenhista de som decupa os sons propostos no texto e aqueles que foram pensados junto ao diretor, para compor uma emoção, em progressão da narrativa. Escolhidos os sons que serão usados em cada sequência e entendida a proposta de cada um na composição sonora do filme, essas indicações são passadas para o técnico de som, que captará aquilo que for possível durante a filmagem. O restante é passado diretamente para os profissionais da pós-produção, entre eles o editor de som e o produtor de *foley*⁵. Depois de montado todo o esquema sonoro, cada pista deve ser devidamente mixada, de maneira a dar forma, intensidade e localização no som, no caso de um trabalho de muitos canais de áudio.

O som, que surge no final dos anos 30, é uma das tecnologias que mais contribuíram para o desenvolvimento estético do cinema e para o pensamento audiovisual dos diretores. Contudo, segundo Bordwell, houve pouca experimentação no som durante o período clássico do cinema hollywoodiano, pela escassez de recursos e de domínio sobre a técnica (BORWELL *apud* AMARAL, 2012, p. 84). Desde o trabalho pioneiro de Fritz Lang em *M, o vampiro de Düsseldorf* (1931), criando toda uma atmosfera de tensão através de pequenos sons, passando pelos experimentos de Hitchcock do ponto de escuta subjetivo⁶ analisados a seguir, até trabalhos mais recentes como o de Alejandro González Iñárritu em *Babel* (2006), onde pode-se ter a experiência sensorial modificada através da percepção sonora do espaço pelos personagens. Hoje já existem muitas propostas que elevaram o som ao mesmo patamar de importância que a imagem dentro de um filme.

A questão do som em Hitchcock é notória (assim como seu uso distinto de tantas outras tecnologias) desde sua parceria com Bernard Herrmann na composição e ordenação das músicas. Desde *O terceiro tiro* (Hitchcock, 1955) até *Marnie* (Hitchcock, 1964), quando Herrmann brigou com Hitchcock, a parceria rendeu bons frutos, contri-

³⁰ Mais comum em grandes produções, pode surgir a partir do técnico de som ou até mesmo do próprio diretor, entre outras funções como a de editor de som.

³¹ Responsável pela produção/criação de efeitos sonoros durante a pós-produção, a fim de compor o espaço sonoro do filme. Podem tanto criar novos sons quanto recriá-los.

³² Termo usado pelo teórico de som francês Michel Chion para designar o som escutado por um personagem específico.

buindo para intensificar a emoção das tramas. Mais uma vez, o diretor pensava os sons de seus filmes a fim de contribuir para o entendimento e a entrega do espectador à obra. Em *Chantagem e confissão* (1929), ainda seu primeiro filme falado, explora o plano de som subjetivo (passado na mente da protagonista), revelando desejos íntimos dos personagens sem recorrer à beleza da inovação do *sync* labial. Hitchcock, mais uma vez, comprova sua aptidão para as diversas áreas de conhecimento dentro do cinema e se apropria de maneira inventiva das novas tecnologias. Sua grande contribuição está em optar por soluções estéticas que têm consequência positiva direta na narrativa.

Mesmo fazendo uso de estratégias elaboradas das narrativas sonoras, Hitchcock tinha suas ressalvas quanto ao advento do som, que teria trazido muita teatralidade para o cinema, enfraquecendo o poder de imagens repletas de sentido. “Os filmes mudos são a forma mais pura de cinema” (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2004, p. 55). Essa sua constatação, porém, não o fez estagnar e apenas o incentivou a permanecer em busca de alternativas para o desenvolvimento mais ativo de seus filmes.

Tarkovski (1990) condenava o uso da música para reiterar uma emoção já apresentada, preconiza seu uso para a expansão do sentido dessa emoção. Para ele, os sons deveriam, juntos à imagem, criar sentidos para além do que é visto e sugerido, não servindo apenas como indicadores banais do drama. Essa sua ideia ia ao encontro da noção de que uma música em uma cena deve servir para ampliar os sentidos já existentes nela e não apenas intensificar algo que já está exposto. Difere-se, então, de Hitchcock, que usava sua trilha para esclarecer ainda mais ao seu espectador o estado emocional proposto na cena, por mais que pudesse fazer um uso mais elaborado dela.

No clímax de *O homem que saiba demais* (1956), durante uma tentativa de homicídio em espaço público, uma música com alto teor de suspense é tocada. Intensifica-se o estado de tensão, mas o jogo de sons que compõem a música e se mesclam com os ruídos de cena (como os pratos batendo mesclados ao tiro do revólver) é a prova do uso sonoro diferenciado do diretor.

