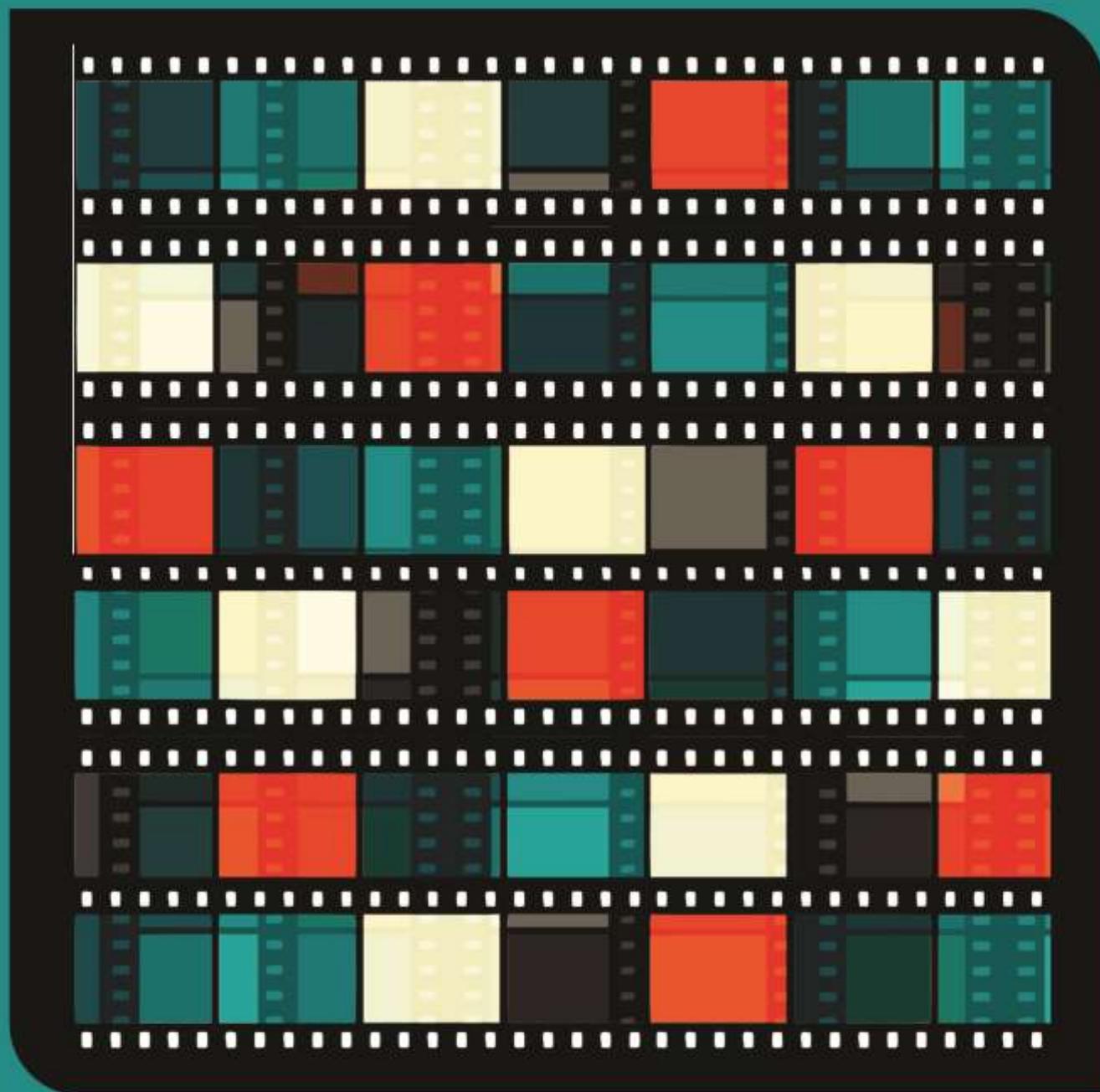


O Mosaico

número 10, julho/dezembro 2013



Direção e Coordenação

Stela Maris da Silva
Diretora

Ângelo José Sangiovanni
Vice-Diretor

Zeloí Aparecida Martins dos Santos
Coordenadora da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Giseli Miyoko Onuki
Coordenadora da Divisão de Extensão e Cultura

Assessoria de Comunicação

Helio Ricardo Sauthier

Editor

Cristóvão de Oliveira

Editora Especial

Salette Paulina Machado Sirino

Conselho Editorial

Carlos Fernando França Mosquera (UNESPAR/FAP)
Denise Adriana Bandeira (UNESPAR/FAP)
Fábio Guilherme Salvatti (UFSC)
Francisco de Assis Gaspar Neto (UNESPAR/FAP)
Guaraci da Silva Lopes Martins (UNESPAR/FAP)
Henrique Saidel (UNIRIO)
Laize Guazina (UNESPAR/FAP)
Luciana Paula Castilho Barone (UNESPAR/FAP)
Maíra Spanghero Ferreira (UFBA/Brunel University-London)
Rosane Beyer (UNESPAR/FAP)
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)
Rosemeire Odahara Graça (UNESPAR/FAP)
Sandra Meyer Nunes (UDESC)
Zeloí Martins dos Santos (UNESPAR/FAP)

O Mosaico

Revista de Pesquisa em Artes
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

ISSN 2175-0769

O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 10, p. 1-166, jul./dez., 2013.

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes.

Caroline Lemes

Projeto Gráfico

Mariza Pinto Fleury da Silveira

Bibliotecária CRB/9-569

Sumários de Revistas Brasileiras

Indexador

Revista avaliada como B5 pelo Qualis CAPES.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes / Faculdade de Artes do Paraná. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação. – n. 1 (jan./jun. 2009-). – Curitiba: FAP, n. 10, jul./dez. 2013.

166 p. : il. ; 21x29,7 cm.

Semestral

ISSN 2175-0769

Disponível em:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=296>

1. Arte- Pesquisa – Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

Faculdade de Artes do Paraná

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral

CEP: 83035-050 – Curitiba/PR – Brasil

www.fap.pr.gov.br | mosaicofapr@gmail.com

SUMÁRIO

EDITORIAL	5
O DIRETOR E A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM FÍLMICO: UMA REFLEXÃO	6
<i>Ana Valério</i>	
UMA REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA POÉTICA E A PRÁTICA DOCENTE NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL	20
<i>André Barroso Veiga</i>	
DA BOCA DO LIXO AO CHEIRO DO RALO: TRAÇOS DO FILME DE HEITOR DHALIA QUE PASSEIAM PELO CINEMA MARGINAL	35
<i>Ana Caroline Sarmento</i>	
ECONOMIA DA CULTURA, CINEMA E DESENVOLVIMENTO	50
<i>Érica de Abreu Gonçalves</i>	
O DIRETOR DE CINEMA: REFERÊNCIAS E TENDÊNCIAS DO REALIZADOR AO COMUNICAR-SE COM O SEU PÚBLICO.	68
<i>João Luigi de Franceschi</i>	
HISTORIETAS ASSOMBRADAS: INTERTEXTUALIDADE E EFEITOS DE SENTIDO.....	86
<i>Mirna Werner Fagundes</i>	
A EDIÇÃO DE SOM E SUA RELEVÂNCIA NA NARRATIVA FÍLMICA.....	102
<i>Raiza Rodrigues</i>	
POLÍTICAS PÚBLICAS DE FINANCIAMENTO À CULTURA: O MODELO DA LEI DE INCENTIVOS À CULTURA DE CURITIBA NO AUDIOVISUAL DE CURITIBA.	116
<i>Rodrigo dos Santos Estarillio</i>	
VIDEOCLÍPE CURITIBA: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA E DA LINGUAGEM	130
<i>Rodrigo Juste Duarte</i>	
ELABORAÇÃO DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO: MÉTODOS E MANUAIS	145
<i>Sonia de Oliveira</i>	
O ROTEIRO E SUA IMPORTÂNCIA NA REALIZAÇÃO DE UMA OBRA AUDIOVISUAL	161
<i>Valdelis Gubiã Antunes</i>	
REFLEXÕES SOBRE O SUCESSO DO CINEMA DE AMÁCIO MAZZAROPI	174
<i>William Ferezi Biagoli</i>	

EDITORIAL

A Revista O Mosaico, número 10, é uma edição especial composta por artigos resultantes de monografias dos alunos do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Cinema, com ênfase em Produção, turma 2011/2012, da UNESPAR/FAP, a qual tem o intuito de abrir espaço à divulgação da produção científica resultante deste curso como também de oportunizar a leitura de textos inerentes à produção de cinema.

Iniciando esta edição especial, Ana Valério, sob orientação de Salete Paulina Machado Sirino, reflete sobre o papel do diretor na construção do personagem cinematográfico. André Barroso da Veiga, sob orientação de Acir Dias da Silva, faz um paralelo entre a prática artística e autoral e a prática docente com vistas à fruição de produções audiovisuais. Ane Carolina Sarmento, sob orientação de Paulo Biscaia Filho, articula traços do Cinema Marginal – da Boca do Lixo – à análise do filme *Cheiro do Ralo*, de Heitor Dhalia. Érica de Abreu Gonçalves, sob orientação de Fábio Allon dos Santos, aborda sobre Economia da Cultura, Cinema e Desenvolvimento visando elucidar a perspectiva de crescimento e a capacidade geradora de emprego e renda da indústria criativa – cinema. Também sob a orientação de Fábio Allon dos Santos, João Luigi De Franceschi promove um estudo sobre a relação intrínseca entre o diretor, a obra e o público de cinema. Mirna Werner Fagundes, sob orientação de Solange Straube Stecz, desvela intertextualidades e efeitos de sentido possíveis na recepção da animação *Historietas Assombradas*, de Vitor Hugo Borges. Raiza Rodrigues, sob orientação de Ulisses Quadros de Moraes, apresenta a relevância na narrativa fílmica da edição do som, descrevendo para tal, as etapas inerentes à pós-produção de som para o cinema. Rodrigo dos Santos Estorillio, sob a orientação de Salete Paulina Machado Sirino, reflete sobre a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba no contexto do Audiovisual – Fundo e Mecenato. Sonia de Oliveira, sob orientação de Sabina Reggiani Anzuategui, examina quatro diferentes métodos e técnicas para a elaboração de roteiros cinematográficos. Também sob a orientação de Sabina Reggiani Anzuategui, Valdelis Gubiã Antunes pondera sobre a importância do roteiro na realização de uma obra audiovisual. Por fim, William Ferezi Biagioli, sob orientação de Rosane Beyer, promove uma análise sobre o sucesso do cinema de Amácio Mazzaropi.

A todos, boa leitura!

Profa. Doutoranda Salete Paulina Machado Sirino
Coordenadora do Curso de Especialização em Cinema, com ênfase em Produção
Editora Especial Convidada

O DIRETOR E A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM FÍLMICO: UMA REFLEXÃO

VALÉRIO, Ana¹
SIRINO, Salete Paulina Machado²

Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

Neste estudo objetiva-se a análise da influência do diretor sobre o processo de construção do personagem cinematográfico, que é executado pelo ator, bem como a consonância da exteriorização do personagem com a expectativa do conceito estético elaborado ao filme pelo diretor.

Palavras- chave: Diretor. Ator. Cinema.

Abstract

The objective of this study is analyzing the director's influence on the construction process of the cinematographic character, which is executed by the actor, as well as the consonance of the exteriorization of the character with the expectation from the aesthetic concept labored to the film by the director.

Key words: Director. Actor. Cinema.

Ao se estudar cinema, constata-se que, em geral, a escolha do ator para determinado personagem é de responsabilidade do diretor, sendo este diretor o autor do roteiro ou não. O diretor será responsável por conceber o discurso fílmico e, por consequência, o viés da interpretação de cada personagem. Bresson (2005) afirmava que o filme é a execução final do que estava na cabeça do diretor o tempo todo, assim como uma pintura é o resultado final de uma imagem que estava na mente do artista.

¹ Graduada em Comunicação Social na Universidade Paranaense/UNIPAR, atriz profissional pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos Em Espetáculos de Diversões/ SATED, Pós graduada em Cinema na Faculdade de Artes do Paraná. eusouanavalerio@gmail.com

² Doutoranda e Mestre em Letras (UNIOESTE), Mestre em Educação (UEPG), Especialista em Cinema e Vídeo (FAP). Professora Assistente e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Cinema, com ênfase em Produção, da UNESPAR/FAP.

Levando isso em consideração, segue-se um estudo sobre a relação do diretor com o ator, admitindo-se que este é a pessoa física cujo trabalho vai materializar a pessoa imaginária chamada personagem, que nasceu na mente do autor, e foi abstraída pela mente do diretor. Sob essa perspectiva, indaga-se a influência direta ou indireta do diretor na construção do personagem fílmico.

Pôde-se observar de forma parcial que cada um dos membros envolvidos na produção de um filme tem uma função específica cujo resultado tem o objetivo de contribuir para o resultado final do filme. Nesse contexto, serão observadas e analisadas as funções primordiais de um dos objetos de visualização desse estudo, sob o seu próprio ponto de vista. O diretor.

Eis a perspectiva do diretor Gerbase (2010):

Diretor – responde a qualquer pergunta do elenco ou da equipe que esteja relacionada diretamente com a interpretação. Como comandante supremo do set, é responsável pelo ritmo e pelo bom andamento dos trabalhos. Como autor do filme, tomará todas as decisões relativas ao desempenho dos atores. (GERBASE, 2010, p. 81).

Adotando a visão de Gerbase (2010), pode-se constatar que a função do diretor é pluralizada. Ou seja, ele é responsável por funções múltiplas, em diversos níveis de categoria dentro do filme, seja ele em relação aos atores ou aos profissionais envolvidos de alguma forma com o trabalho de interpretação.

Nessa mesma linha, Mamet (2011) se aprofunda:

A função do diretor é elaborar a seqüência de planos a partir do roteiro. O trabalho no set de filmagem não é nada. No set de filmagem, só se precisa ficar acordado, seguir o planejamento, ajudar os atores a serem simples e manter o senso de humor. (MAMET, 2011, p. 24).

Esse parecer de Mamet (2011) revela de maneira mais concisa o que está por trás das atividades objetivas do diretor, em relação aos atores, ao diretor de fotografia, ao figurinista, ao maquiador, ao montador ou editor, e a outras diversas funções em um filme; orquestrar, dirigir os elementos de forma que eles se harmonizem a fim de que o resultado persiga a fidelidade ao vislumbre mental do diretor. Bresson (2005, p. 55) complementa. “Seu filme deve se parecer com aquele que você vê fechando os olhos. Você deve ser capaz a cada instante de vê-lo e de ouvi-lo por inteiro”.

Por isso, com o respaldo de Bresson e de Mamet, o diretor se apresenta como o cérebro que coordena as funções dos diversos membros na produção fílmica, em função do seu discurso fílmico previamente construído.

Já em relação ao ator, ainda sob a perspectiva de Bresson (2005, p. 72), as imagens mentais do diretor devem ser percebidas pelos atores da forma e no tempo que aquele julgar necessário. “Seu filme começa quando suas vontades secretas passam diretamente a seus modelos”. (BRESSION, 2005, p. 72). Desta forma, eles executarão o trabalho harmonicamente conforme foi visualizado pelo diretor.

A despeito dos empecilhos práticos no relacionamento entre o ator e o diretor, o que pode dificultar a acepção dos objetivos deste por parte daquele, para Mamet (2011), o maior desafio do diretor é a elaboração da sequência de planos, pois como ele já declarou, é a justaposição destes planos que vão contar a história. Porém, o depoimento dos diretores demonstra a complexidade do processo.

Como vemos, Gerbase (2010, p. 78) aponta para um obstáculo em potencial na execução plena do filme: “Um diretor indeciso, inseguro, que não sabe o que dizer aos seus atores e deixa que eles mesmos resolvam suas interpretações, preocupando-se apenas com questões técnicas é, no mínimo, um profissional incompleto.” (GERBASE, 2010, p. 78) Afinal, considerando a perspectiva dos diretores supracitados que apontam o diretor como o cérebro da produção fílmica, é evidente que se este não sabe o que quer de sua equipe, o resultado pela falta de comandos claros é a inércia.

Gerbase (2010) ressalta que são recorrentes diretores inseguros que não sabem o que querem.

Cabe ao diretor ajudar o ator a analisar cuidadosamente as circunstâncias propostas pelo autor do roteiro – as peripécias do enredo, a época retratada, ao local a ação, o tipo e o grau de importância dos relacionamentos humanos presentes na história - e, a partir daí, criar uma vida pregressa para o personagem, o que fará aflorar a lógica comportamental desejada, tanto para a sua correta inserção no todo dramático da obra quanto nos detalhes de cada momento da trama. (GERBASE, 2010, p. 46).

Por isso também, Mamet (2011) tinha consciência de que se o diretor soubesse o que ele mesmo queria, saberia lidar com simplicidade ao trabalho dentro do *set* de filmagem, em relação ao elenco. Pois ele viria a ação de um ator e saberia

identificar imediatamente se isso destoaria ou não da visão que ele tem sobre o personagem, e sobre a cena em relação ao filme.

Sob a luz de tais fatos, temos em foco a problemática em relação à influência do diretor na construção do personagem fílmico. O fato é que, em alguns casos, o personagem não foi pré-concebido pelo diretor. Nesses casos, o ator provavelmente ficará com a responsabilidade integral sobre o papel, e será exigido dele, através do método da tentativa e do erro, uma concepção extraordinária de um personagem que no caso, nunca foi esperado ou vislumbrado pelo diretor. Que na prática, é uma auto-direção. “O ator não é obrigado a ‘saber morrer’. O diretor tem a obrigação de estudar o tipo de morte ou ferimento que deseja encenar”. (GERBASE, 2010, p. 86) Assim, o ator estará desempenhando uma função que é do diretor.

É evidentemente difícil para um leigo espectador perceber se o insucesso eminente de um papel – um personagem que segundo a concepção popular foi mal-representado – é responsabilidade do ator ou do diretor. Por isso, muitos atores dirigidos por diretores da categoria supracitada acabam por ser taxados como maus atores, enquanto o verdadeiro responsável, o diretor, fica oculto.

De acordo com Gerbase (2010), a melhor maneira de se comunicar com o corpo de atores é pessoalmente:

Não acredito que alguém possa se comunicar melhor com um ator ou uma atriz usando apenas a sua voz do que usando sua voz, seus olhos, seus gestos, sua presença orgânica. Acredito que o melhor lugar para um diretor é ao lado da câmara, de pé, pronto para olhar nos olhos de seus atores no final de cada tomada e dar-lhes o apoio que precisam. Lá, na cabaninha do *vídeo assist*, sentado, o diretor fica protegido. Mas dirigir filmes é um exercício permanente de exposição e de coragem. O capitão deve ficar ao lado de seus soldados. (GERBASE, 2010, p. 95).

Essa realidade aumenta quando é lembrado de que o diretor lida com atores, e que o instrumento de trabalho do ator é o corpo e a voz. Portanto, a comunicação corporal, a qual eles usam no seu dia-a-dia, acaba por ser mais efetiva do que o simples ponto auditivo, como respalda Gerbase (2010).

No outro extremo da situação, o equívoco do diretor pode se manifestar através do contato obsessivo com o elenco que, contrariamente, é improdutivo. Porque o diretor acaba por ser ignorante quanto às metodologias de resolução de problemas, a fim de que o trabalho esteja conforme o seu vislumbre. Gerbase (2010) também compartilha dessa visão em relação à direção.

Por outro lado, um diretor orgulhoso e pedante, que ao falar (e muito) com os atores demonstra total ignorância de métodos e estratégias para resolver problemas de atuação dramática, ficando irritado quando as interpretações não estão de acordo com “sua visão”, é muito pior. Ele não vai aprender nada, porque é orgulhoso demais para admitir que não sabe. (GERBASE, 2010, p. 68).

Se de um lado existem diretores cujos métodos filmográficos não harmonizam a obra tecnicamente, de outro lado existem diretores cujos métodos cumprem os seus objetivos trazendo unidade ao trabalho e à equipe.

Por exemplo, pode-se citar Bresson (2005). A sua maneira de lidar com os seus modelos era peculiar. Diferenciando-se de técnicas cênicas derivadas diretamente do teatro – evitando inclusive o termo “ator”, como observado a obra e a metodologia desse diretor revelam que ele perseguia um hiper-realismo no resultado final de sua obra – que segundo ele só estaria completa não na película, mas na mente do espectador – e inclusive no processo de composição do seu trabalho fílmico.