Tarkovski (1990) dizia que um grande filme deveria ser feito sem o uso da música, mas confessa que jamais conseguiu prescindir da mesma. Em seus filmes, ela compõe uma atmosfera bastante particular, criando ambientes oníricos a partir de longos planos, que sustentam e fortalecem o peso da imagem, densa e expansiva (TARKOVSKI, 2006). Tarkovski trabalhou longamente com o compositor Eduard Artemev, criando trilhas caracterizadas por modificações na música sacra, colocando a obra do diretor entre o divino e o profano.

Vale ressaltar as origens do diretor que, por ser filho de artistas (um poeta e uma atriz), cresceu em meio a um panorama de referências mais artísticas. O diretor desenvolveu um apreço grande pela música clássica e instrumental, o que contribuía para localizar seus filmes em um patamar de filmes para um público mais seletivo.

A teoria de Michel Chion⁷ da noção de audiovisual, de paisagem sonora, de som dentro e fora de campo, revela uma capacidade de criar espaços e formas. É nesse momento criativo que o diretor opera de maneira a compreender mais a fundo seu universo ficcional. Mesmo a imagem sendo a essência do cinema, de onde esse surge, o som hoje carrega uma importância que abre uma gama enorme de possibilidades para o diretor trabalhar sua narrativa. Quando os diretores falam sobre seus trabalhos, conseguem, por vezes, expor suas visões acerca da presença e estética sonora em seus filmes, algo que não se revela tanto dentro da metodologia dos manuais.

Tarkovski deixou bem claro até que ponto o som influencia seus filmes e a maneira correta de seu uso. Já Hitchcock não deixa muito claro em sua entrevista com Truffaut o quão necessário é o som no desenvolvimento de sua narrativa e na percepção de seu espectador. Mesmo assim, é evidente, analisando-se seus filmes, a presença pensada de um desenho de som bastante claro e coerente com todas suas ideias expostas, a partir da recepção que almeja do espectador nas obras que produz.

Os manuais, ao contrário, não instigam um pensamento analítico e estético sonoro em seus leitores. Quando abordam o tema do som nos filmes, os colocam como elementos que devem ser pensados por profissionais específicos da área, e não muito influenciados por uma proposta da direção. Percebe-se novamente a segmentação restritiva de funções dentro de uma cadeia produtiva cinematográfica, ratificada nos manuais pela maneira como não vão a fundo em alguns assuntos essenciais para a compreensão da ideia do filme como um todo, composto tanto pela imagem quanto pelo som.

³³ *LAudio-Vision: Son et image au cinéma*. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

5 CONCLUSÃO

“Um cineasta só merece esse nome a partir do momento em que sabe o que está fazendo.”

(CHABROL apud AUMONT, 2012, p. 7)

O cinema possibilita uma multiplicidade de visões, alternativas e experiências que compõem a profissão de um diretor. Focando em trabalhos de diretores ao longo da história do cinema, foram expostos e repensados os procedimentos de trabalho de cada um. Mesmo se tratando de um grupo pequeno de profissionais, suas ideias são plurais e a todo tempo divergem e se complementam, possibilitando uma comparação entre o que é ou não corrente em sua maneira de lidar com um mesmo meio, o filme.

Nesse meio, um dos destaques vai para Hitchcock, que se via como figura central em suas produções e, por vezes, até se tornava uma espécie de ditador. Era conhecido por ter uma visão muito clara daquilo que almejava imprimir, então impunha à sua equipe uma grande disciplina para tornar suas ideias reais. Sua maior preocupação se concentrava na aceitabilidade e apreciação do público para com suas obras. Entendia grande parte dos mecanismos cognitivos que proporcionavam as emoções em seus espectadores, podendo, assim, levá-los a embarcar em suas tramas de maneira intensa.

Por mais que Hitchcock não expusesse as questões políticas envolvidas em seus filmes, tinha total noção do discurso que fazia. Esclarecido quanto às questões humanas, dirigia filmes recheados de suspense e medo, mas sempre com um toque de ironia e romance. Tinha seu espectador como termômetro para indicar a qualidade de seus filmes e, com uma proximidade psicanalítica de seus personagens, dava ao público substrato para sua identificação. Batalhou contra o domínio hegemônico do produtor (como Selznick), na tentativa de solidificar sua visão; o que conseguiu nas vezes em que produziu seus filmes ou trabalhou com produtores mais liberais. Já foi de situações de extrema bonança a outras em que teve de hipotecar a própria casa para financiar seu projeto (TRUFFAUT, 2004).