Bresson (2005, p. 55) observa: “Suprima radicalmente as intenções nos seus modelos.” Era isso que ele dizia a si mesmo, segundo as suas notas. Ele produzia as suas filmagens com a mesma naturalidade com que as coisas aconteciam no dia-a-dia, sem querer torná-las mais expressivas do que elas são. E tudo o que passasse disso, era inutilizável, dizia Bresson (2005).

A seus modelos: “Não pensem o que vocês dizem, não pensem o que vocês fazem”. E também: “Não pensem *no* que vocês dizem, não pensem *no* que vocês fazem.” (BRESSION, 2005, p. 47). Ele agia dessa maneira porque defendia que no dia-a-dia, você não racionaliza as suas ações, ao passo que a grande maioria delas são automáticas e robóticas. Logo, captar um filme sem respeitar essa premissa era simplesmente não-natural.

Bresson (2005) trabalhava dessa maneira, pois seus objetivos eram muito mais reflexivos e buscavam a profundidade, do que a captação de belas imagens. O diretor deixa implícito em sua obra que ele buscava tocar o âmago da pessoa. Por isso, a expressividade corporal em amplidão, adornada de técnicas e processos mentais, bloqueavam que o espectador fosse tocado no seu âmago. Pois o espectador ficaria meramente entretido com as técnicas. “O vaivém do personagem

diante de sua natureza”. (BRESSION, 2005, p. 59) O vaivém obriga o público a procurar o talento no seu rosto, em vez do enigma particular de todo ser vivo.

Por isso, Bresson (2005) escolhia bem os seus modelos, de modo que eles servissem ao propósito de sua obra fílmica. Embora os seus objetivos e metodologias fossem peculiares, ao passo que se tornou referência para muitos diretores posteriores, a sua equipe cênica atendia a sua demanda. Inclusive devido ao fato essencial que Bresson (2005) tinha muito claro para si aonde queria chegar. “Escolha bem seus modelos a fim de que eles levem você aonde você quer ir.” (BRESSION, 2005, p. 60) E essa premissa o aproxima de Mamet e de Gerbase, no que diz respeito à concepção do discurso fílmico o qual é atingido com a ajuda do ator.

Gerbase (2010) adota uma postura de total reciprocidade visando a cooperação com os seus atores. Para isso, revela expressivamente seus objetivos e anseios de forma clara e objetiva aos atores, para que, em alguns casos, eles mostrem-lhe soluções as quais ele ainda não havia reparado. Vale ressaltar que dessa forma, não significa que Gerbase (2010) não sabe o que quer dos seus atores. Mas que se põe à disposição para ouvir e aprender com eles, de uma maneira humilde, sem deixar ninguém esquecer quem toma as decisões.

Nesse contexto, ele dispõe de alguns métodos. “Entregar apenas as cenas em que o ator vai atuar é impedi-lo de conhecer a obra como um todo. É o que faz Woody Allen, alegando que assim o desempenho será mais verdadeiro. Discordo.” (GERBASE, 2010, p. 34) O diretor discorda, pois sob o seu ponto de vista, a realidade consiste em contextualizar o ator a fim de que a construção de seu personagem seja completa, assim como o personagem, exceto em alguns casos, está ciente do que acontece ao seu redor, semelhantemente a pessoas comuns que têm consciência nos diversos níveis de vivência que ele mesmo está inserido. Seja a nível social, relacionamentos, familiar, comportamental, psicológico, financeiro, étnico, histórico, e infinitos outros níveis. Assim, com a consciência do ator recheada, o seu inconsciente entraria em ação e, de uma maneira natural, “... no momento da filmagem/gravação, o cérebro do ator estará “treinado” e repetirá automaticamente as sensações, dando realismo à interpretação”. (GERBASE, 2010, p.62)

É fato que essa metodologia destoa da de Mamet (2011). Pois ele repelia esse tipo de comportamento, ao passo que todo esse conteúdo não poderia ser expresso em ação física. Porém, esse meio de trabalho funciona para Gerbase (2010) no enriquecimento dos níveis de subconsciência dos atores, em nível de conhecimento. Pois isso é importante e se encaixa dentro da metodologia em prol dos objetivos do diretor. Ademais, pode-se constatar que com esse tipo de relacionamento e método de trabalho com os atores, é natural que o resultado seja que eles tenham mais interesse e se envolvam com mais afinco ao trabalho, seguindo a perspectiva de Gerbase (2010).

Todavia, é completamente compreensível o receio de Mamet (2011) em que os atores queiram expressar conteúdos abstrativos em seus movimentos. Que seus pensamentos fiquem sobrecarregados com o que ele “precisa” expressar, da mesma maneira que um ator sem experiência tenta expressar o verbo “pensar” através de um olhar para cima e com a mão no queixo, ou o verbo “amar” com um suspiro enquanto seus olhos se perdem no espaço. Porém, para Gerbase (2010), quando se lida com atores assertivos, isso não parece ser um problema.

Como agiria o ator se ele mesmo estivesse vivendo as situações da trama e como age o personagem que esta interpretando, de acordo com as rubricas do roteiro. Se o roteiro é bom, não haverá grandes diferenças nos pontos básicos, porque os seres humanos têm alguns padrões de comportamento que se repetem. Isso significa que o ator pode – e deve - “sentir-se” dentro do papel e *usar suas próprias emoções* como arsenal interpretativo nas ações físicas. (GERBASE, 2010, p. 49).

A citação de Gerbase (2010) depreende boa parte de suas perspectivas em relação ao processo de construção fílmica almejada por ele. E a sua relação com os seus atores é margeada por esses objetivos. Por isso, pode-se dizer que, apesar da metodologia de Gerbase (2010) ser diferenciada em comparação a de outros diretores analisados, ela também não deixa de ser assertiva. Inclusive devido ao fato do diretor relatar tantos problemas com os atores, com os quais ele tem os seus meios para contorná-los de maneira prática e objetiva, de modo que isso não bloqueie o trabalho de atuação, que é a exteriorização do personagem concebido pelo diretor, através do trabalho corporal e vocal do ator ante as câmeras, no caso do cinema.

Como articulador do filme, pode-se depreender que o primeiro obstáculo prático que o diretor irá enfrentar é lidar com pessoas. Não que isso seja um

obstáculo por si só, mas como as pessoas não são robôs, ou seja, toda a sua construção psicológica histórica contribui para que cada uma reaja de maneira diferente a diferentes estímulos, o diretor deverá saber lidar com as nuances de comportamento de seus atores no decorrer da produção. Isso para proteger que o ator oculte a expressão do personagem da maneira que o diretor almeja.

Porém, como já foi constatado, a metodologia poderá estar em função do diretor, respaldando os seus objetivos e as suas ideias. Como Bresson (2005) já revelou interesse em atingir o âmago psicológico do seu espectador, fazendo com que ele não veja o personagem, mas as questões existenciais de todo ser humano, o diretor também pode optar por estimular a própria subjetividade emocional do espectador, a fim de que ele transfira as suas próprias emoções na imagem a qual ele é exposto

Frequentemente você pode manter seu rosto completamente neutro. A audiência vai projetar suas próprias emoções na sua face. A ação está na construção daquele momento, e não no momento em si. Você não precisa fazer nada, e o público dirá: "Sensacional". (GERBASE, 2010, p. 60).

Isso fundamenta completamente a perspectiva conceitual de Bresson (2005) sobre o cinema, bem como a função do ator, ou modelo. Em respaldo, a técnica vai de encontro ao interesse do diretor. Vale lembrar a orientação dos diretores analisados que, se não se souber o interesse do diretor, não há técnica cabível. Embora tenda-se a atribuir o erro aos operários técnicos, a responsabilidade em casos acaba por ser do próprio diretor.

Ainda sobre a projeção dos sentimentos da própria audiência sobre a "neutralidade" da imagem – entre aspas, pois é no mínimo arriscado dizer que uma imagem é neutra – ou sobre a inanição expressiva motora do ator, isso vai de encontro também com o conceito e a metodologia de Mamet (2011) sobre cinema, direção e atuação. Isso devido ao fato de a sua metodologia ser composta pela justaposição de imagens não-infléticas, que é exatamente esse o caso. Duas imagens, que por si só não têm intenção alguma, mas que a sua aproximação resulta em significação.

Pelo contexto relativo à defesa desse método, por parte dos diretores, isso parece ser efetivo em dramas psicológicos, se aproximando da catarse. Onde o espectador fica com o papel de ler os pensamentos do ator, criar o que o

personagem está pensando e sentindo de acordo com suas próprias experiências acima do contexto vivido pelo personagem.

No cinema, apesar de a imagem audiovisual estar prontamente disponível, ao contrário da literatura, toda a dinâmica psicológica é sugerida pelo autor, mas é construída pelo espectador. Por isso um rosto neutro, no cinema, ganha significado pelo espectador. Pois quem dá o significado e o nome ao sentimento do personagem é o próprio espectador, e não o autor através de palavras.

Essa necessidade reconhecida pelos profissionais no cinema trouxe o aprimoramento de uma grande invenção: a montagem, ou edição. “Se a encenação é um olhar, a montagem é um batimento do coração”. (AUMONT, 2003, p. 38) Com isso, o autor explicita que a montagem é a aplicação concreta da construção fílmica previamente concebida pelo diretor, o que por sua vez sustentará a produção fílmica e condicionará ritmo e fluidez conforme as intenções da direção.

Logo, como os adeptos da teoria da construção fílmica defendem, essa técnica aproxima o cinema ainda mais da realidade subjetiva, visto que a psique humana trabalha dando sentido a duas imagens que separadamente não tem sentido em si só. Mas o sentido vem na aproximação dessas duas imagens, abstraída pela mente humana. E com essa nova linha de construção, surge, conseqüentemente, mais um elemento consociado à atuação do ator.

Leon Kulechov, diretor e teórico do cinema russo do início do século, fez uma experiência de montagem que acabou ficando muito famosa. Primeiro filmou o rosto do ator Msojukine, que não estava interpretando coisa alguma. Simplesmente olhava para frente, da forma mais neutra possível. A seguir, dividiu este plano em três pedaços e intercalou o rosto “neutro” do ator com três outros planos: um prato de comida, uma mulher tomando banho e um cadáver (há diferentes versões para estas imagens, ou talvez Kulechov tenha feito mais que uma experiência desse tipo). Este pequeno filme foi então projetado para uma platéia “normal”, e Kulechov perguntou o que tinham achado da interpretação do ator. Todos disseram que o ator, sem dúvida, estava faminto quando olhou para o prato de comida, cheio de desejo quando espreitou a mulher no banho e horrorizado ao ver o cadáver. Era, em fim, um grande ator, capaz de simular com seu rosto diferentes emoções humanas. (GERBASE, 2010, p. 107).



Figura 3: Homem com rosto neutro



Figura 4 e 5: homem com rosto neutro diante do prato de comida



Figura 6 e 7: Homem com rosto neutro diante da mulher tomando banho

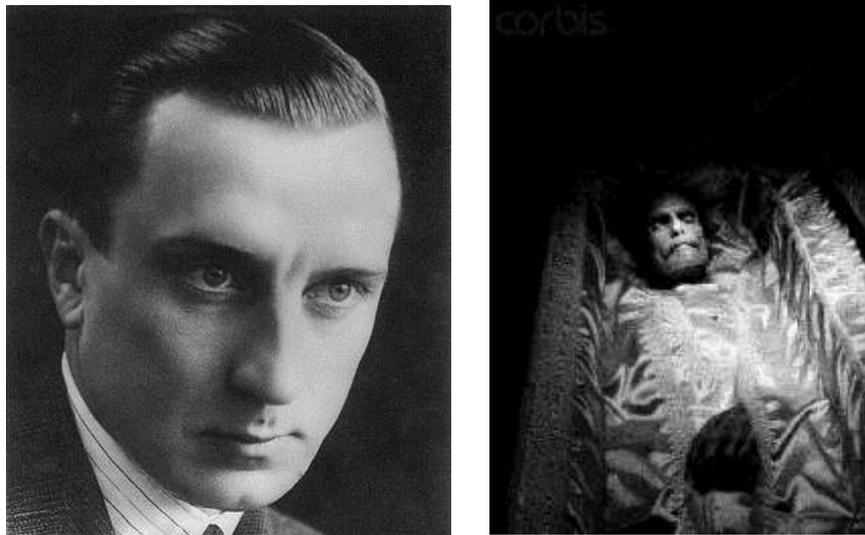


Figura 8 e 9: Homem com rosto neutro diante de um cadáver

Essa experiência comprova o mecanismo de construção de significado acima da justaposição de imagens aceito também por Mamet (2011). Ele buscava construir as sequências através de planos que ganhariam sentido em comparação a outros. Por isso, fugia de imagens altamente expressivas que carregavam o sentido nelas mesmas.

A função do diretor de cinema é contar a história pela justaposição de imagens não-infletidas – porque essa é a natureza essencial do veículo. Ele funciona melhor por meio dessa justaposição, porque tal é a natureza da percepção humana: perceber dois eventos, determinar uma progressão e querer saber o que acontece a seguir. (MAMET, 2011, p. 88).

Salvo as suas peculiaridades, Bresson (2005, p. 71) compartilhava da mesma opinião, e da mesma mecânica de construção de sentido. “Emocionar não com imagens emocionantes, mas com combinações de imagens que as tornem ao mesmo tempo vivas e emocionantes”. (BRESSION, 2005, p. 71)

Então, os diretores começam a desenvolver seus próprios métodos através de suas experiências, e vão construindo os seus próprios manuais de instrução para a técnica de dirigir.

Tentei, por outro lado, colocar no papel o que aprendi intuitivamente, fazendo filmes e teledramaturgia ao lado de atores e atrizes talentosos, que, por sua vez, tinham bagagens profissionais muito variadas: alguns estudaram Stanislavski ou fizeram teatro anos a fio antes de participar de um filme, outros foram para a frente da câmara apenas com a cara e a coragem (GERBASE, 2010, p. 11).

Afinal, diferente de um ofício exato e burocrático, no qual se lida com números ou com padrões que se repetem, os diretores mostram que cada filme é uma experiência, um aprendizado diferente do outro. Visto que a nebulosa complexidade da mente do ser humano, a cada situação, reage de uma forma diferente. Por isso, os métodos próprios surgiram de uma maneira natural.

Isso mostra o trabalho dos diretores em trazer aos atores diferentes formas de exploração da interpretação, o que evidentemente trazia resultados fílmicos divergentes, mas não por isso como um indicativo de superioridade ou inferioridade qualitativa, mas que a essa altura desenvolvia peculiaridades notáveis em relação às artes cênicas teatrais.

Bresson (2005) afirma que não há casamento do teatro com o cinematógrafo, forma que ele se referia ao cinema, sem o extermínio de ambos. Em outras palavras, para ele, técnicas teatrais diante de uma câmera não se tratavam nem de cinema, tampouco de teatro, embora o cinema tenha pegado do teatro a missão de contar uma história. Por isso, a autonomia que os atores tinham no teatro teve que ser posta de lado para a execução de um filme nesse contexto, o que não necessariamente seja negativo. Afinal, a construção fílmica veio como uma bússola norteando o ator cinematográfico, contribuindo com o seu trabalho. E Bresson, em seu contexto, buscava a distinção: “Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados.” (BRESSION, 2005, pg. 20)

É nessa variação que o ator ganha destaque, para que ele possa converter o seu trabalho em prol da expectativa do diretor expressa através da construção fílmica, e não atrapalhe os objetivos da equipe.

De acordo com Bresson (2005) e Mamet (2011), a atuação fisicamente minimalista é muito compatível com a mídia cinematográfica. O personagem imaginado pelo diretor pode ser muito mais facilmente alcançado em sua profundidade psicológica, sugerida pela comparação de planos não-infléticos, do que pela superficialidade de movimentos carregados de expressão exagerada. “O que se perde em relevo, se ganha em profundidade com a neutralidade.” (BRESSION, 2005, p. 64)

Então, o que vai levar a essa profundidade, será a execução de movimentos simples. Ao contrário do que está no imaginário do público leigo.

Quando você for para o set de filmagem, os bons atores que tiveram feito anotações cuidadosas irão aparecer e realizar essas ações – não irão ficar se emocionando exageradamente, não irão ficar descobrindo, mas farão o que estão sendo pagos para fazer, que é executar com a máxima simplicidade possível as coisas que ensaiaram. (MAMET, 2011, p. 100).

Quanto a isso, Mamet (2011) dispunha de uma relação pontual com os seus atores. Principalmente no que diz respeito ao que ele permite que eles saibam acerca do seu próprio trabalho. Enquanto alguns diretores são mais flexíveis, Mamet (2005) não deixava que seus atores soubessem mais do que tinha relação com a movimentação física e a ação corporal em si. Embora alguns diretores como Gerbase (2010) discordem disso, a sua atitude visava o benefício da obra como um todo.

Os atores vão lhe fazer muitas perguntas. ‘O que estou pensando nessa hora?’ ‘Qual é a minha motivação?’ ‘De onde acabo de vir?’ A resposta a todas essas perguntas é: ‘Não interessa’. Não interessa porque não se pode indicar essas coisas por meio da atuação. (MAMET, 2002, p. 99).

Embora isso pareça meio extremista, tem a sua funcionalidade prática. Afinal, se o objetivo do diretor é mostrar que o personagem, por exemplo, se surpreende diante de uma notícia, se nem o ator souber qual é essa notícia e nem como deve reagir a ela, naturalmente a reação do personagem será mais próxima à naturalidade.

Enfim, constatada a possibilidade de interferência de diversos elementos além do ator na exteriorização do personagem, é importante enfatizar que quanto mais sólida for a concepção do personagem pelo diretor, logicamente menores serão as interferências pessoais que poderão ser acrescentadas a ela. Mesmo sabendo que não exclusivamente a “neutralidade” dos movimentos que trará a profundidade ao personagem, conforme sugere Bresson (2005), mas também o esmero que foi dedicado à construção do personagem. E se permitem a isso, cada profissional individualmente, e uns com os outros, através da comunicação focada em um objetivo em comum.

Por isso, o diretor tem a influência de concepção e de anteparo na construção do personagem. Enquanto a construção do mesmo se inicia segundo a perspectiva do diretor, ela é desenvolvida em função da sua supervisão e de suas indicativas. Logo, eis a responsabilidade do diretor em todas as nuances da

produção, desde a escolha do elenco, que segundo Gerbase (2010) é o segundo passo na construção do personagem, sendo que o primeiro passo é a concepção mental do diretor. Então, sabendo o diretor aonde quer chegar com o personagem, é de seu ofício saber qual é o melhor caminho a ser percorrido e qual o melhor veículo, sabendo analisar as condições e os potenciais de ambos, concebendo a possibilidade de o objetivo ser atingido.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **O Cinema e a Encenação**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

BRESSON, R. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GERBASE, C. **Direção de Atores**. 3. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.

MAMET, D. **Sobre Direção de Cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CANTANDO na chuva, Direção de Gene Kelly e Stanley Donen. EUA: Warner Bros. Entertainment: Dist. Videolar S.A., 1952. 1 filme (103 min.), sonoro, legenda, color.

CHAPLIN. Direção de Richard Attenborough. EUA: Tristar Pictures, 1992. 1 DVD (144min.), sonoro, legenda, color.

O GRANDE Ditador. Direção de Charles Chaplin. EUA: Warner Home Vídeo: Dist. Vitória Filmes, 1940. 1 DVD (126 min.), sonoro, legenda, P & B.

O ARTISTA. Direção de Michael Hazanavicius. França: La Petite Reine: Dist. Paris Filmes, 2011. 1 DVD (100 min.), mudo, legenda, P & B.

UMA REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA POÉTICA E A PRÁTICA DOCENTE NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

VEIGA, André Barroso da³

SILVA, Acir Dias da⁴

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO: A presente pesquisa lança o olhar sobre uma produção audiovisual que parte de duas questões. A prática artística e autoral, paralelo ao trabalho pedagógico e sistematizado. Ao assumir aulas curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo do Colégio Estadual do Paraná, surgiu a necessidade de elaborar estes conhecimentos, aprofundando-o. Para tal, foi feito um levantamento bibliográfico sobre a imagem fotográfica baseado nos autores Walter Benjamin, Phillipe Dubois e André Bazin. Relativo à história e estética do cinema onde esta pesquisa se apoiou nos autores Arlindo Machado, Einsentein, Ismail Xavier e Luiz Gonzaga de Luca. Enfim, trata-se de uma pesquisa que pretende, então, ser uma reflexão com relação as práticas docentes, onde exige-se uma organização e sistematização dos conhecimentos, e poéticas, onde cabe experimentações despreocupadas com convenções estéticas.

PALAVRAS CHAVE:

Linguagem audiovisual; Prática poética e docente; Educação audiovisual.

ABSTRACT: This research casts his gaze on an audiovisual production that is part of two issues. The artistic and architectural practice, parallel to the pedagogical and systematic work. By taking lessons Technician course in Audio Production and Video of the State College of Paraná, the need to develop these skills, deepening it. To this end, we made a bibliographical survey of the photographic image based on author Walter Benjamin, Phillipe Dubois and André Bazin. On the history and aesthetics of film where this research was based on the authors Arlindo Machado, Einsentein Ismail Xavier and Gonzaga of Luca. Enfim, it is a search that you want, then be a reflection regarding teaching practices, where required if an organization and systematization of knowledge, and poetic, which fits carefree experimentation with aesthetic conventions.

KEYWORD: Audiovisual language; Poetic practice and teaching, Audiovisual Education.

³ Especialista em Cinema, com ênfase em Produção, pela Faculdade de Artes do Paraná, 2012. Com graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, 2008, e Bacharelado no curso Superior em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2012. abdaveiga@yahoo.com.br

⁴ Pós-doutorando em Pesquisa em Memória e Documentário, Doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Artes (UNESP). Professor Associado da UNESPAR/FAP, Professor Convidado do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado (UNIOESTE).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho acadêmico lança o olhar sobre uma produção audiovisual que parte de duas questões. Uma prática artística e autoral, desenvolvida em suporte digital, que utiliza a linguagem cinematográfica para sua criação, isso paralelo ao meu trabalho como professor de um curso técnico em produção audiovisual.

No campo da poética busco compreender cada tecnologia como suportes específicos, como, por exemplo, em vídeos produzidos com tecnologias domésticas e mais acessíveis. Porém, na prática artística cabe o acaso e a experimentação despreocupada. Já na prática docente, faz-se necessário a elaboração para transmissão de um conhecimento específico.

Ao assumir aulas de Técnicas de Câmera, Edição e Montagem e Cenário e Cenotécnica no curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo oferecido pela Secretaria do Estado da Educação do Paraná, Núcleo Regional de Curitiba no Colégio Estadual do Paraná, a partir de 2010, surgiu a necessidade de elaborar estes conhecimentos, aprofundando-o, focando nas áreas em questão, relacionando às possibilidades de produção hoje com a tecnologia digital.

Esta pesquisa se propôs a percorrer uma breve história do cinema focando o olhar sobre sua evolução tecnológica relacionada à imagem fotográfica e a estética cinematográfica. Ou seja, o uso da câmera e da montagem.

Para tal, foi feito um levantamento bibliográfico sobre a imagem fotográfica baseado nos autores Walter Benjamin com seus textos “Breve História da Fotografia” e “A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Phillipe Dubois com o “O ato fotográfico” e André Bazin em “Ontologia da imagem fotográfica”. E relativo à história e estética do cinema onde esta pesquisa se apoiou nos autores Arlindo Machado com “Pré-cinemas e Pós-cinemas”, “A forma do filme” de Einsentein, o livro “A experiência do cinema” Ismail Xavier e os livros “Cinema digital: um novo cinema?” e “Cinema digital e 35mm” de e Luiz Gonzaga de Luca.

A partir deste conhecimento foi produzido um material elaborado para o trabalho docente, onde junto a uma práxis da produção artística, foram feitas propostas aos estudantes do curso técnico em questão.

Enfim, trata-se de uma pesquisa que pretende, então, ser uma reflexão com relação as práticas docentes, onde exige-se uma organização e sistematização dos conhecimentos, e poéticas, onde cabe experimentações despreocupadas com convenções estéticas.

LEVANTAMENTO HISTÓRICO E ESTÉTICO

Pensando a fotografia como uma evolução dos processos de criação e reprodução de imagens, levando em conta a sua qualidade técnica de reproduzir uma imagem fiel da realidade para a qual a lente da câmera foi apontada, encontramos esse desejo de uma arte que possa criar imagens realistas muito antes do advento do equipamento fotográfico. Podemos encontrar vestígios da ideia de fotografia já na antiguidade. Platão, em seu Mito da Caverna vem a apresentar as projeções de imagens na parede da caverna como sendo a representação da realidade, ou, as imagens são cópias da realidade das coisas projetadas. Sem querer entrar nas questões mais profundas que são levantadas pelo filósofo, em uma leitura possível desta alegoria, podemos entender que a imagem de uma coisa é uma cópia desta coisa, uma projeção realista desta coisa. Uma imitação.

Esse conceito de mimese, ou imitação, relativa às representações criadas pelo homem acompanharam a história da arte ocidental. Em seu livro Poética, Aristóteles explica a arte como sendo a representação do real e da função desta arte ser a representação do real: “Da mesma maneira como algumas imitam muitas coisas, expressando-se por traços e por cores. Todas realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, de modo separado ou combinado” (ARISTÓTELES, 1999, p. 37) e vem a dizer que isso é causado pelo próprio modo de cognição da obra de arte.

Com o desenvolvimento da indústria gráfica e estudos para evoluir tais técnicas ligadas a profissionais e pesquisadores de várias áreas do conhecimento, químicos, físicos, engenheiros, artistas, o advento da fotografia, ou, a fixação de imagem fotográfica, parecia apenas uma questão de tempo.

Com a evolução técnica do processo fotográfico, principalmente com a fixação da imagem em papel e a diminuição do tempo para sensibilizar o clichê, a fotografia ganhou força, tanto na indústria gráfica quanto no acesso ao público, através de jornais, revistas ilustradas e feiras, onde iam fotógrafos exercer seu ofício. Ganha força o caráter documental da fotografia,

Ao analisarmos o cinema, ou a imagem cinematográfica, levamos em conta esta construção histórica e que herda da pintura e gravura suas bases compositivas. O advento da fotografia, em um contexto de evolução industrial, dá novas possibilidades de olhares a partir da objetiva da câmera. No cinema, com a montagem destes planos em movimento, vamos encontrar a criação de uma linguagem artística visual que acontece no tempo, como na música ou no teatro.

O cinema trabalha com elementos da fotografia, que já surge se apoiando na pintura e na gravura. A interpretação e ofício do ator desenvolvido no teatro. A dramaticidade e a narrativa vinda da literatura. Porém, cinema não é fotografia, não é teatro, nem música e nem literatura. Trata-se de uma linguagem, e como tal, possui suas especificidades estéticas no uso de cada elemento citado, e como produto cultural tornou-se cultura de massas e passou a produzir cultura e, claro, também instrumento de propagação ideológica. Mas esta pesquisa lança o olhar nos aspectos estético e tecnológico ligados a imagem na produção cinematográfica.

Com a intenção de criar narrativas nesses trabalhos de captação de imagens, construindo histórias à serem apresentadas ao público, o cinema surge como uma nova possibilidade estética e que alguns artistas do teatro vieram a se aproximar e daí a estreita relação entre as duas artes. Em produções como “Viagem a Lua” de Mélié pode-se perceber efeitos de trucagem de câmera nas mudanças de cenas porém o que fica patente ali é que se assiste um filme da mesma maneira como se vê uma peça de teatro, ou seja, parado em um ponto de vista de espectador na plateia, como se estivesse sentado em uma poltrona de frente para o palco, isso é claro pensando a grosso modo na maneira de se ver uma obra teatral, talvez pensando em um teatro clássico e não em novas experiências de percepção do espectador junto a uma obra teatral. A questão aqui é que neste momento o filme ainda não tem

movimento de câmera junto de enquadramentos levando assim o espectador a se aproximar dos personagens na cena em questão.

Talvez o próprio público ainda não estivesse preparado ou familiarizado com a montagem, pois não tinham o entendimento das relações entre imagens em planos geral com planos próximos. Os filmes deste momento experimentavam novos movimentos de câmera e enquadramentos e assim foram caminhando para narrativas mais lineares.

podemos citar produções realizadas pelos movimentos da vanguarda artística europeia como Expressionismo Alemão, com “O gabinete do doutor Caligari” do cineasta Robert Wiene, e o Surrealismo, com “O cão andaluz” de Buñuel. Produções preocupadas com a plástica da imagem, com cenários de papelão e maquiagens fortes, de cada plano em que a representação da realidade é exagerada e se pretende refletir as sensações da ‘alma’, portanto, expressões da percepção da realidade. Filmes que influenciaram as futuras produções cinematográficas com seu uso de luz e sombra e contrastes.

O cinema passa a ser construído com base nas relações feitas na montagem a partir dos planos. Para o russo Serguei Eisenstein, cineasta e teórico do cinema “A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (EISENSTEIN, 1990, p.35). Daí a construção de uma linguagem cinematográfica que extrapolava convenções narrativas das artes visuais ou cênicas. “O menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 16) afirma o autor em seu livro “A Forma do Filme”, de 1944, onde faz compilações de seus escritos sobre o cinema. “São aspectos também de outras artes, mas o cinema é particularmente responsável por eles; Primo: foto-fragmento da natureza são gravados; secundo: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 15).

A evolução dos equipamentos de captação e exibição deu mais realismo ao cinema. O filme com áudio sincronizado. A imagem colorida. As grandes telas de cinema. Surgimento da televisão. O vídeo. O *vídeo game*. Daí para a conversão digital. *Softwares* de montagem e edição. Câmeras digitais. Melhoria

no armazenamento de arquivos. A rede mundial de computadores. A nuvem da internet.

Hoje temos o digital como plataforma fortemente desenvolvida e como suporte e distribuição amplamente construída para um maior acesso tanto à captação quanto à finalização e distribuição, isso nas várias mídias e linguagens.

A partir do levantamento histórico feito anteriormente, o desenvolvimento da imagem fotográfica e a subsequente criação da linguagem cinematográfica, que se tornou base para um trabalho docente, construindo um repertório para as produções realizadas com os estudantes do curso técnico em Produção Audiovisual do Colégio Estadual do Paraná.

Primeiro a denominação e caracterização dos planos e movimentos de câmera básicos, sem a pretensão de criar um dogma ou cartilha para produção audiovisual e sim de simplificar a gama de possibilidades no uso da câmera.

O cinema continua sendo feito como sempre se fez cinema, ou seja, dentro do que se instituiu como uma linguagem cinematográfica. Montagem, narrativa, posicionamento de câmera, movimentos de câmera e tudo mais. O digital não destrói isto. Mas existem questões aqui que são inegáveis, barateamento nos custos da produção e montagem e isso propiciando novos e pequenos produtores a terem acesso ao público. E como se sabe, através da história, a democratização dos meios técnicos e artísticos para um maior número de criadores e receptores, leva a inovação e procura de novos caminhos para dada linguagem.

PRÁTICA POÉTICA E PRÁTICA DOCENTE

Pelo fato de ter iniciado minhas produções e pesquisas artísticas na área das artes visuais, acredito vir daí a inclinação deste pesquisa para este viés da arte cinematográfica. Tenho como formação acadêmica o curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná, e o curso Superior em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Vivência universitária que afinou meu olhar e deu maturidade às produções. Em um primeiro momento vieram os trabalhos em desenho, pintura e gravura. A ligação com o audiovisual veio exatamente da necessidade de trabalhar junto as novas mídias em sala de aula ao iniciar o trabalho

docente na disciplina de Artes com turmas de ensino fundamental e médio na rede pública de educação no estado do Paraná.

Relacionando a gravura com a fotografia, a pintura com o cinema além de passar por assuntos ligados a música e o teatro. Abrangência de linguagens artísticas que influenciaram na minha prática poética, e da mesma forma esta produção passou a se desenvolver em várias mídias, suportes e linguagens de forma transversal.

Ao assumir aulas nas disciplinas de Cenografia e Edição no curso Técnico em Produção Audiovisual, direcionei as pesquisas bibliográficas e a própria produção artística para questões relativas ao audiovisual.

Partindo do caminho histórico e estético percorrido nos capítulos anteriores, foi elaborado os conhecimentos à serem trabalhados junto aos estudantes do Curso Técnico em Produção Audiovisual que é ofertado pela Secretaria do Estado da Educação do Paraná, núcleo regional de Curitiba, no Colégio Estadual do Paraná. Este curso vem sendo ofertado gratuitamente desde 2008, com caráter de curso técnico profissionalizante.

O público deste curso é formado por pessoas acima de dezoito anos com ensino médio concluído. Em sua maioria são jovens interessados em trabalhos no meio áudio visual ou que pretendem continuar nos estudos universitários na área em questão. Existe também a procura por parte de profissionais da área buscando aperfeiçoamento e certificado para formalizar sua profissão, como locutores de rádio, editores de produtos publicitários, produtores e suporte técnico de rádio e televisão.

Além das compilações feitas nos capítulos anteriores, que foram trabalhados em textos impressos e entregues aos estudantes, foram utilizados livros do acervo do próprio colégio. A biblioteca do colégio dispõe dos títulos “A Montagem cinematográfica e a lógica das imagens” de AUGUSTO, “Forma do Filme” de EISENSTEIN, “Cinema, Televisão e História” de KORNIS, “Pré-cinemas & Pós-cinemas” de MACHADO, “Cinema Moderno Brasileiro” de XAVIER. Livros que foram trabalhados trechos escolhidos em sala de aula.

O Colégio Estadual do Paraná dispõe de quatro câmeras de mão tipo *Sony DCR-SX20*, sinal de vídeo com sistema de cor NTSC. Com captação digital, mídia de gravação em filme ou foto, "*Memory Stick PRO Duo*", cartão de memória SD

classe 2; e o áudio, *Dolby Digital 2ch*, *Dolby Digital Stereo Creator* da própria câmera.

A montagem e finalização das produções se dá em ilhas de edição próprias do colégio que possuem sistema Windows e plataforma de programas da *Adobe CS6*. Os vídeos são montados no *Premiere Pro* e por vezes trabalhos efeitos de pós produção no *After Effects CS6*.

Estes computadores são usados apenas como ilhas de edição com caráter de laboratório específico do curso de Produção Audiovisual. O que é uma exceção no sistema de computadores da rede pública de educação. O Estado do Paraná adota o sistema *Linux* para seus computadores.

Além destes computadores, existem nas salas de aula os equipamentos de televisão com entrada *USB*, chamada de *TV Pen Drive*, com possibilidade de leitura para imagem, áudio, vídeo ou apresentação de slides. O Colégio Estadual conta também com equipamentos de projeção e computadores portáteis, porém estes não são exclusivos do curso e ficam disponíveis para agenda no setor de multimeios. Com esses equipamentos foram trabalhados os filmes em sala de aula.

Para um primeiro momento no trabalho com os estudantes, foi pensado uma construção de repertório teórico, a partir dos textos relativos a imagem fotográfica e a história do cinema, e estético, a partir dos filmes “*Viagem a Lua*” do francês Georges Méliés, “*O gabinete do Doutor Caligari*” do alemão Robert Wiene, “*Limite*” do brasileiro Mario Peixoto, “*O fabuloso destino de Amélie Poulain*” do francês Jean-Pierre Jeunet, “*Dogville*” do dinamarquês Lars Von Trier, “*A vida marinha de Steve Zissou*” de Wes Anderson e o curta metragem “*O Sanduíche*” do diretor gaúcho Jorge Furtado.

A escolha dos filmes foi feita a partir da necessidade da observação sobre a evolução técnica e linguística com relação a história do cinema. Com isso podemos perceber os contrastes no modo de representação na montagem, na maquiagem, no cenário e no uso de câmera.

Com a apresentação dos filmes e leitura dos textos foram realizados discussões e seminários junto aos alunos em sala de aula. Possibilitando aos estudantes a construção de um repertório e uma reflexão crítica deste conhecimento.

Logo partimos para um segundo momento do trabalho docente. A realização de produções em áudio e vídeo. Onde podemos aplicar os conhecimentos teóricos e estéticos, e praticar os conhecimentos técnicos de pré-produção, produção e pós-produção, ou seja, elaborar um argumento, construir um roteiro bem como sua análise técnica para produção, a sua produção propriamente dita, e sua posterior montagem e edição em softwares específicos.

Para tal foram propostos trabalhos em que se dividiram em grupos, uma espécie de núcleos de produção, onde este grupo teve que passar pelas etapas elencadas acima.

A primeira proposta, os participantes escolheram um objeto link comum a todas as produções, que também teriam que pensar temas sobre trivialidades da vida. Como caminhos cotidianos: trajetos de casa para o trabalho; ações ou escolhas simples: comportamentos individual e social. Daí surgiram produções como “Curta” e “Carillon à Musique” onde os personagens tem um comportamento específico socialmente e quando sai do trabalho e chega em sua casa pode relaxar;



Imagens do vídeo realizado pelos estudantes “Curta”



Imagens do vídeo “Carilon a musique”

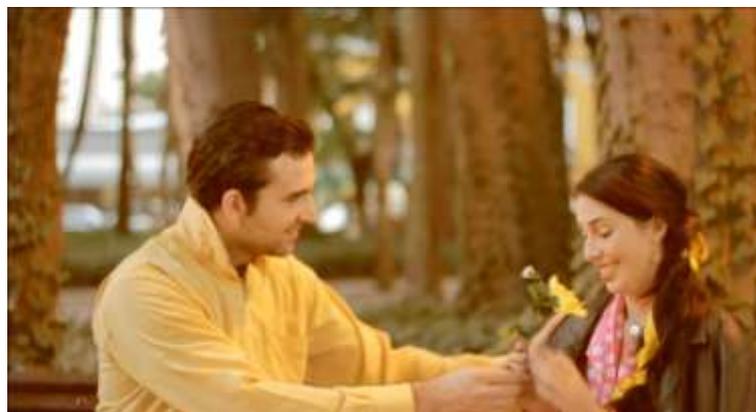
Produzi na mesma proposta o vídeo em *stopmotion* de um minuto “Será que eu corto meu cabelo” com fotografia de Marília Sette e participação de Talita Lima e Andréia Rocha. Vídeo realizado com imagens fotográficas em sequencia, nas quais

a personagem raspa o cabelo. Imagens em preto e branco com som autoral a partir de livre utilização de outras músicas.



Imagens do vídeo “Será que eu corto meu cabelo”

A segunda proposta partiu do conhecimento relativo ao equipamento de captação de vídeo, onde foi pensado os filtros de lente, escolhas de branco, isso relacionado a direção de arte na produção do cenário, locação, objetos de cena, maquiagem, planos e a articulação destes na montagem. Para a produção foi, ainda, proposto a escolha de uma cor predominante tanto na direção de arte quanto na fotografia. Desta etapa pode ser citado o trabalho dos alunos “*Fita amarela*” em que eles criaram um vídeo para a música de mesmo nome interpretada por Clara Nunes, onde apresentam um casal a namorar, brigar e voltar a namorar. Todo elaborado imageticamente com realce da cor amarela; e o “*Minha a Barba*” com a predominância da cor azul e uma montagem de planos rígidos em uma locação interna.



Imagens do vídeo dos estudantes “Fita amarela”



Imagens do vídeo “Minha a barba”

A terceira proposta veio ao perceber a dificuldade na representação da passagem do tempo e na articulação entre planos abertos e gerais com planos mais fechados e detalhes. Desta proposta desdobraram o vídeo “Panóptico” onde relaciona cenas e sons urbanos, com cortes rápidos em contraponto a uma música de Yann Tiersen quando o personagem se acalma e contempla sobre a vida nos centros urbanos;



Imagens do vídeo dos estudantes “Panóptico”

e os meus vídeos “Tempo Médio” que mostra uma imagem captada com o uso do tripé e acelerada de uma grande nuvem sobre a cidade, três horas de captação finalizadas em um minuto com uma música autoral; e “Um Dia” que

apresenta o dia de um artista a trabalhar em seu atelier enquanto passa o tempo e isso é percebido através de imagens urbanas e de pessoas em seu cotidiano.



Imagens do vídeo “tempo médio”



Imagens do vídeo “Um Dia”

Para a conclusão deste curso Técnico em Audiovisual, é realizada por parte dos estudantes uma produção de um curta metragem onde é esperado um trabalho mais elaborado e atento aos processos do trabalho em cinema.