Quando analisada sua filosofia de trabalho dentro do contexto da entrevista concedida a François Truffaut, tem-se a versão de um homem extremamente controlador, pragmático e perfeccionista. Hitchcock fazia todo o possível para ter como produto final exatamente aquilo que habitava sua mente durante a preparação de um filme. Quando comenta acerca de seus procedimentos de direção e seus conceitos estéticos, discursa com bastante convicção e objetividade, sendo um exímio professor de um cinema muito particular, tornando-o universal. Transparecia ter total certeza de que estava executando o melhor cinema possível. Era muito claro e objetivo ao expor suas

ideias, acreditando em um cinema único, feito para a massa espectral. Por outro lado, se observado com mais cautela, é possível ver um homem repleto de incertezas e, por vezes, incapaz de perceber a importância de sua equipe na realização de suas obras.

Tarkovski (1990) também se preocupava com seu espectador, mas, diferentemente de Hitchcock, não se preocupava com números, apenas sentia a necessidade de que suas obras fossem importantes para alguém. No início de seu livro, apresenta diversas cartas de espectadores de seus filmes condenando seus trabalhos, relatando o caráter hermético e extremamente subjetivo atribuído das obras. Em meio a inúmeras declarações de desgosto por parte de seu público, recebia alguns poucos elogios em relatos acerca da influência catártica que seus filmes haviam exercido em alguns dos redatores. Isso, para o diretor, já bastava para que sentisse que seu trabalho possuía relevância social, o que mantinha produzindo seus projetos com dedicação.

De todos os autores citados, Tarkovski (1990) é o que melhor se expressou quanto a seu dever existencial como diretor e o caráter artístico de sua profissão. Acreditava no cinema como espaço para a completa expressão de si, exercida com absoluta sinceridade. Para ele, o diretor deve ter uma visão de mundo, objetivos morais e ideais bastante claros e jamais deve se desvirtuar de sua concepção original, mesmo que isso lhe custe o prazer do trabalho. Para exemplificar e guiar seu leitor, seu livro se desvirtua em alguns momentos do caminho do cinema e esbarra em outras áreas da arte e, principalmente, da filosofia.

Existe uma preocupação de Tarkovski em localizar seu leitor em um espaço de referências distintas que se agregam ao seu trabalho. Sua visão sobre a profissão do diretor passa por uma conceituação focada no caráter subjetivo do profissional e sua visão de mundo. Enxergava, portanto, esse diretor comum como um simples executor de ideias alheias e não um verdadeiro artista. Sendo a arte uma forma de explicar a existência do homem, o verdadeiro artista seria sincero consigo mesmo e, quando discute com sua equipe o filme que habita seus sonhos, opera de maneira coerente à sua concepção de vida (TARKOVSKI, 1990). Porém, Tarkovski acreditava que ter uma visão clara dos objetivos e trabalhá-la com a equipe não passa de habilidade técnica simples, o que vai além disso é o que faz de alguém um autor. Um cineasta só se torna artista quando suas ideias pessoais adquirem forma no filme (idem, 1990).

Tudo o que importa é que a sua visão seja coerente e integral, e que cada palavra do roteiro lhe seja cara e venha filtrada pela sua experiência criativa pessoal. Pois, entre as pilhas de páginas escritas, os atores, as locações e os desenhos dos artistas, predomina uma só pessoa: o diretor, e ninguém mais, como o filtro definitivo do processo de criação cinematográfica. (TARKOVSKI, 1990, p. 16).

Por mais que a filosofia profissional de Tarkovski se afaste bastante da proposta de Hitchcock, sua colocação em relação à tarefa e essência do diretor é, por vezes, até mais ortodoxa e restritiva que a desse último.

Pudovkin, sendo um dos primeiros cineastas/teóricos que se dispôs a escrever uma espécie de manual sobre a arte da direção cinematográfica, trata seu assunto de maneira bastante direta e objetivo. Tocando nos temas que, para seu contexto histórico e político, eram aqueles de maior relevância, consegue transmitir um olhar analítico sobre algumas das etapas que compõem a carreira do diretor. Tendo como base seus colegas do movimento construtivista e sua própria experiência, o livro de Pudovkin é um dos primeiros esboços de um manual eficiente para leitores mais interessados nos assuntos mais práticos. Por outro lado, sua obra não deixa escapar um ponto de vista filosófico, mantendo o cacoete egocêntrico e detentor da verdade de grande parte dos diretores que escrevem sobre seu trabalho.