Com a experiência cinematográfica da construção de roteiro, decupagem, produção, montagem, edição e inserções de efeitos, animações e *letrings* no

documentário “*CIDADE SORRISO*”, tive a oportunidade de vivenciar estes processos e assim podendo transmitir tais conhecimentos com maior propriedade. Este que foi um filme de curta metragem produzido no curso de Pós Graduação em Cinema da Faculdade de Artes do Paraná. Foi rodado em 2011, com captação digital com câmera *Cannon 5D*, e tem finalização, em 2012, em softwares de edição e montagem *FinalCut* da *Aple*. Produção em caráter de trabalho de conclusão de curso onde nos dividimos enquanto equipe para sua realização.

Contexto semelhante ao do curso Técnico em Produção Audiovisual, em que os estudantes partilham funções específicas como roteirista, diretor, produtor e equipe técnica ao mesmo tempo em que administram suas relações pessoais e seus desejos de passarem por todos os processos da produção cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa não teve a pretensão de fechar o assunto relativo a história ou a técnica ou mesmo a linguagem do cinema e vídeo. Mas através deste caminho percorrido pode-se enxergar com mais clareza o acontecimento desta linguagem e perceber o que ela é hoje e de suas possibilidades de produção.

Para tal, junto a este levantamento histórico e estético do cinema foi relacionado as possibilidades da produção digital na prática docente do cinema e seus processos de produção no curso Técnico em Produção Audiovisual, onde meus anseios enquanto artista e professor se cruzam e interagem.

Durante o trabalho docente, com propostas feitas aos estudantes, provocando questões para a produção audiovisual, eu, enquanto artista me sentia provocado à também criar com base em tais propostas. Aqui faço relações entre as produções dos estudantes junto às minhas. Sem intenção comparativa de qualidades, uma vez que são produções em caráter experimental das linguagens e técnicas.

Enfim, esta pesquisa veio a propiciar a reflexão sobre estas duas práticas. A produção poética e artística, onde cabem experimentações despreocupadas, frente ao trabalho como professor, com propósito de transmitir um conhecimento sistematizado. Pesquisa que relativizou os conhecimentos sobre cinema e sua produção, trabalhados no curso de Pós Graduação em Cinema da Faculdade de

Artes do Paraná, durante o ano de 2011, e que foram assimilados e trabalhados com estudantes do curso Técnico em Produção Audiovisual o ano de 2012. Aqui foi feita uma observação sobre este acontecimento, entretanto, esta reflexão não se encerra nesta pesquisa, já que este trabalho continua em processo, podendo, assim, surgir novos desdobramentos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. J. M. **O que é vídeo**. Nova Cultural/ Brasiliense. São Paulo, 1985.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Cia das Letras, São Paulo, 1992.

ARISTÓTELES. **Os Pensadores**. Editora Nova Cultural Ltda, São Paulo, 1999.

AUGUSTO, M. F. **A Montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. Editora AnnBlume: São Paulo; Faculdade de Ciências Humanas Centro Universitário FUMEC: Belo Horizonte, 2004.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política, Volume 1**. 11ª Ed, Brasiliense, São Paulo, 2008.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre Fotografia**. Livraria Pioneira, São Paulo, 1998.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Papirus, Campinas, São Paulo, 1999.

EISENSTEIN, S. **Forma do Filme**. JZE, Rio de Janeiro, 1990.

KORNIS, M. A. **Cinema, Televisão e História**. Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

LUCA, L. G. A. **Cinema Digital – Um novo cinema?**. Editora Cultura, São Paulo, 2004.

LUCA, L. G. A. **Cinema Digital e 35mm técnicas, Equipamentos e instalação de salas de cinema**. Editora Elsevier, Rio de Janeiro, 2012.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Papyrus Editoras, 4^o Ed. São Paulo, 2007.

XAVIER, I. Org. **A Experiência do Cinema**. Graal, São Paulo, 2008.

XAVIER, I. **Cinema Moderno Brasileiro**. Terra e Paz, 3^o Ed. São Paulo, 2001.

DA BOCA DO LIXO AO CHEIRO DO RALO: TRAÇOS DO FILME DE HEITOR DHALIA QUE PASSEIAM PELO CINEMA MARGINAL

PACOLA, Ane Carolina Sarmiento⁵

BISCAIA FILHO, Paulo⁶

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO: O estudo busca avaliar comportamentos contidos no Cinema Marginal, movimento do cinema brasileiro do final dos anos 60 que terminou por volta de 1974, mas que sobreviveu em sua forma, produção, enredo e construção de personagens no cinema atual. Primeiramente, fez-se uma breve introdução do que foi o Cinema Marginal e os movimentos que o antecederam. Depois, utilizou-se a análise fílmica de O Cheiro do Ralo, filme de 2006, dirigido por Heitor Dhalia, para embasar e sustentar a pesquisa que também refere-se a outros filmes da corrente marginal, bem como O Bandido da Luz Vermelha, de 1968, dirigido por Rogério Sganzerla, principalmente utilizado a fim de apresentar e demonstrar um comparativo entre o que foi o Cinema da Boca do Lixo e os aspectos herdados desse movimento no filme analisado.

PALAVRAS-CHAVE: cinema marginal, O Cheiro do Ralo, comparativo.

ABSTRACT: This study aimed to evaluate behaviors contained in Cinema Marginal, Brazilian cinema movement of the late '60s which ended around 1974, but it survived in its form, production, plot and construction of characters in the current film. First, there was a brief introduction of what was the Cinema Marginal and movements that preceded it. Then we used the filmic analysis Drained, 2006 film directed by Heitor Dhalia, to support and sustain research that also refers to other movies of marginal current as well as The Red Light Bandit, the 1968 directed by Roger Sganzerla mainly used to present and demonstrate a comparison between what was the Mouth of Garbage Cinema and inherited aspects of this movement in the film analyzed.

KEYWORDS: marginal cinema, Drained, comparative.

INTRODUÇÃO

⁵ Jornalista especialista em Cinema com ênfase em Produção pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Endereço eletrônico: carolpacola@gmail.com

⁶ Diretor de cinema e teatro, mestre em Artes pela Royal Holloway University de Londres, formado em artes cênicas pela PUC-PR.

Não é novidade que o cinema criou sua própria linguagem baseando-se em referências do teatro, literatura, pintura, fotografia e tantos outros meios de expressão. Esta arte está no Brasil desde 1896 e não demorou muito para que em 1898 fossem realizadas as primeiras filmagens em terras tupiniquins. Porém, durante dez anos o cinema vegetou. Mesmo assim, esse retardo não impediu que a produção cinematográfica existisse, nem que suas correntes se manifestassem.

É claro que a história do nosso cinema coincide com os momentos históricos pelos quais o país passou e tem passado. Os diretores querem colocar nas telas suas angustias, intenções e a visão do que se passa no lugar em que vivem ou gostariam de viver. Por isso, diversas correntes, desde a chanchada até o cinema moderno, se mostraram através dos anos. Cada uma delas com seus seguidores e uma importância para o crescimento e desenvolvimento da produção cinematográfica.

As posições ideológicas, estilísticas e comportamentais contidas nas manifestações cinematográficas no Brasil, especificamente entre o Ato Institucional número 5 e sua Abertura não morreram ou ficaram no passado. Propõe-se então, demonstrar como um filme atual, *O Cheiro do Ralo*, de 2006, dirigido por Heitor Dhalia, vencedor de vários prêmios, pode ser considerado herdeiro da vertente trazida pelo Cinema Marginal, também conhecido por Cinema da Boca do Lixo⁷, bem como aspectos que evidenciam essa ideia.

RECONHECENDO O CINEMA MARGINAL: UMA SÍNTESE DO MOVIMENTO

Para poder discernir os aspectos do Cinema Marginal, ou da Boca do Lixo, existentes em *O Cheiro do Ralo*, é preciso entender o que foi o movimento. Muitos teóricos como Luiz Carlos Borges (1983) ou Jairo Ferreira (1986) não conseguem tratar do Cinema Marginal sem antes contextualizar o Cinema Novo (que por sua vez era encabeçado por Glauber Rocha).

⁷ Geograficamente a Boca do Lixo se situa no bairro de Santa Efigênia. Tem esse nome pela crônica policial devido ao tradicional bate-bolsa ao longo de umas vinte quadras entre as avenidas Rio Branco e Duque de Caxias. As prostitutas devem ter chegado primeiro, mas os distribuidores de filmes estrangeiros aí se estabeleceram desde o começo do século por causa da proximidade com a ex-rodoviária e entroncamento ferroviário Estação da Luz/Sorocabana, espalhando latas de filmes e doenças venéreas pelo interior do Estado e outras capitais. (FERREIRA, 1986, p.35)

Depois da falência da Vera Cruz, em 1954, muitos temiam que a nossa indústria cinematográfica entrasse em colapso. No entanto, ainda nos anos cinqüenta, cineastas começaram a produzir fora dos eixos da indústria. Sem muito dinheiro, eles trabalhavam à margem, sem dependerem dos grandes estúdios. Foi então, que em 1955, Nelson Pereira dos Santos realiza *Rio Quarenta Graus*, o marco de um novo cinema no Brasil. (BORGES, 1983, p.24).

O desaparego das aparelhagens gigantescas era uma forte característica do Cinema Novo. Os realizadores preferiam mesmo a câmera na mão, equipamentos portáteis, os ambientes naturais e atores sem maquilagem. Comum também era a escolha da temática do marginal, buscando desde personagens marginalizados na favela, os de natureza religiosa, até filmes de cangaceiro. Essa postura era oposta a do Cinema Industrial.

Em 1964, os militares tomaram o poder e todos os intelectuais simpatizados com o regime anterior eram tratados como perigosos e alvos da censura. Assim, grande parte das produções daquela época ou eram incompreensíveis ou se quer chegavam à grande massa. Por esse motivo, os cineastas do Cinema Novo começaram a refletir sobre suas obras e buscaram colocar o próprio intelectual como marginal.

Essa progressiva mudança fez com que Ozualdo Candeias elaborasse a obra *A Margem*, em 1967, o ponta pé inicial para o que viria a ser chamado de Cinema Marginal. Em 1968, vários diretores estrearam: um deles era Rogério Sganzerla com *O Bandido da Luz Vermelha* que foi rodado “no bairro mais perigoso de São Paulo, a Boca do Lixo” (FERREIRA, 1986, p.61) e conta a história de um bandido que aterroriza a cidade. "Desglamourizado, o protagonista é revelado, em linguagem e montagem dinâmicas e criativas, a partir de sua atuação e universo mental". (BILHARINHO, 1997, p.105).

Segundo Ismail Xavier (*in* PUPPO; HADDAD, 2001), quase todo cineasta não gosta do rótulo “cinema marginal”. Para se ter uma idéia, Bernardet (*in* PUPPO; HADDAD, 2001) diz que cineastas como Julio Bressane, Rogério Sganzerla e João Batista de Andrade discordavam da expressão, afinal, eles não faziam filmes propositalmente para ficar fora das salas de exibição, mas faziam um cinema que inoportunamente foi marginalizado pelos circuitos e pela censura.

Outro nome que não se deve esquecer é o de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, que ousou ao trazer o gótico para as telas usando o horror para manifestar seus excessos, como aponta Ferreira (1986):

Cada fotograma filmado por José Mojica Marins respira cinema e somente cinema. Tudo é inseguro, pode explodir a qualquer instante, a exasperação domina. Ele ameaça as relações normais entre os atores, entre a câmera e o *décor*, o diálogo e a realidade. Mojica nunca elege: o melhor ator, o melhor enquadramento, melhor diálogo, o melhor momento de filmagem [...] (FERREIRA, 1986, p.97-98)

José Mojica Marins, ou Zé do Caixão, Sganzerla, ou seu Bandido Luz, enfim, integrantes de um movimento cuja expressão denota uma sociedade dividida, de jovens inquietos que falam por si próprios sem esperar elogios ou desaprovações, apenas querendo realizar seus feitos cinematográficos e tocar um público, quase sempre mínimo, com doses de “consciência da forma (para agredi-la ou depurá-la) e de violência visceral”, como conclui Xavier (*in* PUPPO; HADDAD, 2001), são, por assim dizer, “a encarnação do experimental em nosso cinema”. (FERREIRA, 1986, p. 104) O anti-herói é agora o centro das atenções causando no espectador um misto de senso de vitória e justiça - quando consegue se safar de uma punição por ter feito algo “errado” na visão da sociedade - ou um fim trágico, um castigo, uma penalidade por suas más ações. O anti-herói cria no público uma sensação de amor e ódio explicadas pelo contexto e enredos desses filmes do Cinema Marginal.

O CHEIRO DO RALO: “UMA EXPERIÊNCIA INTERESSANTE”

Baseado na obra homônima do escritor Lourenço Mutarelli, *O Cheiro do Ralo*, lançado em 2006, com direção de Heitor Dhalia, é, além de tudo, um afronto a sociedade capitalista. De acordo com Senkevics (2010), a história é ambientada nos dias atuais, mas remete, por seus cenários, fotografia e figurinos tons de marrom, a uma estética setentista.

O filme conta a história de um homem, Lourenço (Selton Melo), dono de uma espécie de antiquário, que compra objetos de pessoas necessitadas de dinheiro. O caso é que Lourenço não é um homem que ajuda as pessoas. Ele paga pelo objeto

quando julga conveniente ou “quando vai com a cara” de quem está vendendo. E quem vende tem de convencer e se sujeitar a satisfazer os caprichos deste homem que freqüentemente humilha seus clientes.

Heitor Dhalia (2006), em entrevista ao *site* UOL, disse que *O Cheiro do Ralo* é um filme “maldoso, irônico e bem divertido. É filme totalmente politicamente incorreto.” O tempo todo Lourenço tenta se livrar de um cheiro que sai de um banheiro em seu escritório e alerta a todos, mesmo aos que não prestam atenção, que aquele cheiro não é dele, é do ralo (FAUSTINO, 2007). Na opinião de Dhalia (2006), o longa metragem na verdade é um mergulho na mente do personagem.

Sem amigos ou mulheres, termina um relacionamento com sua noiva a um mês do casamento, cujos convites já estão na gráfica. E é a partir daí que o personagem se apaixona pela bunda de uma garçonete, mas se quer, lembra de seu nome e rosto.

O filme revela questionamentos éticos e existenciais nas relações humanas. Intransigente e insensível o filme todo mostra um anti-herói arrogante e determinado em acabar com o mau cheiro do ralo e comprar seu “objeto” de desejo, que se torna uma personagem.

Depois de conhecer a bunda, Lourenço começa a freqüentar a lanchonete cujo lanche é ruim. Mesmo assim, não perde a oportunidade de ver e imaginar sua vida inteira ao lado daquela parte do corpo.

Os principais questionamentos do personagem giram em torno da metáfora do cheiro do ralo que pode ser entendida por uma imensa associação de idéias. Ora, se Lourenço come mal, o que é mostrado no filme, e quem usa o banheiro é apenas ele, então tudo o que ele come vira excremento e sai pelo ralo, logo, o cheiro vem dele próprio.

Essa crise existencial que ronda sua cabeça parece não fazer sentido. Ele culpa tudo, a bunda, o ralo, o cheiro, um olho que compra de um cliente e diz ser do mau. Pouco a pouco ele consegue seu objeto de prazer, enlouquece e vira refém do ralo: o que antes o deixava desconfortável, agora é parte dele. O ralo é muito mais do que um buraco escuro que ele tenta tapar com cimento. São questões mal resolvidas que se não analisadas e concluídas podem incidir de outra maneira, no caso do filme, uma maneira fétida. Na visão do diretor, “há momentos bem humanos

que redimem toda loucura do personagem. Ele sofre e a gente se identifica com isso. É um anti-herói, mas é gente.” (DHALIA, 2006).

Muitas cenas são feitas em planos mais abertos, como as que o personagem principal, caminha pela calçada. A montagem, que segundo Xavier (2005) “só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo” (p.28), segue uma ordem cronológica e a trilha sonora, predominantemente animada, dá o tom de um humor negro nas cenas de tensão ou conflitos acelerando também o ritmo do filme, além do uso da voz em *off* do personagem principal que também alimenta a obra.

Dhalia (2006) conta que “*O Cheiro do Ralo* era um filme fadado a não ser feito. Um projeto azarão”. Mais que isso, uma realização concebida há mais de três décadas após o ápice do Cinema Marginal, que pode se encaixar por seu enredo, orçamento baixo, curto prazo para a produção e a falta de equipamentos técnicos a extensão de uma vertente há muito tempo não lembrada, o que o torna, segundo Dhalia (2006) “uma experiência interessante”.

DO LIXO AO RALO: ASPECTOS HERDADOS DO CINEMA MARGINAL NO FILME DE HEITOR DHALIA

Atualmente, segundo Puppo e Haddad (2001), o público é desde cedo habituado a consumir enredos mais amenos e pouco reflexivos. Por isso, sente certo incomodo ao assistir produções nacionais, muitas vezes impressionantes aos olhos e ouvidos. Os autores levantam o seguinte questionamento: “Até que ponto é possível a reeducação de um público carente de cultura e de informações mais abrangentes?”

TARKOVSKI (1990) atribui à competição com o cinema comercial e diz que “se a arte pode estimular emoções e idéias, o cinema de consumo, graças ao seu efeito fácil e irresistível, elimina irrevogavelmente qualquer traço de idéias ou sentimento”. (TARKOVSKI, 1990, p.216).

Tentando mudar esse panorama, Heitor Dhalia (2006) faz sua adaptação para o cinema de *O Cheiro do Ralo*, com baixo orçamento, mas com reflexões sobre a compostura diante do poder de compra e questões sobre as relações entre os

indivíduos. Assim, como Bilharinho (1997) se propôs a dizer: "[...] nítidas variantes num cinema absolutamente *out*, totalmente alheio ao e desvinculado do gosto do público, da opinião da crítica e da preocupação com a bilheteria". (BILHARINHO, 1997, p.109).

No Cinema Marginal, temas como esses também eram abordados e as metáforas abrangentes, segundo Bernardet (*in* PUPPO; HADDAD, 2001) - tratadas efetivamente nesse filme - também rondavam o movimento.

[...] as manifestações culturais ocorridas no Brasil em 1967, 1968 [...] são tributárias de um contexto cultural, ou melhor dizendo, contracultural, mais amplo, de escala universal: o *underground*. [...] Portanto, é também desse contexto que deriva o olho subterrâneo dos cineastas marginais, iluminando o nosso lado torto, nossas vísceras e avessos. (BORGES, 1983, p.49).

Bernardet (*in* PUPPO; HADDAD, 2001) completa dizendo que “o gosto pelo viscoso, pelas matérias moles” era freqüentemente retratado. “Todo um trabalho sobre matérias e sobre o corpo marca estes filmes [características do Cinema Marginal]”. (BERNARDET *in* PUPPO; HADDAD, 2001).

Vê-se, nesse momento, uma relação entre *O Cheiro do Ralo* e essa estética da degradação, da grossura e do deboche, onde “se cria em cima do lixo social e da sucata cultural”. (BORGES, 1983, p.45).

O próprio diretor conta que o longa é transgressor, inclusive utiliza-se dos mesmos termos de Borges (1983). “É um filme sobre o lixo cultural. ‘O homem é o Deus do conforto’. E o lixo é o troco”, Dhália (2006) respondendo o que lhe inspirou para fazer o filme.

O improvisado e a precariedade (a ‘câmera na mão’) como condições necessárias para a perspectiva da indagação livre e aberta sobre a condição brasileira (‘uma idéia na cabeça’) parecem ser as divisas resistentes dos marginais. (MACHADO JR *in* PUPPO; HADDAD, 2001).

Pode-se perceber que “a câmera na mão” foi literalmente utilizada na construção deste longa. Por exemplo, o filme começa acompanhado a tal bunda entrando na lanchonete, onde trabalha a garçonete dona dela. Esta cena, de acordo com Senkevics (2010), do blog Cinemagrafado, foi filmada sem o *travelling*.

Também, segundo Dhalia (2006), não foi possível utilizar outras técnicas de filmagem, pela falta de tempo e dinheiro. A filmagem tinha de ser realizada em apenas um mês, outro ponto em comum com o Cinema Marginal. Rogério Sganzerla, por exemplo, em *O Bandido da Luz Vermelha* filmou como habitualmente - e para os padrões da época - não se devia filmar: "[...] isto é, utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando me interessava". (SGANZERLA *apud* BORGES, 1983, p.47-48).

O Cheiro do Ralo foi produzido com um baixo orçamento. Como o próprio diretor diz: "Ninguém queria dar grana para filme de um cara que se apaixona por uma bunda". O orçamento foi de apenas R\$ 315 mil e, segundo Dhalia (2006), muitos que trabalharam no filme nem receberam remuneração. Assim, como José Mojica Marins, que no começo de sua carreira tinha de "banca" os custos dos projetos que queria filmar. "Essa foi mais ou menos a receita pra fazer um cinema independente [...] E assim uma série de pessoas que achavam que não dava pra fazer cinema acharam uma forma". (MARINS *in* PUPPO; HADDAD, 2001)

Uma espécie de cooperativa de cinema - "uma ação entre amigos a favor do cinema" (DHALIA, 2006) - fez com que a produção independente fosse possível em *O Cheiro do Ralo*. "A gente não conseguiu captar nenhum centavo [...] Depois de pronto, a coisa começou a mudar e ganhamos um edital de finalização. Mais R\$ 300 mil. Estes números para um filme não são nada", revela o diretor. Os envolvidos na produção também tiveram que batalhar por distribuição.

Outro ponto em comum é que, assim como em *O Cheiro*, não há no Cinema Marginal, a história do mocinho que sofre, mas se dá bem no final. Existem "personagens alienados e cínicos, dos paladinos da grossura [...], nossos podres projetados na tela." (BORGES, 1983, p. 44). Lourenço, o anti-herói do filme de Dhalia (2006), mantém relação com outros personagens do Cinema da Boca do Lixo, como o de Paulo Villaça, o Luz em *O Bandido da Luz Vermelha*, por exemplo. "São personagens desesperançosos que se desestruturam". (BERNARDET *in* PUPPO; HADDAD, 2001).

É importante referenciar o tratamento da imagem adquirido pela herança do Cinema Marginal.

O tempo longo; o espaço em continuidade; a câmera e a montagem que respeitam o tempo da evolução de um ou mais

personagens ou objetos, em movimento ou não; o ritmo que se organiza dentro do plano e não pela seqüência de planos, nos fascinavam [...] Nos entregávamos à contemplação das imagens. (BERNARDET *in* PUPPO; HADDAD, 2001)

Em *O Cheiro do Ralo* nota-se nos cenários e fotografia ora cheia de cor, ora lembrando o fétido, uma experiência não tão popular, afinal, não é comum que se transpasse em um filme, a lembrança de algo podre apenas pelas imagens, mas foi, segundo Dhalia (2006), isso que o fotógrafo José Roberto Eliezer, o Zé Bob, fez.

Assim como em *O Bandido da Luz Vermelha*, Heitor Dhalia (2006) conseguiu mesclar uma beleza peculiar (o corpo de uma mulher) com o choque do estranhamento. Como detalha Xavier (*in* PUPPO; HADDAD, 2001),

[...] valorizam-se as formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro [...] repertório de cenas de desencanto trabalhadas numa chave escatológica. (XAVIER *in* PUPPO; HADDAD, 2001)

Isso faz com que o filme não tenha um gênero definido, mais um ponto em comum com o cinema experimental. Dhalia (2006), que aposta "no humor e num ritmo mais pop", analisa seu filme com uma analogia a um show de rock - tão intenso quanto. "[...] Pode ser uma comédia de humor negro sim. Na verdade, é um filme de difícil classificação. É humor e drama ao mesmo tempo. Pode escolher a sua e espalhar por aí." (DHALIA, 2006).

Uma curiosidade do enredo de *O Cheiro do Ralo*, é o contraponto entre a avareza de Lourenço e os episódios em que ele esbanja dinheiro com artefatos aparentemente inúteis e sem valor, como um olho humano que carrega consigo e inventa histórias mirabolantes sobre ele (FAUSTINO, 2007).

O olho também é elemento relevante nos filmes de um influente diretor do Cinema da Boca do Lixo. Primati (2002), em seu artigo *Os olhos - Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins*, conta e exemplifica algumas produções em que essa importante peça aparece.

O mais interessante dos casos, conforme o autor supracitado, é o que Mojica fazia para expressar a fúria de Zé do Caixão. O diretor recorria a uma estratégia de grande impacto visual: "os olhos do vilão, detalhados em close, ficam injetados de ódio, detalhe conseguido através de lentes de contato especiais"

(PRIMATI, 2002). Essas lentes, segundo o autor, eram de vidro e causavam uma terrível irritação nas córneas de Mojica que depois de cada tomada, tinha de correr imediatamente a farmácia para removê-las. "Além de um personagem, Mojica descobriu um caminho; quanto mais realista a atmosfera em que emerge o absurdo, mais absurdo será o resultado." (FERREIRA, 1986, p. 101). Dhalia (2006) quis promover esse mesmo resultado em *O Cheiro do Ralo*.

Atualmente, segundo Eugênio Puppo e Vera Haddad (2001), o público é desde cedo habituado a consumir enredos mais amenos e pouco reflexivos. Por isso, sente certo incomodo ao assistir produções nacionais, muitas vezes impressionantes aos olhos e ouvidos. Os autores levantam o seguinte questionamento: "Até que ponto é possível a reeducação de um público carente de cultura e de informações mais abrangentes?"

Tentando mudar esse panorama, Heitor Dhalia faz sua adaptação de *O Cheiro do Ralo*, com baixo orçamento, mas com reflexões sobre a postura diante do poder de compra e questões sobre as relações entre os indivíduos.

No Cinema Marginal, temas como esses também eram abordados e as metáforas abrangentes, segundo Bernardet (*in* PUPPO; HADDAD, 2001), tratadas efetivamente nesse filme, também rondavam o movimento. O autor ainda diz que "o gosto pelo viscoso, pelas matérias moles" era freqüentemente retratado. "Todo um trabalho sobre matérias e sobre o corpo marca estes filmes [características do Cinema Marginal]". (BERNARDET *in* PUPPO; HADDAD, 2001).

Vê-se, nesse momento, uma relação entre *O Cheiro do Ralo* e essa estética da degradação, da grossura e do deboche, onde "se cria em cima do lixo social e da sucata cultural". (BORGES, 1983, p.45)

O próprio diretor conta que o longa é transgressor, inclusive utiliza-se dos mesmos termos de Borges (1983). "É um filme sobre o lixo cultural. 'O homem é o Deus do conforto'. E o lixo é o troco", Dhalia (2006) respondendo o que lhe inspirou para fazer o filme.

O imprevisto e a precariedade (a 'câmera na mão') como condições necessárias para a perspectiva da indagação livre e aberta sobre a condição brasileira ('uma idéia na cabeça') parecem ser as divisas resistentes dos marginais. (MACHADO *apud* PUPPO e HADDAD, 2001).

Pode-se perceber que “a câmera na mão” foi literalmente utilizada na construção do longa. Por exemplo, o filme começa acompanhado a tal bunda entrando na lanchonete, onde trabalha a garçonete dona dela. Esta cena, de acordo com o blog Cinemagrafado, foi filmada sem o *travelling*. Também não foi possível utilizar outras técnicas de filmagem, pela falta de tempo e dinheiro. A filmagem tinha de ser realizada em apenas um mês, outro ponto em comum com o Cinema Marginal.

O filme foi produzido com um baixo orçamento. Como o próprio diretor diz: “Ninguém queria dar grana para filme de um cara que se apaixona por uma bunda”. O orçamento foi de apenas R\$ 315 mil e, segundo Dhalia (2006), muitos que trabalharam no filme nem receberam remuneração.

Uma espécie de cooperativa de cinema, fez com que a produção independente fosse possível. “A gente não conseguiu captar nenhum centavo. É uma ação entre amigos a favor do cinema. [...] Depois de pronto, a coisa começou a mudar e ganhamos um edital de finalização. Mais 300 mil. Estes números para um filme não são nada”, revela Dhalia (2006). Os envolvidos na produção também tiveram que batalhar por distribuição.

Não há no Cinema Marginal a história do mocinho que sofre, mas se dá bem no final. Lourenço, o anti-herói em questão, mantém relação com outros personagens do Cinema da Boca do Lixo, como o Bandido da Luz Vermelha, por exemplo. “São personagens desesperançosos que se desestruturam”. (BERNARDET *in* PUPPO; HADDAD, 2001)

É importante referenciar o tratamento da imagem adquirido pela herança do Cinema Marginal.

O tempo longo; o espaço em continuidade; a câmera e a montagem que respeitam o tempo da evolução de um ou mais personagens ou objetos, em movimento ou não; o ritmo que se organiza dentro do plano e não pela seqüência de planos, nos fascinavam. (BERNARDET *in* PUPPO; HADDAD, 2001)

Em *O Cheiro do Ralo* nota-se nos cenários bucólicos e fotografia ora cheia de cor, hora lembrando o fétido, uma experiência não tão popular, afinal, não é comum que se transpasse em um filme, a lembrança de algo podre apenas pelas imagens, mas foi isso que o fotógrafo José Roberto Eliezer, o Zé Bob, fez.

Assim como em *O Bandido da Luz Vermelha*, um clássico do cinema marginal, Heitor Dhalia conseguiu mesclar uma beleza peculiar (o corpo de uma mulher) com o choque do estranhamento. Como detalha Xavier (2001), “valorizam-se as formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro [...] repertório de cenas de desencanto trabalhadas numa chave escatológica.” Isso faz com que o filme não tenha um gênero definido, mais um ponto em comum com o cinema experimental (termo utilizado por Jairo Ferreira).

Apostamos muito no humor e num ritmo mais pop. O filme é meio punk rock, quase um concerto de rock. [...] Pode ser uma comédia de humor negro sim. Na verdade, é um filme de difícil classificação. É humor e drama ao mesmo tempo. Pode escolher a sua e espalhar por aí. (DHALIA, 2006).

A trajetória do antigo tom engajado do Cinema Novo, substituído mais tarde pelo deboche, “pelo humor corrosivo e cáustico” (BORGES, 1983, p.45) do Cinema Marginal, pôde aqui ser revelada como referência, um hipertexto da década de 2000 para um filme independente da produção industrial.

CONCLUSÃO

A trajetória do antigo tom engajado do Cinema Novo, conhecido pelo seu exímio acabamento técnico e marcado por temáticas densas, substituído mais tarde “pelo humor corrosivo e cáustico” (BORGES, 1983, p.45) do Cinema Marginal; “pela radicalização da estética da fome, rejeitando um 'cinema bem feito' em favor da 'tela suja' da 'estética do lixo'” (VIEIRA, *in* PUPPO; HADDAD, 2001), pôde aqui ser revelada como referência, um hipertexto da década de 2000 para um filme independente da produção industrial. *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dhalia (2006), pôde aqui ser desmembrado e analisado conforme as linhas guias da produção audiovisual independente da década do final da década de 60 até os anos 70.

O que mais especifica *O Cheiro do Ralo* como um sucessor de idéias formadas por um cinema à margem é o fato de que um filme em plenos anos 2000 - há cerca de 36 anos após o fenômeno marginal - com todo avanço que o cinema já teve, ainda sinta dificuldade em captar investimentos. Dhalia (2006) confessa na entrevista ao site UOL: “a maior dificuldade continua sendo conseguir a grana. O

resto a gente se vira. Faz das tripas coração e manda ver. Tem muita gente guerreira no cinema. O que não tem é grana”, finaliza.

Experiência confirmada pelo cineasta Andrea Tonacci (*in* PUPPO; HADDAD, 2001) ao lembrar de sua carreira, há mais de 40 anos, quando para filmar, valia tudo: “[...] se precisássemos passar a mão em alguma coisa para fazer o filme, a gente passava. O único compromisso era com a liberdade de pensar, de questionar”. (TONACCI *in* PUPPO; HADDAD, 2001).

Assim, acredita-se que toda produção ambientada em novos processos narrativos sejam novas formas de fazer um cinema *underground*, um Cinema Marginal, que apesar de ter sido uma vertente fundamental para o passado do cinema nacional, é ainda fundamental para a construção de novos processos sejam eles estilísticos, temáticos ou meramente figurativos, uma forma de fazer menção a tudo o que foi e o que é o Cinema da Boca do Lixo.

Figura-se na comparação utilizada para embasar o presente trabalho, afim de evidenciar como é possível ainda haver a produção desse cinema que para muitos teóricos se esgotou por volta de 1974, além dessa falta iminente de recursos, também a estética - composta por cenários e técnicas acessíveis de se obter com pouco dinheiro - elementos musicais que invadem as cenas de tensão, que muitas vezes traz ao contexto um outro significado - como quando ao tratar de um fim de relacionamento, no caso de *O Cheiro do Ralo*, a música de fundo não condiz com a expressão turbulenta dos atores, ou em *O Bandido da Luz Vermelha*, que utilizou um elemento radiofônico para abafar uma notícia que causaria burburinho na cidade (a morte do bandido), por uma notícia absurda, (a chegada de discos voadores).

É importante lembrar ainda a relação de elementos humorísticos presentes no filme de Heitor Dhalia (2006), que ajudam a desfazer no público o completo repúdio pelo personagem principal - um homem egocêntrico e transgressor. Em algumas ocasiões é possível até torcer por ele. Além disso, o enredo da paixão de um homem por uma bunda, uma parte do corpo humano vista como objeto de desejo e apenas isto, também pode ser considerada uma história incomum nos filmes desses anos de agora. Também o fato do protagonista, que de longe é um herói romântico, morrer no final, torna *O Cheiro do Ralo* ainda mais parecido com *O Bandido da Luz Vermelha*, em que, da mesma forma anti-heróica, tem seu personagem principal merecedor de um fim trágico.

Portanto, acredita-se que a realização de novos projetos baseados nos ensinamentos de teóricos e cineastas que fizeram parte do Cinema Marginal, é totalmente possível, afinal, com todo o aparato que vai desde câmeras digitais - inclusive em celulares - e a internet a favor dos realizadores e do público - que tem mais acesso aos filmes independentes de baixo orçamento - fica mais fácil homenagear e, sobretudo, preservar a memória do cinema do nosso país, seja "na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero do horror subdesenvolvido" (XAVIER *apud* BILHARINHO, 1997, p.113), seja na representação de qualquer história do nosso povo. Tem-se hoje, não só as grandes telas do cinema, mas outros meios de disseminação desses filmes novos, uma inovação gratificante para os projetos que não dispõem de grandes orçamentos, mas que são adeptos de um público, que pode não ser grande, mas é fiel. Essa é a peça chave, pois enquanto houver espectadores fiéis a essa arte, desse Cinema Marginal, desafiador e experimental não acabará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, J. C. *Cinema Marginal?* In: Eugênio Puppo; Vera Haddad. (Org.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras, filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v.1.
- BILHARINHO, G. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BORGES, L. C. R. *O Cinema à Margem*. Campinas: Papirus, 1983.
- DHALIA, H. *Bate-Papo com Heitor Dhalia*. Site UOL. 2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/heitor-dhalia-comenta-o-longa-o-cheiro-do-ralo-em-cartaz-na-30-mostra.jhtm>> Acesso em: 07/02/2012
- FAUSTINO, J. *O Cheiro do Ralo*. Overmundo. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-cheiro-do-ralo>> Acesso em: 12/02/2012.
- FERREIRA, J. *Cinema de Invenção*. 1ª edição. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.
- MACHADO JR., R. *Passos e Descompassos à Margem*. In: Eugênio Puppo; Vera Haddad. (Org.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras, filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v.1.

MARINS, J. M. *José Mojica Marins - Entrevista*. In. Eugênio Puppó; Vera Haddad. (Org.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras, filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v.1.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. Brasil: Sagres Filmes, Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., Versátil, 1968. 1 DVD (92 min), sonoro, língua original, P&B.

O CHEIRO do ralo. Direção de Heitor Dhalia. Brasil: Branca Filmes, Geração Conteúdo, Tristero Filmes, 2006. 1 DVD (112 min), sonoro, língua original, color.

PRIMATI, C. *Os olhos - Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins*, Revista Carcasse: maio de 2002. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os_olhos/index.php>

SENKEVICS, A. *O Cheiro do Ralo*. Cinemagrafado. 2010. Disponível em : <<http://cinemagrafado.wordpress.com/2010/07/21/o-cheiro-do-ralo/>> Acesso em: 07/02/2012.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Título original: *Díe Versiegelte Zeh*.

TONACCI, A. *Andrea Tonacci - Entrevista*. In. Eugênio Puppó; Vera Haddad. (Org.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras, filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v.1.

VIEIRA, J. L. *Lixo, Marginais e Chanchada*. In. Eugênio Puppó; Vera Haddad. (Org.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras, filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v.1.

XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou o Averso dos Anos 90*. In. Eugênio Puppó; Vera Haddad. (Org.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras, filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v.1.

ECONOMIA DA CULTURA, CINEMA E DESENVOLVIMENTO

GONÇALVES, Érica de Abreu⁸
SANTOS, Fabio Allon dos⁹

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo:

O presente artigo volta sua atenção ao audiovisual e às modernas definições de economia da cultura, indústrias criativas e desenvolvimento, relacionando-os a seus principais indicadores, na tentativa de caracterizar o cenário brasileiro e suas implicações e concatenar conclusões palpáveis. O estudo destes conceitos, aliado à análise de casos internacionais vinculados ao tema, servem de base para a análise de como o impulso na atividade econômica do cinema elucida a perspectiva de crescimento do setor e sua capacidade geradora de emprego e renda, bem como a habilidade de promover um desenvolvimento não somente no âmbito econômico, mas também com respaldos no desenvolvimento individual humano e das coletividades territoriais.

Palavras-chave: Audiovisual; Economia da Cultura; Desenvolvimento

Abstract:

This article turns its attention to the movies and the modern definitions of culture economics, creative industries and development, along with all its main indicators, with the effort of characterizing the Brazilian situation and its implications to obtaining concrete conclusions. The overall studies of these concepts, allied with the analysis of several cases occurred throughout the Globe, serve as a background to other studies such as how to impulse the movie business, along with the perspective of

⁸ Graduada em administração de empresas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, pós-graduada em Cinema com ênfase em produção pela Faculdade de Artes do Paraná, e atualmente cursa mestrado em história cultural e social na Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines na França.

⁹ Fábio Allon é graduado em *Arquitetura e Urbanismo* pela UFPR, em *Cinema e Vídeo* pela FAP / CINETVPR e mestre em *Teoria, História e Crítica da Arquitetura* pela UFRGS. Desenvolve estudos nas áreas de *Teoria da Arquitetura*, de *Linguagem Cinematográfica* e das interfaces entre ambos. Em cinema, trabalha como principalmente como diretor, editor, colorista e diretor de arte, sendo um dos sócios fundadores da Processo MultiArtes.

generating jobs and goods, which has the ability to promote development in the economic field as in the individual and social field.

Key-words: Audiovisual; Culture Economics; Development.

INTRODUÇÃO

Em um mundo onde o crescimento é pautado pelo desenvolvimento econômico, buscam-se alternativas para um desenvolvimento social que seja sustentável e que possa visar um bem-estar global. O cinema, assim, tem se mostrado uma importante atividade, pois além de ser uma forma de expressão, uma arte, também envolve a participação de muitos recursos, e por conseguinte, gera uma movimentação econômica, bem como empregos e renda, ao passo que pode também favorecer o desenvolvimento social por meio de novas formas de interação entre as pessoas, incentivo à criatividade e à diversidade cultural.

Logo, ao se estudar o cinema, tem-se uma arte passível de gerar movimentação econômica e ainda assim, proporcionar uma interação interpessoal que não só promove uma melhor convivência, como também é um importante fator gerador de cultura e, portanto, de memória e costumes de uma determinada região. A economia da cultura por sua vez, por estudar os impactos materiais e simbólicos da produção artística e cultural dos povos, nos demonstra o imenso potencial da exploração de novos setores econômicos que são menos agressivos à presente e às futuras gerações.

A questão que se coloca, portanto, visa abordar economia e cinema e desvendar de que maneira é possível atingir certos níveis de desenvolvimento mensuráveis, afim de que haja uma melhora tanto individual como coletiva de uma determinada região em termos econômicos e sociais. Espera-se poder enfim analisar a situação brasileira de maneira geral e ao cruzar a nossa realidade com as possibilidades de implementação de ações adaptadas entender a conjuntura do país.

A exploração destes temas é desenvolvida de maneira qualitativa, utilizando-se da pesquisa em dados secundários, como outras pesquisas e obras

bibliográficas, para aprofundamento teórico. A pesquisa da qual foi extraída este artigo visa demonstrar em parte uma revisão bibliográfica sobre o setor audiovisual, principalmente sobre o mercado exibidor e sua relação com desenvolvimento e economia da cultura. Este artigo tem como foco, entretanto, a apresentação de conceitos e práticas bastante efetivas no que concerne estudos recentes de economia da cultura e do setor audiovisual, com vistas para o desenvolvimento e seus indicadores, com a condensação final expressa por meio de casos emblemáticos em diversas partes do mundo, espalhadas por todos os continentes e fornecendo uma ideia para a avaliação do nosso país nesse sentido para que no futuro, ações possam ser feitas visando o desenvolvimento tanto do audiovisual como do campo social como um todo.