Chegando aos manuais, temos Myrl Schreibman (2006) que, mesmo com um caráter mais objetivo e pragmático, entende a situação do diretor como algo que transcende o puro ensinamento técnico. Em seu parágrafo citado na epígrafe inicial da monografia, comenta os amplos aspectos e qualidades que são essenciais para um diretor. Em poucas palavras, um profissional da área deve ser alguém que conheça a vida, um observador consciente das questões humanas para que, dessa forma, possa passar para a tela uma experiência sincera e inovadora.

Na mesma direção de Schreibman, o manual de Steven Katz introduz seu leitor em um universo de possibilidades e soluções para os problemas comuns a um diretor de cinema. Sua abordagem raramente é simplista e deixa a cargo de cada leitor a opção de seguir os conceitos destacados e analisados, ou romper com os paradigmas e formar uma “escola própria”. Katz afirma em seu livro que, por mais que seu leitor possa aprender com as regras básicas de emolduramento, encenação, continuidade, composição, edição e *design* tridimensional, ele tem a total liberdade (e dever) de romper com algumas das convenções e usá-las como bem entender a serviço de sua narrativa (KATZ, 1991, p. 4).

A abordagem geral desse livro é feita de forma a encorajar o desenvolvimento de soluções que se adaptem às necessidades individuais do cineasta. Muitas das soluções que serão mostradas são parte de algumas estratégias reconhecíveis, mas a visão pessoal de cada cineasta pode, a qualquer momento, sobrepor essas regras, práticas aceitas, conhecimento tradicional ou convenção. (KATZ, 1991, p. 129)¹.

³⁴ No original: « The general approach in this book is to encourage the development of solutions that are adapted to the individual needs of the filmmaker. Many of the solutions that will be shown are part of recognizable strategies, but the filmmaker's personal vision can at any time overrule systems, accepted practice, traditional wisdom and convention. », tradução nossa.

Bastante enfático em sua defesa da liberdade de criação artística, o autor relata que nenhum estilo é superior a outro, são apenas diferentes abordagens. Caso sinta a necessidade de romper com modelos preestabelecidos ou combinar diferentes estilos, não há razão para não experimentar. “Se há alguma verdade nas artes é que não há regras” (KATZ, 1991, p. 143).

A característica mais evidente do modelo de concepção dos manuais opera da seguinte maneira: um texto didático a partir de dicas e informações-guias para leitores aprendizes, mesclado a uma percepção ampla e não restritiva do que é ser diretor no meio profissional; sempre tendo como parâmetro grandes nomes do cinema e, principalmente, as demandas do mercado hegemônico. Essa visão que busca uma análise menos prepotente, de questionamentos mais amplos em relação à área da direção, pode ser uma fonte de pesquisa bastante rica. Mesclada a uma compreensão da filosofia de vida e trabalho de alguns diretores e suas obras autobiográficas e analíticas de seu trabalho, é possível absorver um direcionamento que guie aquele que estuda para um universo de possibilidades.

Uma seleção de dicas, teorias e experiências de diretores influentes, principalmente do meio mais comercial do cinema, está presente de maneira organizada nos manuais a fim de facilitar o aprendizado do leitor a partir de um caminho lógico e coeso entre os ensinamentos. Cada tema é exposto seguindo a cronologia de uma produção cinematográfica como uma corrente que se conecta, tornando cada elemento algo interdependente do seguinte. Do outro lado está a grande maioria dos diretores, que escrevem em uma espécie de fluxo de consciência a partir de suas respectivas formações, referências e vivências, sem uma conexão muito clara entre os assuntos e com pouca didática.

Sabemos que o caso de Pudovkin é algo à parte, mas a grande maioria dos diretores não está interessada exatamente em ensinar seu leitor. A melhor maneira de se abordar os livros dos diretores é buscar uma reflexão em cima de ideias particulares de cada um, algo que pode causar certo desconforto e/ou desinteresse por parte de alguns leitores. Quando didáticos, os livros dos diretores são bastante diretos e categóricos quanto a uma determinada abordagem optada pelo autor. Caso abram para mais visões, costumam ser simplistas, não dando conta de todos os pontos a serem analisados no âmbito das funções de um diretor.