ECONOMIA DA CULTURA, INDÚSTRIAS CRIATIVAS E CINEMA

Economia, cultura, audiovisual e desenvolvimento são palavras que se cruzam para definir uma perspectiva de crescimento frente a um momento turbulento, porém promissor que vive nosso país. Assim, esses três primeiros conceitos serão melhor delineados para que haja um entendimento mais coeso do tema.

A começar pela cultura, cujo conceito surgiu do cultivo da terra passando ao cultivo da mente e de maneira que hoje também está associado a produtos, serviços e manifestações culturais aglutinadoras de valores simbólicos, mas também econômicos.¹⁰ As artes, porém, possuem atualmente diferentes distinções, sendo a cultura também o conjunto daquilo que se conhece por arte. Há confusões em relação ao termo cultura quando nos reportamos ao entretenimento, tendo portanto sido cunhado o termo “Indústria cultural” pelos filósofos Adorno e Horkheimer, que define a conversão de cultura em mercadoria. Além disso é possível observar a importância da diversidade cultural, cujos conteúdos revelam aspectos indentitários, o que reflete a diversidade criativa dos indivíduos, sendo portanto ameaçada pela

¹⁰ CRIBARI, Isabela. Arte, cinema e mercado: discutindo a relação. In: CRIBARI, Isabela org. Economia da Cultura. Recife: Massangana, 2009. pp. 371-381.

padronização de gostos e comportamentos propiciada pela alta mercantilização das produções.¹¹

A Economia, por sua vez, é uma ciência social aplicada que é considerada a arte a serviço do bem estar individual e social, ligados ou não, portanto trata do comportamento e da condição humana.¹² O lado real da economia da cultura diz respeito, portanto, a sua reprodutibilidade, e mesmo que sua comercialização não encontre sucesso, no ato da criação em si, a expansão do valor cultural proporciona um ambiente de bem estar.¹³

No cruzamento entre estes dois conceitos, constitui-se um setor criativo e cultural, composto por segmentos industriais ou não industriais que se caracterizam por expressões culturais e atividades em que a cultura tem impacto criativo, mas não necessariamente na produção de bens culturais. Vê-se claramente esta características principalmente, mas não exclusivamente, nas indústrias culturais como a indústria fonográfica e a publicação de livros, mas se inclui também na economia da cultura a indústria da mídia, como o rádio, a TV, a mídia impressa; a área criativa, como a moda, arquitetura, publicidade, design gráfico, design de produtos e design de interiores; o turismo cultural, expressões artísticas e instituições culturais, como artes cênicas, artes visuais, cultura popular, patrimônio material, museus, arquivos, bibliotecas, eventos, festas e exposições.¹⁴

Os produtos culturais, assim, têm essa característica de, além de possuírem valor econômico tangível capaz de gerar impactos econômicos de emprego e renda, apresentam também um valor simbólico que é uma face imaterial. Estes também possuem valor a medida que promovem o bem estar pessoal e capturam ideias, crenças e tradições de um grupo e também as identidades que dialogam com esses objetos materiais.¹⁵ A criatividade humana, as ideias e a imaginação, são a essência do capital intelectual, e constituem assim o cerne das sociedades ao fornecer identidade aos seus indivíduos, ao passo que constituem as heranças históricas e

¹¹ *Id.* p. 373

¹² VALIATI, Leandro. **Economia da Cultura e Cinema**: Notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul. São Paulo: Ecofanante, 2010, p. 15.

¹³ *Ibid.* p. 18.

¹⁴ LEITÃO, Sérgio de Sá. Economia da Cultura e do Audiovisual: diagnóstico e perspectivas. In: CRIBARI, Isabela org. **Economia da Cultura**. Recife: Massangana, 2009, pp. 339-370.

¹⁵ VALIATI, Leandro. *Economia da Cultura e Cinema... Op. Cit.*

antropológicas desta determinada sociedade.¹⁶ Em termos econômicos, portanto, são bens públicos com irradiação de benefícios proveitosos à sociedade em geral, sendo esta noção nem sempre levada em conta por seus produtores, e que necessitam, assim, de incentivos e auxílios por parte dos governos para que possam desenvolver-se de maneira sustentável.¹⁷

Segundo pesquisas recentes, a economia da cultura é um dos setores que mais cresce, que mais gera empregos e renda, e que tem perspectivas de melhora em relação a remuneração, o que caracteriza um efeito tanto quantitativo como qualitativo. Este setor impacta positivamente outros setores, gera valor agregado e está baseado no uso de recursos inesgotáveis, como a criatividade, e consome cada vez menos recursos esgotáveis.¹⁸

O audiovisual enquadra-se dentro das indústrias criativas, e pode ser percebido como sendo um vetor estratégico da economia da cultura, pelo fato de ter crescido mais que os outros setores vigorando entre aqueles que geram mais divisas em mercados externos. O audiovisual ainda tem uma importância ampliada no que concerne a aspectos intangíveis, porém benéficos a longo prazo, pois a estes números deve-se acrescentar a função reprodutora no sistema econômico global de promoção e propaganda, direta ou indireta, de pautas, comportamentos, com incidências não somente econômicas, mas também políticas sociais que incentivam demandas e consumo de todos os tipos de bens e serviços.¹⁹

A atuação governamental é outro aspecto econômico importante a ressaltar sobre economia da cultura, cinema e desenvolvimento. Verifica-se a presença de leis de incentivo no Brasil, mas se observa também a necessidade e a possibilidade de melhorias e da implementação de outras políticas públicas voltadas ao setor. Estas leis de incentivo caracterizam-se por serem ferramentas macroeconômicas que são subsídios em forma de redirecionamento de impostos, os quais são então destinados, por meio de editais ou mecenato, para projetos audiovisuais, regulados pelos órgãos governamentais, a saber ANCINE e Ministério da Cultura.

¹⁶ SANTOS-DUISEMBERG, Edna. A economia criativa e a indústria cinematográfica na sociedade contemporânea. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Economia Política**. São Paulo: Escrituras, 2009, pp. 39-58.

¹⁷ VALIATI, Leandro. *Economia da Cultura e Cinema... Op. Cit.*

¹⁸ LEITÃO, Sérgio de Sá. Economia da Cultura e do Audiovisual..., *op. cit.*

¹⁹ GETINO, Octávio. Cinema: produção, mercado e integração nos países do Mercosul. In: CRIBARI, Isabela org. **Economia da Cultura**. Recife: Massangana, 2009, p. 193.

As políticas culturais voltadas para o setor audiovisual podem, portanto, ser justificadas pelo desenvolvimento econômico que geram, mas também o desenvolvimento de capacidades intelectuais, de qualidade de vida, mas por outro lado, os subsídios também possuem aspectos negativos como a corrupção; a falta de equilíbrio proporcionado por medidas somente paliativas; e, por fim, pelo fato de que os outros elos da cadeia produtiva, como distribuição e exibição, não são subsidiados na mesma proporção que a produção. Conclui-se, desta forma, que novas políticas que contemplem todas as etapas da cadeia produtiva do cinema sejam mais incentivadas, de modo que certos gargalos sejam extintos e o todo o potencial brasileiro para este setor possa realmente se desenvolver.²⁰

O audiovisual é considerado uma das indústrias culturais, faz parte dos atuais debates sobre economia criativa e, sem dúvida, pode ser considerado um dos potenciais vetores do desenvolvimento cultural, econômico e social do Brasil. Possui uma cadeia produtiva bem definida, porém com alguns problemas principalmente com relação aos gargalos da distribuição e exibição, mas que aos poucos são contornados por políticas públicas de crescimento, até que a indústria possa caminhar com autonomia e se sustentar, gerando ganhos sociais frente a situação econômica turbulenta e instável que se observa atualmente.

DESENVOLVIMENTO E INDICADORES

A economia da cultura é, atualmente, capaz de gerar desenvolvimento, principalmente perante seu potencial ainda subaproveitado. Este desenvolvimento, além de outras informações, podem ser medidos, segundo determinados critérios, e assim é possível atingir níveis satisfatórios e estabelecer diretrizes de como utilizar a economia da cultura, e principalmente o cinema, para gerar ganhos econômicos e sociais.

Para isso existem indicadores, os quais dispõem de critérios, metas e mensuração, e podem ser entendidos como um conjunto de medidas de aspectos da realidade social, econômica e cultural que tem a capacidade de denunciar

²⁰ VALIATI, Leandro. *Economia da Cultura e Cinema... Op. Cit.*

necessidades, ajustes individuais ou coletivos, e necessitam ser mensuráveis a fim de mostrar progressos, retrocessos ou estabilidade daquilo que é monitorado.²¹

Diversos são os indicadores que podem ser utilizados para a economia, para a economia da cultura e para o desenvolvimento e que também podem vir a englobar o setor audiovisual. Mesmo apresentando deficiências, alguns deles são largamente utilizados para medir economicamente as diversas regiões do planeta. O PIB (Produto Interno Bruto), por exemplo, é a soma de todas as riquezas de uma determinada região. O IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) é uma maneira de congrega diversas características e fornecer um olhar mais abrangente. Ele é um dos principais indicadores de desenvolvimento, bastante utilizado atualmente, e leva em consideração aspectos como longevidade, conhecimento (dado por uma taxa de matrículas) e padrão de vida (renda *per capita*).²²

Há também uma série de exemplos de locais que criaram sistemas de indicadores culturais para avaliar diversos critérios relacionados à prática cultural no intuito de desenvolvê-la para que componham instrumentos para o desenvolvimento. Como foi o caso por exemplo do *Arts Council*, no Reino Unido, que definiu indicadores culturais como, por exemplo, o “número de pessoas que declaram ser a cultura parte importante de suas vidas”, “participação de minorias étnicas na vida cultural”, entre outros, os quais são utilizados não somente para monitorar o desempenho de ações como também para justificar investimentos públicos no setor. Um outro exemplo é o da cidade de Kaohsiung, em Taiwan, que possui uma série de indicadores que concernem atividades culturais, participação do público e equipamentos disponíveis, que mostram sintonia com indicadores econômicos como oferta, demanda e distribuição.²³

É interessante observar que cada região tem suas particularidades e um sistema de indicadores culturais deve estar muito alinhado com essas características para que possa fornecer dados mais exatos e para que haja uma análise especializada de cada situação. Exemplos bem sucedidos de regiões que utilizaram o setor audiovisual para se desenvolver podem ser observadas a seguir.

²¹ REIS, Ana Carla F. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: o Caleidoscópio da Cultura**. São Paulo: Manole, 2007.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

CASOS NO SETOR AUDIOVISUAL

Revisando o setor audiovisual é possível encontrar regiões que conseguiram obter algum desenvolvimento por meio da relação do cinema com aspectos econômicos.

Nos Estados Unidos da América, longe do grande polo cinematográfico de Hollywood, a experiência bem sucedida ocorrida na Filadélfia, mostra que a produção de filmes, vídeos e outros produtos para a TV impactou de maneira positiva a economia da região. Houve acréscimos para a economia através de despesas geradas com as produções, por meio de pagamento de equipe, gastos com alimentação, hospedagem, transportes, telefone, locação de cenários, laboratórios para finalização, etc. Além disso, houve um incremento na arrecadação da cidade por meio de impostos e taxas.²⁴ Com filmes como os longas-metragens *Philadelphia*, *The Sixth Sense*, *Twelve Monkeys*, *Beloved* e *Unbreakable*, e diversas produções pequenas e independentes, que além de contribuíram com a geração de receitas para a região, a imagem da cidade também recebeu novos olhares e passou a atrair mais empresas, congressos e turistas, o que de certa maneira também aumentou a autoestima da população e da cidade como um todo.²⁵

Este caso é importantíssimo para avaliar impactos econômicos em âmbito regional do negócio cinematográfico e da atuação de um órgão governamental no fomento da atividade. Por meio de uma pesquisa de 2002, a qual se baseou em dados fornecidos pelos próprios produtores, as grandes produções geraram aproximadamente 229 milhões diretamente, e 153 milhões de dólares que foram computados como receitas indiretas. O que gera um número multiplicador de 1,7, ou seja, para cada 1 dólar gasto diretamente com a produção, obtém-se um valor total de 0,7 dólares de ganhos indiretos, incluindo receitas indiretas e induzidas. Além disso, mais de 194 milhões de dólares foram pagos em salários e remunerações e 8800 empregos gerados por ano.²⁶

Além das receitas auferidas que dinamizam a economia da região, também foi relatado um nível de arrecadação de tributos em âmbito municipal e estadual da casa de aproximadamente 130 mil dólares para cada 1 milhão de gastos diretos com

²⁴ *Ibid.*

²⁵ VILAIN, Pierre. Art as economic stimulus. **Economic development Journal**, pp.35-41, Spring 2002. Disponível em: < http://web.cued.org/EDJournal/Spring_02/Art.pdf > Acesso em 04/11/2013.

²⁶ *Id.*

o setor. A pesquisa ainda aponta que aproximadamente uma entre oito produções de filmes de grande porte escolheram a cidade devido a presença do Escritório, mesmo assim, os números gerados de ganhos com receitas, diretas e indiretas, geração de empregos e tributos, informa que o orçamento de manutenção deste tipo de órgão é muito menor do que os ganhos que gera, portanto uma importante maneira de fomentar a atividade cinematográfica em âmbito regional.²⁷

O cinema indiano, por sua vez, também nos mostra uma importante realidade do setor audiovisual no mundo. Sua relevância para a análise econômica e desenvolvimentista se concentra principalmente em aliar uma produção suficiente e capaz de gerar desenvolvimento humano em um país que desponta como uma das economias mais crescentes da atualidade, mas que ainda apresenta bastantes problemas sociais.

Sendo este país um local de dimensões consideráveis e com uma imensa variedade de culturas, línguas e outros aspectos concernentes a sua população, o cinema vigora como um dos principais meios de entretenimento da população local, porém apresentando um importante crescimento de público perante os indianos não residentes na Índia, componentes da diáspora indiana principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos. Assim como sua população, a produção cinematográfica na Índia também é bastante variada, possui conteúdos e linguagens distintas e realizadores e protagonistas de diversas partes do país.

O Cinema indiano passou a ser conhecido como “Bollywood”. Apesar de serem filmados em estúdios em Calcutá, Pune e também Bombay, o termo é uma contração de “Bombay Hollywood”, e se assemelha à cidade Estadunidense devido às grandes produções, orçamentos, os melhores perfis da mídia, as maiores estrelas e a reputação de modernos valores de entretenimento do país.

Uma de suas características, no entanto, é criar uma cultura totalmente artificial que não reflete, em termos gerais, as culturas indianas das regiões de que faz parte, e é totalmente separada das realidades sociais. Esta característica de irrealidade começa pelo fato de ser filmado em línguas que não são necessariamente praticadas na região da produção, e além disso mostra sequências fantásticas e espetaculares de dança em locações exóticas, belas ou famosas. De

²⁷ *Id.*

qualquer maneira, esta irrealidade, ao não se referir às realidades culturais, políticas e sociais da Índia é também potencialmente menos perturbadora aos governos.

O governo indiano se mostra certas vezes, inclusive, como um entrave à produção. Muitas das iniciativas privadas que impulsionaram a produção na Índia ocorreram apesar do controle do governo, pois o cinema sendo atividade privada constitui um dos meios de expressão sem que haja a intervenção estatal. Assim, foram criados alguns órgãos públicos cujas funções primordiais eram a de fomentar o setor, mas essas instituições exerciam uma função adicional de fiscalizar as produções atuando como os “olhos do governo”. Adicionalmente, por se tratar de uma nação com uma parcela muçulmana, certas restrições foram impostas para manter a ordem, que diziam respeito principalmente a obscenidades e indecências. Além disso, o governo se mostra apático em relação à pirataria de sinal, de áudio e vídeos e falsificações, que afetam sensivelmente o mercado no local.²⁸

O cinema indiano lidera há décadas a lista de maiores produtores de filmes passando de mil filmes ao ano e, segundo projeções, este número tende a aumentar, principalmente devido ao crescimento do número de canais de comunicação do cinema com o público. Os novos meios de difusão como televisão, rádio, *home vídeo*, *internet* e a telefonia móvel e ainda segmentos como animações e jogos passaram a ser explorados com boas perspectivas de ganhos. Além disso, percebe-se o aumento do número de *Multiplexes* e a alta do valor dos ingressos. Mesmo a bilheteria não sendo a principal meta, as inovações são tão rápidas e abrangentes que os profissionais observavam os canais de comunicação que surgem e são, da mesma maneira, acompanhados pela sua exploração. Apesar de a renda pessoal não se elevar na mesma proporção, o acesso a novas tecnologias é relativamente fácil, o que viabiliza o escoamento das produções.

Outra questão que concerne ao cinema indiano é a alta produção, com lucros não tão altos quando comparados com países ricos. Outros países produzem uma quantidade menor de filmes e conseguem lucrar ainda mais que os indianos. A distribuição desorganizada também contribui para que esse mercado ainda se encontre subvalorizado. Mesmo assim, na Índia, os filmes desse país são melhores aceitos que os Hollywoodianos, por exemplo, e muito disso se deve à cultura indiana

²⁸ BOSE, Derek. O Cinema Indiano. In MELEIRO, Alessandra. **O cinema no mundo: Ásia**. São Paulo, Escrituras: 2007, pp. 81-121.

que valoriza muito o tipo de trama geralmente presente nesses filmes que possuem uma fórmula razoavelmente padronizada. (BOSE, 2007).

Um caso emblemático de desenvolvimento por meio do cinema foi o do país africano Nigéria, com respaldos em Gana. O modelo nigeriano de produção de Vídeo Filmes, que passou a ser conhecido, entre outros nomes, como “Nollywood”, é baseado no autofinanciamento e baixos custos de produção, e responsável pela produção de aproximadamente mil filmes por ano que são distribuídos por toda a África em forma de *dvd*, *vhs* ou pela televisão. O setor privado é bastante ativo tanto na criação como produção e infraestrutura, sendo que os filmes são vistos normalmente em casa ou nas quase cinco mil salas de vídeo presentes no país.²⁹

A indústria do audiovisual tem ajudado a transformar a realidade de certos países africanos nos últimos vinte anos, principalmente na Nigéria, mas também se expandindo para outros países do oeste subsaariano, como por exemplo Gana. A indústria audiovisual começou seu crescimento no início dos anos 80 tanto na Nigéria quanto em Gana, porém no formato de vídeo e não película, dentre outros fatores, mas principalmente pelo colapso econômico generalizado que encareceu demais o uso de celuloide; no âmbito social, houve o aumento da violência urbana que impossibilitava ou dificultava as saídas a noite e, conseqüentemente, a ida aos cinemas.³⁰ A audiência visada inicialmente era a de salas de projeção dotadas de uma televisão e um vídeo cassete.

Já em meados dos anos 90, Gana produzia em média cinquenta filmes de vídeo por ano, e a Nigéria por volta de quinhentos, porém ambas enfrentando certa hostilidade de padrões culturais por apresentarem má qualidade e narrativas que apresentavam cópias de modelos de séries melodramáticas. Além disso, limitações como os elevados custos da produção em celuloide e o fato deste tipo de cinema ser regulamentado e apoiado por entidades governamentais as quais possuíam certa preocupação sobre as mensagens que ameaçavam a ordem ideológica e a imagem do país que era transmitida às massas se faziam presentes. A produção de Vídeo Filmes, no entanto, devido ao baixo custo e à tecnologia já disponível, possibilitava um setor informal sem muitas preocupações com a opinião das autoridades.³¹

²⁹ SANTOS-DUISEMBERG, Edna. *A economia criativa e a indústria cinematográfica...*, op. cit.

³⁰ HAYNES, Jonathan. Video Boom: Nigeria and Ghana. **Post Colonial Text**, Vol. 3, n.2, pp. 1-10, 2007.

³¹ *Id.*

Primeiramente exibidos em teatros e salas de vídeo e, mais tarde no conforto dos lares africanos, os vídeo filmes nigerianos e ganianos marginalizaram inclusive os filmes americanos na Nigéria, em Gana e em toda a costa oeste africana. Também é colocado que a Nigéria consta como responsável por aproximadamente oitenta por cento dos vídeo filmes produzidos na África, e com a crescente liberalização de comércio em toda a África os vídeo filmes têm se espalhado por outras regiões do país de origem e também para fora dele, e mesmo para aqueles que não possuem a aparelhagem, há locais onde as exposições acontecem e estas pessoas podem assistir pagando preços bastante baixos³²

O mercado nigeriano de home vídeo apresenta um desempenho de mais de mil filmes por ano, gerando aproximadamente trezentos mil empregos neste mesmo período de tempo, e com uma taxa de crescimento de seis por cento, o que demanda que uma reestruturação deste mercado ocorra para que haja uma revisão no conceito de fazer cinema neste continente.

Além disso, outros costumes que envolvem vários setores econômicos como vestuário, acessórios, decoração e outras esferas artísticas como a música também têm sido atingidos pela capilarização dos vídeo filmes, os quais têm sido bem recebidos pelas audiências, e com o potencial de dinamizar as economias e gerar criação e consumo de bens e serviços.

A indústria audiovisual desta região, a nigeriana principalmente, foi rotulada pelo New York Times como “Nollywood”, mas também intitulada de “Africanwood” e “Naijwood” e tem sido muito bem recebida por audiências desde a Nigéria e Gana, até o Quênia e a África do Sul, e até mesmo Estados Unidos e Reino Unido. Esta indústria audiovisual presente no continente pode ser considerada capaz de realizar um papel central na criação e empregos, empoderamento da juventude, diminuição da pobreza, resolução de conflitos étnicos e religiosos, e luta contra as pandemias de AIDS/HIV presentes no continente, se as estruturas culturais, artísticas, econômicas e sociais forem efetivamente e eficientemente reforçadas.³³

As indústrias audiovisuais Nigeriana e Galiana passam constantemente por instabilidades, mas a da Nigéria possui um crescimento constante segundo órgãos oficiais. Está estimada em um valor de duzentos milhões de dólares ao ano –

³² OMOERA, Osakue S. Video Film and African Social Reality: A Consideration of Nigeria-Ghana Block of West Africa. **Journal of Human Ecology**, Nigeria, vol. 25, n. 3, pp. 193-199, 2009.

³³ *Id.*

equivalente ao orçamento de um único filme grande de Hollywood – mas bastante significativa na severamente danificada economia nigeriana. Este negócio tem ganhado prestígio inclusive pelos governantes do país que a reconheceram como indústria e, mesmo indo ao encontro do interesse de certos grupos e ter sido duramente enfrentada, o aspecto desenvolvimentista e gerador de emprego aliado à ameaça de perda de apoio político por parte dos realizadores aos governos amenizou os enfrentamentos.

Na Europa, a cidade italiana de Turim também possui um caso interessante voltado à economia criativa e, como um dos aspectos, a do audiovisual. Observa-se principalmente em relação à atuação governamental no que tange às políticas públicas voltadas para o desenvolvimento da cidade como um todo por meio de economia criativa.³⁴

A reestruturação da cidade após a crise da indústria nos anos 80 favoreceu o surgimento de novas oportunidades de aproveitamento dos ativos que restavam na cidade. Aliado a isso, a candidatura da cidade para os jogos Olímpicos de Inverno de 2006, preparou a cidade e diversas cidades vizinhas, organizações e empresas privadas, principalmente na reestruturação da infraestrutura metropolitana e serviços de hospitalidade. Logo após os jogos, um novo plano estratégico propôs à cidade linhas de ação que visaram apoiar economicamente empresas nascentes no ramo criativo e cultural. Este plano previa ainda a construção de *clusters* criativos com o intuito de gerar um círculo virtuoso de criação e consumo de bens culturais e criativos. No campo audiovisual, o governo local respaldou a cidade como “Cidade do Cinema”, e apoiou instituições como Museu Nacional do Cinema, um local que impressiona pela quantidade de atividades científicas e educacionais. O museu também abriga importantes festivais como o Festival de Filme de Turim, o CinemAmbiente e o Festival de Filme GLBT “Da Sodoma a Hollywood”.

A estrutura presente na cidade conta ainda com o Torino *Film Lab*. Trata-se de um laboratório de um ano de treinamento para desenvolver realizadores emergentes para que façam seu primeiro ou segundo filme. O programa conta com um orçamento anual que auxilia a cobrir todas as despesas das atividades, e possui

³⁴ BERTACCHINI, Enrico. Da regeneração urbana à cidade criativa: o papel das políticas culturais na cidade de Turim. In: REIS, Ana Carla F. **Cidades Criativas**: perspectivas. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011, pp. 70-77.

parcerias com outras instituições presentes na cidade voltadas para o desenvolvimento audiovisual.

Em 2000 foi fundada uma comissão regional para fomentar o desenvolvimento audiovisual na cidade que buscava transformar Piemonte e sua capital Turim em um local de excelência para produções, tanto de cinema como de televisão, atraindo para a região produtores locais e internacionais para formar uma rede de oportunidades para profissionais do setor. Fornece uma série de serviços que facilita a instalação de produções, como estrutura administrativa, auxílio na busca por locações e concessão de permissões para filmagens, suporte financeiro, promoção e *marketing* e até mesmo auxílio na análise de roteiros e facilidades para a participação em estreias e festivais localizados no território e nas proximidades, como Veneza, Cannes, Berlim etc.

Foi desenvolvido também pela Comissão de Filmes de Turim o Cineporto, uma infraestrutura inaugurada em 2008, com uma grande área dedicada ao setor, com uma boa proximidade ao centro da cidade, aeroportos e dos rios que cortam a cidade, com o objetivo de aprimorar as condições logísticas e organizacionais das atividades voltadas aos filmes.

CONCLUSÃO

A cadeia econômica do cinema representa um conglomerado de necessidades de produtos e serviços que necessitam de atendimento para que um projeto se concretize. Uma concepção que surge da mente brilhante de seus realizadores e se ratifica pelo trabalho incansável de técnicos, artistas, organizações privadas ou públicas, e que o consumidor final é, geralmente, o objetivo primordial, e aquele que pode se utilizar do cinema para os mais diversos objetivos, seja entretenimento, fruição artística, lazer, ou mesmo estudos e trabalho.

Vale ressaltar que há, no entanto, um perigo inerente à mercantilização do cinema, que hoje pode ser percebido em algumas outras indústrias como a da música, por exemplo. Com ações somente voltadas ao mercado na produção audiovisual podem-se ocasionar perdas de qualidade nas produções, assim como desvalorizações de culturas, as quais não possuem menos importância, umas perante outras. As artes e a cultura são fruto direto do intelecto humano e da

interação dos mesmos, portanto, têm uma imensa importância na perpetuação das sociedades atuais, seus costumes, modos de vida, e, assim, identidades, sejam quais forem.

Os estudos da economia da cultura, indústrias criativas e congregando o setor audiovisual e desenvolvimento se encaixam para atenuar inquietações sobre a complexidade do setor audiovisual e de como as possibilidades e o potencial que estes setores possuem no Brasil podem ser bem aproveitados. A economia e seus modelos, unidos aos indicadores de desenvolvimento e suas implicações, fornecem um panorama mais claro do potencial da cultura, e especificamente do audiovisual, para promover o desenvolvimento por meio da geração de empregos e renda, mas também de ganhos no campo simbólico.

A condensação de todos os tópicos estudados se apresenta de maneira definitiva nos exemplos citados ao final desta pesquisa. Casos como o da Filadélfia e seus eminentes ganhos por meio do setor econômico audiovisual. A superação econômica e social por meio do cinema que obteve a Nigéria e outros países africanos, apesar das dificuldades, nos últimos vinte anos expandindo-se por todo o continente; a Índia e a sua diversidade abrangida pelo cinema constituindo uma importante indústria cinematográfica mundial; Turim, com suas políticas culturais e infraestrutura voltada ao audiovisual, e por que não o Brasil, com os diversos casos ainda a serem estudados e muitos outros, desenvolvidos.

No que tange ao Brasil, após todas estas análises se voltando para a esfera governamental percebe-se uma atuação ainda tímida perante o potencial apresentado. Ao se observar exemplos efetivos como os Escritórios de Filmes, indaga-se o porquê de não haver mais escritórios deste tipo, excetuando-se a Riofilme e o recém lançado escritório em São Paulo, os incentivos ainda encontram-se aquém do potencial. É necessário também um olhar para órgãos governamentais que se responsabilizem pela mensuração do mercado dada a necessidade de que haja um sistema de registro de dados estatísticos. As recentes medidas do Ministério da Cultura com a criação de uma Secretaria voltada à Economia da Cultura e um sistema de indicadores culturais são um começo, mas muito ainda necessita ser feito. Espera-se os resultados desses empreendimentos, e a partir dos *feedbacks* será possível continuar a desenvolver esse setor econômico, bem como sua profissionalização, para poder explorar e desenvolver as potencialidades dos

mercados nas diversas regiões do país, bem como fortalecer a identidade brasileira, promover a diversidade ao continuar a utilizar o cinema como um importante fator gerador de desenvolvimento, tanto econômico como cultural e social.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010, pp. 15-32.

BERTACCHINI, Enrico. Da regeneração urbana à cidade criativa: o papel das políticas culturais na cidade de Turim. In: REIS, Ana Carla F. **Cidades Criativas: perspectivas**. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011, pp. 70-77.

BOSE, Derek. O Cinema Indiano. In MELEIRO, Alessandra. **O cinema no mundo: Ásia**. São Paulo, Escrituras: 2007, pp. 81-121.

CRIBARI, Isabela. Arte, cinema e mercado: discutindo a relação. In: CRIBARI, Isabela org. **Economia da Cultura**. Recife: Massangana, 2009. pp. 371-381.

GETINO, Octávio. Cinema: produção, mercado e integração nos países do Mercosul. In: CRIBARI, Isabela org. **Economia da Cultura**. Recife: Massangana, 2009. pp. 191-228.

HAYNES, Jonathan. Video Boom: Nigeria and Ghana. **Post Colonial Text**, Vol. 3, n.2, pp. 1-10, 2007. Disponível em: <<http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/522/422>>. Acesso em: 04/11/2012.

LEAL, Antônio; MATOS, Tetê. O papel dos festivais de cinema no Brasil: um diagnóstico do setor. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010. pp. 73-91.

LEITÃO, Sérgio de Sá. Economia da Cultura e do Audiovisual: diagnóstico e perspectivas. In: CRIBARI, Isabela org. **Economia da Cultura**. Recife: Massangana, 2009. pp. 339-370.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

OMOERA, Osakue S. Video Film and African Social Reality: A Consideration of Nigeria-Ghana Block of West Africa. **Journal of Human Ecology**, Nigeria, vol. 25, n. 3, pp. 193-199, 2009. Disponível em: <<http://www.krepublishers.com/02-Journals/JHE/JHE-25-0-000-09-Web/JHE-25-3-000-2009-Abst-PDF/JHE-25-3-193-09-1814-Omoera-O-S/JHE-25-3-193-09-1814-Omoera-O-S-Tt.pdf>>. Acesso em: 04/11/2013.

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL, **Relatório Completo**. São Paulo: SEBRAE/ESPM, 2008.

REIS, Ana Carla F. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: o Caleidoscópio da Cultura**. São Paulo: Manole, 2007.

SANTOS-DUISEMBERG, Edna. A economia criativa e a indústria cinematográfica na sociedade contemporânea. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Economia Política**. São Paulo: Escrituras, 2009, pp. 39-58.

STAFFORD, Ray, **Indian Cinema: The World's Biggest And Most Diverse Film Industry**. Cornerhouse: Manchester. Disponível em: <http://www.cornerhouse.org/wp-content/uploads/old_site//media/Learn/Study%20Guides/Indian%20cinema.pdf>. Acesso em 18/08/2012.

VALIATI, Leandro. **Economia da Cultura e Cinema**: Notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul. São Paulo: Ecofanante, 2010.

VILAIN, Pierre. Art as economic stimulus. **Economic development Journal**, pp.35-41, Spring 2002. Disponível em: < http://web.cued.org/EDJournal/Spring_02/Art.pdf > Acesso em 04/11/2013.

O DIRETOR DE CINEMA: REFERÊNCIAS E TENDÊNCIAS DO REALIZADOR AO COMUNICAR-SE COM O SEU PÚBLICO.

FRANCESCHI, João Luigi De³⁵
SANTOS, Fábio Allon dos³⁶

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo analisar o papel do diretor cinematográfico moderno na realização da obra e suas atribuições no resultado final do filme em termos de funcionalidade, contribuições para a arte e principalmente comunicação com o seu público. Para isso, usaremos como base 3 diretores de cinema contemporâneos: Jorge Furtado, Danny Boyle e Clint Eastwood. Essa pesquisa volta a atenção para o trabalho desses realizadores e de como em suas decisões criativas e de sucesso, eles podem representar de forma efetiva o desafio de se juntar arte e entretenimento numa obra que funcione dentro do âmbito moderno.

Palavras-chave: Cinema; Diretores; Jorge Furtado; Clint Eastwood; Danny Boyle.

Abstract:

This work has for objective to analyze the role of the modern cinematographic director in the achievement of his work and his rights in the final result of the film in terms of functionality, contributions for the art and mainly communication with its public. For that, we will use like model, 3 contemporary film directors: Jorge Furtado, Danny Boyle and Clint Eastwood. This research will focus the work of these filmmakers and how in their creative decisions and their success, they can represent

³⁵Formado em Publicidade e Propaganda pela PUC-PR e pós graduado em Cinema pela FAP, é diretor e roteirista e trabalha em projetos de cinema, TV e demais mídias audiovisuais desde 2004.

³⁶Fábio Allon é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFPR, em Cinema e Vídeo pela FAP / CINETVPR e mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pela UFRGS. Desenvolve estudos nas áreas de Teoria da Arquitetura, de Linguagem Cinematográfica e das interfaces entre ambos. Em cinema, trabalha como principalmente como diretor, editor, colorista e diretor de arte, sendo um dos sócios fundadores da Processo MultiArtes.

in an effective way the new challenge of bringing together art and entertainment in a project that works in the modern scope.

Key-words: Cinema; FilmDirectors; Jorge Furtado; Clint Eastwood; Danny Boyle

DIRETORES

Muitos diretores atuais que se comunicam bem com seu público trabalham bastanteno roteiro antes de partir para a produção. O diretor brasileiro Jorge Furtado é um exemplo disso. Ele sempre prioriza seus roteiros. E mais importante: Jorge Furtado prioriza contarhistórias que atraíam a atenção do público.

Toda a arte é uma brincadeira, um artifício. É um truque. E este truque é feito para ser compartilhado, ele tem graça quando é dividido. Nesse sentido, eu acho que o cinema que eu faço é comercial. Ele é feito para o público, para que as pessoas vejam e queiram ver. Eu não me envergonho disso, ao contrário. Eu quero que o público se interesse pelas coisas que me interessam e tenham o mesmo tipo de sentimento que eu tive.(FURTADO, 1992, p. 30).

Com essas questões expostas, o diretor Jorge Furtado então,se apresenta com um papel diferenciado daqueles diretores autores que buscam quebrar normas e criar obras únicas e inovadoras. Jorge Furtado é um típico diretor com projetos feitos por encomenda e com projetos pessoais calcados em um grande trabalho de roteirização, de criação de personagens, com temas de comum gosto do público e do próprio realizador.A única maneira de fazer um filme que agrada ao público, é fazê-lo a si próprio, como diz o diretor Sidney Pollack(TIRARD, 2006, p. 47).

Essa preocupação com o diálogo com o público acontecenum momento de retomada no cinema brasileiro, particularmente. Poucos realizadores trataram disso nos últimos anos,mas agora parece haver uma melhorconjuntura para que essa tendência se torne o mais frequente possível. Um reflexo dessas atitudes pode ser visto em diversos editais de fomento da sétima arte que pedem um retorno mais concreto de projetos audiovisuais incentivados. Os incentivadores querem que os filmes tenham retorno de bilheteria, mas não apenas isso, eles querem que os filmes deem resultados positivos e sejam marcantes para o espectador. Dessa maneira, o publico vai aos poucos voltando às salas de exibição e o cinema nacional segue

com números significativos de bilheteria. Deve-se encarar esse número expressivo nas bilheterias não como fenômeno mercadológico, mas como algo que pode viabilizar cada vez mais o cinema brasileiro ao manter essa renda dentro das divisas nacionais, o que antes era quase que totalmente exportado com os *blockbusters*³⁷ estrangeiros.

Ao falar de diretores de filmes considerados *blockbusters*, não devemos deixar de mencionar aqueles diretores americanos que extrapolam esse termo e que transitam entre o cinema comercial e o cinema autoral. Alguns circulam bem entre essas duas vertentes. Outros trazem misturadas algumas vezes essas duas perspectivas num mesmo projeto. Clint Eastwood tem intensificado a realização de seus filmes misturando um pouco essas duas tendências, mesmo que às vezes de forma sutil, um tanto disfarçada. Alguns de seus filmes são densamente profundos, com temas polêmicos, personagens multifacetados e conflitos até sombrios e às vezes entrando numa área cinza do comportamento humano onde ficamos sem poder definir claramente essas atitudes e, além disso, mostrando reações desses personagens apenas visíveis por trás da narrativa.

Existem dois níveis de leitura de filmes: os visíveis e os invisíveis. O que se põe em frente à câmera é o visível. E se só houver isso, o que se tem, geralmente é um telefilme, ou novela. Os verdadeiros filmes são aqueles a qual há uma espécie de invisível que só pode ser visto através daquele visível, e unicamente porque é agenciado ou orientado daquela maneira. Os realizadores demais, hoje, se contentam em filmar o visível. Eles deveriam se fazer mais perguntas. Jean Luc Godard (TIRARD, 2006, p. 246).

Portanto, o que existe escondido na narrativa é o que pode tornar o filme mais interessante. Essas questões são fundamentais para um realizador pensar ao fazer sua obra cinematográfica.

O diretor francês François Truffaut nos dá um exemplo do visível e do invisível, de forma mais didática:

Imaginemos que convidados para uma recepção, mas me colocando como observador, eu olhe para o senhor Y... que conta a três pessoas as férias que acaba de passar na Escócia com a mulher. Se observo atentamente seu rosto, posso acompanhar seus olhares e percebo que no fundo ele se interessa muito mais pelas pernas da senhora X... Agora chego perto da

³⁷ Termo norte americano que significa: "Algo, como um filme ou livro, que sustenta uma popularidade excepcional e generalizada e atinge enormes vendas."

senhora X...Ela fala da escolaridade medíocre de seus filhos, mas seu olhar frio não para de esquadrihar a silhueta elegante da jovem senhorita Z... Portanto o essencial da cena a que acabo de assistir não está no diálogo, estritamente mundano e puramente convencional, mas nos pensamentos dos personagens: a) desejo físico do senhor Y... pela senhora X... b) inveja da senhora X...pela senhorita Z...(TRUFFAUT, 2004, p. 27 - 28).

Os *blockbusters* normalmente não entram nesse mérito. Mas filmes como *Menina De Ouro* ou *Os Imperdoáveis*, atraem o público e geram lucro nas bilheterias não só pelas suas questões comerciais, mas pelo aprofundamento das questões morais, dos personagens e da trama bem acabada e bem desenvolvida. Os *Imperdoáveis* é talvez o maior exemplo de como foi bem explorado os elementos de cinema comercial e o cinema mais autoral, mesmo nesse caso, que bem sutil e disfarçadamente autoral.

No entanto esses filmes, com temas profundos, podem ser considerados sucessos relativos de público. Se formos considerar o que é definido como um sucesso de público hoje em dia: *blockbusters* destinados para uma fatia pequena de público - entre o infantil e o adolescente - os filmes de Clint Eastwood conseguem atingir uma parcela de público que rende retorno para os filmes, fugindo consideravelmente dessa faixa etária dos grandes *blockbusters*.