Um manual, ao que tudo indica, jamais será capaz de (e nem se pretende a) esclarecer por completo cada ponto que expõe. É composto por análises superficiais que buscam abrir a mente do leitor para as possibilidades da direção cinematográfica e ser guias do caminho de cada aprendiz que rumo a uma experiência profissional. Um livro de diretor é verdadeiramente instrutivo quando levanta questões referentes ao trabalho particular do autor, podendo esmiuçar melhor cada ponto de seu trabalho,

dando ao leitor uma visão mais imersiva da vertente proposta.

Tanto os manuais quanto os livros dos diretores são materiais que devem coexistir de forma a se complementarem. Tendo início pelos manuais, onde pode-se coletar uma gama fundamental de informações técnicas e teóricas acerca da profissão do diretor cinematográfico, prepara-se o terreno para seguir com os livros específicos de diretores que tenham afinidade com algum assunto de interesse particular do leitor, abordado no manual. Dessa maneira o leitor pode desfrutar de leituras com uma progressão correta de informações (das mais simples às mais complexas) a partir de um suporte claro e objetivo (o manual), seguido de um suporte específico e aprofundado de uma vertente da direção (os livros dos diretores), tudo isso de acordo com suas inclinações conceituais e estéticas.

Quanto mais bibliografias, relatos e informações sobre direção cinematográfica se analisa, mais se percebe a infinidade de possibilidades acerca da função de um diretor. São raros os livros escritos por realizadores que conseguem ser claros e diretos quando esse tipo de assunto é abordado, principalmente no que se refere à questão de um certo envolvimento pessoal e metafísico para com seu trabalho. A pergunta original sobre o que é ser um diretor, então, se revela uma estrada de infinitas rotas alternativas que podem ou não se cruzar no caminho. Não há uma maneira correta de se chegar ao posto de diretor, de se dirigir seus atores, de se coordenar uma equipe, de se estruturar uma *mise-en-scène*. Não há fórmula, não há um só manual. Essa resposta pode deixar alguns aspirantes com um pé atrás, mas ela apenas evidencia a complexidade da própria arte. Expandir seus horizontes, se permear de referências, estudar os teóricos, experimentar uma produção, fazer contatos e viver são alguns dos diversos aprendizados que se pode carregar após se munir de tantas fontes de informação. Seja o diretor de cinema um artista ou não, o que pode-se perceber em meio a tantos pensamentos, que se harmonizam e se chocam constantemente, é a pluralidade de valores agregados a uma das muitas figuras que podem compor a complexa equipe de um filme. Cada um tem sua história, seu ponto de vista e sua filosofia; cada um escreve o seu próprio manual.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. 3ª edição – Campinas, SP: Papyrus, 2012 (Coleção Campo Imagético)

AMARAL, Marcela de Souza. **Mise-en-scène contemporânea: o olhar do diretor frente à cena fílmica**. Orientador: Martha de Mello Ribeiro. Co-orientador: Jorge Luiz Cruz. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**; tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. -Campinas, SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético)

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo, SP: Scritta, 1995 (Coleção Clássica)

KATZ, Steven D. (Steven Douglas). **Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen**. Studio City, CA: Michael Wise Productions, 1991

MAMET, David. **Sobre direção de cinema**; tradução: Paulo Reis. 2ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2010

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006 (Coleção Campo Imagético)

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papyrus, 2013 (Coleção Campo Imagético)

PUDOVKIN, V.I. **Diretor e ator no cinema**. Tradução: Hans Koranky. Vol.: 2 – São Paulo, SP: Agência Editôra Iris, s/d (Coleção “Cineclássicos”)

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. -2ª ed.- Rio de Janeiro: Faperj, 2005

SCORSESE, Martin. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano**. Tradução: Geraldo Couto. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004

SCHREIBMAN, Myrl A. **The Film Director Prepares: A Practical Guide to Directing for Film and TV**. Los Angeles, California: Lone Eagle, 2006

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. 4ª edição – Campinas, SP: Papyrus, 2003 (Coleção Campo Imagético)

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Luís Carlos Borges. 1ª edição brasileira – São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1990

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**, edição definitiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004

WESTON, Judith. **Directing actors: Creating memorable performances for film and television**. Los Angeles, California: Michael Wise Productions, 1996