Pelo lado europeu da indústria de cinema, temos muitos exemplos de filmes franceses que conseguem equilibrar muito bem a crítica social, o conteúdo denso e a diversão nos seus filmes. Hollywood percebeu a muito tempo essa qualidade e vem adaptando muitos longas franceses para sua cinematografia americana. Porém, muitas dessas adaptações perdem a força dessa igualdade entre o lado autoral e comercial a qual os franceses sabem equilibrar muito bem. Já na questão de falar de diretores que conseguem criar marca registrada em suas obras e conseguem se distinguir em cada filme realizado, é marcante o nome do diretor inglês Danny Boyle. Ele é talvez um dos diretores que mais tem conseguido juntar bem essa qualidade de dialogar com a audiência e mostrar conteúdos profundos em seus filmes. Não muito diferente de Clint Eastwood, Danny Boyle tem certa rebeldia no seu comportamento, mas junta a essa rebeldia, criatividade estética e narrativa diferenciada para se afastar de um cinema talvez mais tradicional. Ao mesmo tempo, quase todos seus filmes contam histórias simples de conflitos entre seres humanos. Esses seres humanos - personagens - podem ser pessoas que

conhecemos na nossa própria vizinhança. Independente de onde se passam essas narrativas, essas pessoas são reconhecidas em todas as partes do mundo. Estes são alguns dos pontos em comum entre Jorge Furtado, Clint Eastwood e Danny Boyle: todos eles tem o desejo de contar histórias de pessoas comuns. Seja em que parte do mundo for.

JORGE FURTADO

O cinema realizado pelo diretor e roteirista gaúcho, Jorge Furtado, além de conter temática jovem e assuntos cotidianos, apresenta muito mais do que isso, ao reunir entretenimento e reflexão de maneira atraente e com linguagem de fácil entendimento. São obras criadas para serem vistas pelo maior número de pessoas no cinema e em qualquer outro meio de exibição.

De forma geral, o cinema gaúcho nos seus ciclos de realização, sempre tem demonstrado um interesse em chamar a atenção do público, que o estimula a sair de casa para ver a produção dos realizadores locais (ROSSINI, 1996 p. 17). Sem conseguir competir com o cinema estrangeiro, cheio de recursos, o cinema gaúcho compensava esses problemas com originalidade, o que por si só já servia de atrativo para a plateia. Essa linha de ação dos realizadores é muito evidente; mais do que em obras de cunho autoral ou experimental. Outra característica do cinema regional do sul é uma pequena resistência em copiar ou usar temáticas parecidas com outros movimentos do cinema brasileiro, principalmente do eixo Rio - São Paulo. A vontade de fazer um cinema totalmente original, impediu que o cinema gaúcho fosse muito influenciado, por exemplo, pelo cinema autoral e experimental e o cinema novo na década de 60 e 70. As influências mais claras surgem do cinema de Hollywood e do cinema dito comercial. Essa herança do cinema gaúcho mais popular, independente, regional e com temas próprios, parece ter guiado muitos cineastas no direcionamento de suas carreiras. De forma bem clara, as obras do diretor Jorge Furtado seguem muito a risca essas influências.

Alguns depoimentos sobre cinema brasileiro e televisão relatados pelo diretor, servem também como análise, não aprofundada, para uma discussão entre o embate arte versus entretenimento:

A simples leitura da ficha técnica de qualquer filme destrói qualquer ideia romântica e idealizadora sobre “autor” do filme. Cinema é um trabalho em equipe.

Esta certeza transforma radicalmente a ideia que normalmente temos sobre a tal “arte”. Gombrich disse que a arte não existe, o que existe são artistas. Esta afirmação, adequada para as artes plásticas, aqui se inverte: existe arte, mas não artistas. (FURTADO, 1992, p. 7).

Com essas questões expostas, o diretor então, apresenta-se com um papel diferenciado do papel daqueles diretores que não buscam se aproximar do seu público, criando obras muito autorais, experimentais e subjetivas demais para o entendimento do espectador. Jorge Furtado, ao contrário, é um diretor que procura com seus projetos pessoais atingir o maior número de pessoas possíveis. Sempre com um bom trabalho nos roteiros e na criação de personagens marcantes.

Fazer filmes com atenção voltada ao público é um caminho para se garantir não só recursos para outras obras, mas também para se criar e fomentar uma verdadeira indústria de cinema no Brasil. Os trabalhos de Jorge Furtado para o cinema e para a televisão demonstram que um realizador pode seguir seu rumo contando histórias que trazem as pessoas ao cinema ao mesmo tempo recheando essas obras com conteúdo mais elaborado, mas sempre de forma a deixá-las atraente para o espectador. Os filmes que fazem isso podem ter um público cativo e podem se tornar obras de referência.

Ele admite ser um diretor de filmes comerciais com linguagem televisiva, mas esses dois termos não se aplicam. Não podemos considerar suas obras apenas filmes comerciais e televisivos. Apesar de seus longas fazerem parte da marca *Globo Filmes*³⁸, seus filmes diferem dos outros com o mesmo selo. Nos longas da *Globo Filmes*, o público em geral sabe que está sendo direcionado por um canal de televisão que prima em produzir histórias que são populares e de fácil entendimento. Os filmes de Jorge Furtado têm essas características, mas elas são apresentadas de forma mais inteligente, não subestimando o espectador e tornando-os cúmplices das tramas. Ele usa das ferramentas da televisão para atingir o resultado proposto (ORICCHIO, 2003, p. 229, 230 e 231). Temos aí novamente, uma relação com os curtas *Ilha das Flores* e *O Dia em Que Dorival Encarou a Guarda*, no sentido

³⁸Globo Filmes é uma co-produtora de cinema, criada em 1998 como braço cinematográfico da TV Globo. A empresa atua em parceria com outras produtoras independentes nacionais e distribuidoras nacionais e internacionais. A sua presença no mercado cinematográfico veio a reposicionar o cinema brasileiro em praticamente todos os segmentos, já que em um curto período, passou a ter grande parte do marketshare nacional com suas coproduções.

que os filmes são planejados e trabalhados de forma a sempre contar pro espectador uma história de modo diferente e criativo. Aqui podemos incluir uma definição do diretor americano Sidney Lumet a respeito de como um filme se inicia para ele:

Aquilo de que se trata o filme determinará como será constituído o elenco, como será o resultado final, como será montado, como será sua partitura musical e, com um bom estúdio, como será lançado. Aquilo de que trata o filme determinará como ele deve ser feito. (LUMET, 1998, p.17)

Dessa forma um diretor pode trabalhar no seu projeto de filme, seguindo a linha de dentro para fora. Ou seja: o planejamento do filme todo se faz começando pelo tema e vai influenciando e ditando os caminhos nas demais áreas do filme. Jorge Furtado em todos os seus filmes, parece seguir isso a risca.

Após seus primeiros curtas e longas metragens bem realizados e planejados dessa forma, essa constância e qualidade na obra de Jorge Furtado, podem deixar o público com vontade de ir ver seus próximos projetos. O regionalismo também cria certa atração, não só nos meios que o reconhecem, mas até mundialmente. Os personagens gaúchos, misturados com cariocas, paulistas ou nordestinos em cenários urbanos ou rurais - basicamente na região sul - deixam uma evidente aparência de filme regional. Mas eles atraem, da mesma maneira, a atenção tanto de um morador do nordeste quanto do centro oeste do Brasil, por exemplo. Citando TCHECOV³⁹: “canta tua aldeia e cantarás o mundo”. Essa é a maneira mais inteligente de falar para todos os públicos. Quando o cinema nacional se utilizar mais disso, a cultura cinematográfica poderá entrar num patamar mais amplo e a arte e o entretenimento poderão ser vistos não com olhos de crítica, mas com olhos de fomento de ideias e de incentivo para a indústria de cinema brasileira.

DANNY BOYLE

³⁹Anton Pavlovitch Tchecov. Taganrog, 29 de janeiro de 1860 — Badenweiler, 15 de julho de 1904. Foi um médico, dramaturgo e escritor russo, considerado um dos maiores contistas de todos os tempos. Em sua carreira como dramaturgo criou quatro clássicos e seus contos têm sido aclamados por escritores e críticos.

O diretor inglês Danny Boyle começou a carreira fazendo filmes para a televisão e nesse espaço de tempo foi adquirindo experiência para chegar à realização de seu primeiro longa metragem para cinema. Essa estética de televisão com a rapidez com que se tem que contar uma história, foi suprindo o diretor de vivência e de ideias que foram sendo estendidas e que mais pra frente em sua carreira como realizador, influenciaram nas decisões e principalmente nas criações de suas obras.

Outro elemento fundamental nesse início de carreira de Danny Boyle foi sua rebeldia inata como realizador. A capacidade de desestruturar algo já estruturado, mas sempre levando em conta as normas clássicas. Aqui podemos aplicar nele e em todos os realizadores retratados nesse artigo uma característica fundamental que segundo um ditado de domínio popular diz que um artista, antes de tudo, deve aprender a usar bem as regras e a técnica, para depois quebrá-las e subvertê-las. Para David Mamet (2002, p. 25), “a finalidade da técnica é libertar o inconsciente. Se você seguir as regras pacientemente, elas permitirão que seu inconsciente se liberte. Isso é que é a verdadeira criatividade”.

Essa qualidade de ir mais longe na criatividade é muito importante no resultado do filme. Esse apuro leva o artista a ir além das formalidades e poder explorar engenhosamente novas formas de narrativas e novos formatos para se contar uma história. Vale ressaltar que dos três diretores analisados aqui, um elemento em comum em todos eles é a opção de se contar uma história. Nunca é algo fora disso. Todos eles pretendem contar uma história, seja ela da forma que for e todos contam essa história usando de elementos narrativos clássicos. Danny Boyle não foge a isso. Em todos os seus longas metragens, ele pretende contar a história de personagens e em todos esses filmes acontecem situações que mudam a vida desses personagens.

No seu primeiro longa metragem, *Cova Rasa* (1995), já se percebe um apuro técnico e uma trama elaborada com referências a filmes de suspense e contendo um ritmo acelerado e moderno na narrativa, que alterna o clássico com o contemporâneo, mostrando uma narrativa sobre roubos, traições e morte.

De certa forma esse primeiro longa foi um exercício de técnicas visuais que o diretor viria a trabalhar e explorar mais a fundo no seu longa seguinte, *Trainspotting*, considerado o filme que o lançou ao sucesso.

O cinema de Danny Boyle parece ser direcionado a plateias jovens e que buscam querer sempre quebrar regras. A identificação não é a única ferramenta que este realizador usa pra atingir aquilo que quer com seus filmes. Talvez parte do segredo do sucesso com o público de Danny Boyle resida numa equação financeira: filmes baratos com lucros astronômicos. Dessa forma se realiza muito, gasta pouco e marca presença.

*Danny Boyle trabalha em conjunto quase sempre com um produtor, Christian Colson. Sobre o processo de trabalho de Danny Boyle ele fala em entrevista ao site *Brainstorm9*: “Estamos habituados a apostar em criatividade e, não necessariamente, em processos caros. Danny pensa assim e aí de mim se tentar dizer o contrário!”.*

O processo criativo de Boyle e Colson pode servir de exemplo de como um realizador consegue juntar seus esforços em prol de uma narrativa que leve a produção propriamente dita do filme. Vejamos segundo o que fala Colson ainda em entrevista ao site: “**1.** Criação/Conceito de Boyle [Colson já começa a orçar e captar]; **2.** Dupla de criação para roteiro com Boyle e roteirista, no caso de *Quem Quer Ser Um Milionário?* e *127 Horas*, Simon Beaufoy. [Colson já tem o orçamento estimado e decupado]; **3.** Versão final: Boyle-Colson (já com orçamento captado) definem o cronograma e demandas de produção.”

Esse processo nada mais é que uma forma de gerenciar a criatividade e assim criar meios de produção eficientes para se atingir o resultado. Pode ser uma ação programada, mas o sucesso do filme pode estar atrelado a essa ferramenta. Mais e mais essas ferramentas se tornam parte do processo criativo e não se pode mais pensar num filme como uma obra fechada, mas sim como uma obra com várias etapas e procedimentos, desde sua criação até chegar ao seu público. Danny Boyle entende esse processo e se utiliza de todas as formas necessárias para fazer seu filme chegar ao seu público e principalmente com sucesso.

CLINT EASTWOOD

O começo de carreira desse diretor foi como a de alguns diretores que podemos ver hoje em dia: atuando na frente das câmeras. Mas apesar de termos exemplos de atores que passaram para trás das câmeras, inclusive no Brasil – Selton Mello - de forma eficiente, é mais comum ocorrerem casos de insucesso nessa empreitada. Kevin Costner começou a trilhar esse mesmo caminho, mas seus filmes após o sucesso de *Dança Com Lobos*(1990)ficaram apenas no mediano e no convencional. Clint Eastwood ao invés disso, foi criando uma estrutura consistente em sua volta e desenvolvendo temas e estéticas muito particulares e que,em muitas vezes,atingem um público variado.

Desde seu primeiro longa, *Perversa Paixão* (1971), até sua considerada obra prima com os *Os Imperdoáveis*(1992), Clint Eastwood demonstrou sempre um desejo de explorar a narrativa de forma atraente e com temas que sejam pertinentes à modernidade e a um público desejoso de dramas humanos e densos em sua essência. Mesmo em muitos de seus filmes retratando quase sempre um mesmo personagem, o homem sem nome - uma herança que o diretor trouxe desde os seus filmes com o diretor italiano Sergio Leone - Clint Eastwood subverteu esse personagem e o transformou em diversos exemplos de pessoas com a qual o público em geral se identificou. Existe também, assim como o diretor Danny Boyle, um desejo quase rebelde de extrapolar a narrativa e seus personagens, aprofundando assim cada vez mais os temas nos seus filmes. Clint Eastwood afirma: Meu pai me disse que não se consegue nada em troca de nada, e ,embora eu fosse um rebelde, nunca me rebelei contra isso. (ELLIOT, 2012, p. 19)

Cresci assistindo a filmes numa era em que não havia televisão nem outra coisa para escutar. Fui moldado por John Ford, Howard Hawks, Preston Sturges – eram esses os maiores – e mais uma tonelada de outras pessoas cujos nomes não conhecemos e que faziam filmes B. Clint Eastwood. (ELLIOT, 2012, p. 09).

Umelemento comum que podemos identificar na sua filmografia e que remete a discussão de como suas obras atingem as pessoas, é que em quase todos os seus filmes temos histórias humanascom personagens profundos.

Se formos comparar Clint Eastwood a um diretor como Martin Scorsese,por exemplo,podemos perceber que enquanto Clint Eastwood foi um diretor de filmes comerciais que aos poucos uniu o comercial ao autoral, mais até para o lado autoral, podemos dizer que Martin Scorsesetrlhou o caminho oposto, começando com filmes

muitos autorais e chegando a um ponto em sua carreira atual onde faz filmes com apelos mais popularescosdo que com conteúdo dramático aprofundado. *A Invenção de Hugo Cabret*(2011) é o maior exemplo disso. Essa comparação funciona mesmo se levando em consideração a liberdade em escolher projetos e de levantar recursos para realizá-los de forma a não sofrer pressão de possíveis produtores interessados apenas em resultados de bilheteria.

Ao longo de sua carreira, esse diretor e ator foi desenvolvendo seus projetos de forma a ir em direção a temas mais profundos, mais realistas e mais centrados em personagens interessantes e atraentes. Todos os seus longas serviram para ele aprimorar essa visão de mundo e para aprimorar mais ainda seus recursos como diretor. Percebemos que a prática agiu em seu favor. São mais de 34 longas metragens dirigidos por ele. Se formos comparar com Danny Boyle e Jorge Furtado, esse número de longas na carreira já é de impor respeito. Como diz o crítico Henry Alfredo Bugalho no site O Critico:

Pode parecer estranho que o homem que já foi um dos *cowboys* mais celebrados do cinema consiga atingir tão alto grau de sensibilidade ao dirigir um filme como "Menina de Ouro". Mas é fato, também, que Clint Eastwood sempre (bem, quase nem sempre) caminhou numa trilha de auto-aperfeiçoamento. Eastwood parece ser o tipo de indivíduo que aprende com os próprios erros e busca uma superação em cada projeto que realiza.⁴⁰

Com Clint Eastwood, já existe em sua formação desde os tempos de ator em séries de TV a preocupação em gerar retorno financeiro com os estúdios, e ao mesmo tempo em se realizar obras que tenham algo a dizer de forma profunda à seu público. Essa mentalidade talvez seja a maior característica desse realizador. Sua vivência nessa área mostra que um realizador precisa ter a noção de que se fazem filmes para serem vistos e gerarem algum retorno de receita. Dessa forma, esse lucro pode gerar mais recursos em possíveis futuros projetos. Seu relacionamento com os estúdios, em particular com a *Warner Bros*, sempre foi em torno de retorno financeiro com seus projetos. Seu prestígio como ator ajudou muito, mas mesmo assim, em projetos como *Menina de Ouro*, Eastwood teve que levantar recursos por fora da *Warner Bros*, visto que foi recusado o orçamento original do filme, orçado em 30 milhões de dólares (ELLIOT, 2012, p. 291). Essa capacidade de

⁴⁰BUGALHO, Henry Alfredo . **Crítica sobre o filme Menina de Ouro**. Disponível em: <http://criticadearte.blogspot.com.br/2005/02/menina-de-ouro.html>> Acesso em: 15/09/2012

gerenciar sua carreira e conseguir recursos para realizar suas obras é de fundamental importância em realizadores modernos. As negociações com estúdios e com possíveis investidores já são parte do processo de envolvimento do diretor em se tirar do papel projetos de longas metragens, principalmente no Brasil, onde o cargo de diretor é muitas vezes de produtor também.

Outra qualidade mais comum em diretores bem sucedidos, e que também é bem evidente em Clint Eastwood é a necessidade de buscar histórias muito humanas para retratar numa narrativa. Mesmo em filmes como *Cowboys do Espaço*(2000) que tem sua trama girando muito em volta dos efeitos especiais, o diretor foca suas lentes sempre nos personagens e nas coisas da vida em si. A vivência desses personagens e de seus conflitos é o que move a trama e o que atrai esse diretor a contar histórias. Os temas dos filmes, a semente inicial que os gera, são os fatos da vida. O cinema não surge do nada, nem se pode fazer bons filmes de costas para o mundo(DIEGUES, 2004, p. 55).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos algumas dessas obras e seus realizadores podemos concluir que os diretores chegam a um sucesso na questão de atingir seu público seguindo diversas características. Elas vão desde as suas próprias convicções até elementos inerentes a qualidades deles mesmos, qualidades estas que vem de berço e de cultura a qual eles estão imersos.

O diretor Elia Kazam⁴¹ em um discurso proferido na *Universidade Wesleyan* na ocasião de uma retrospectiva de seus filmes, em Setembro de 1973, falava do que um diretor de cinema precisa saber e do que ele precisa ter de característica pessoal para lhe servirem do melhor ao realizar suas obras. Entre muitas dessas características, Elia Kazam sempre listava as experiências de vida de cada um deles e como essas experiências de vida contribuem para as obras de quem for realizador. Em resumo, o que Elia Kazam dizia era que além do diretor ter que conhecer todas as áreas de um filme, ele deve ter conhecimentos básicos que vão desde pintura, música, arte, moda, política e literatura; junto disso tudo, ele deve sempre levar a sua própria experiência em consideração ao trabalhar todas essas áreas. Essas atitudes

⁴¹ KAZAM, Elia. **SOBRE O QUE FAZ UM DIRETOR DE CINEMA**. Disponível em: <<http://revistaturana.com/2012/08/16/sobre-o-que-faz-um-diretor/>> Acesso em: 30/08/2012

são apenas o ponto de partida para que uma obra seja bem sucedida. Apesar disso, essas mesmas atitudes e qualidades não garantem que tal obra seja um sucesso. Ninguém até hoje pode dizer que sabe o que vai agradar o público. Nenhum realizador descobriu a fórmula do sucesso. No entanto, é mais fácil se chegar a isso fazendo um trabalho apurado naquilo que se propõe a se realizar.

Clint Eastwood, Danny Boyle e Jorge Furtado alcançaram o sucesso de público e crítica com seus filmes porque souberam usar todas as ferramentas a seu dispor e uniram suas experiências de vida com experiências de outros a isso tudo. Assim como Danny Boyle, Clint Eastwood é um rebelde, mas com a consciência de ter sido influenciado diretamente por grandes realizadores clássicos como os diretores Don Siegel e Sergio Leone e muitos outros mais. Danny Boyle sofreu a influência de vários diretores, inclusive do próprio Clint Eastwood, mas, além disso, ele foi marcado pela influência da TV. Esse elemento moderno que atinge milhões de pessoas todo dia influencia na maneira como assistimos a um filme. A TV é um produto que é feito nos moldes do cinema, mas tem uma dimensão muito específica e atinge esse público de forma específica também. Outro elemento primordial que é essa influência da TV é a capacidade de Danny Boyle de subverter esse meio e utilizar essa linguagem em favor de uma narrativa fílmica. Alguns podem pensar que o cinema de Danny Boyle é apenas uma consequência de seus anos de trabalho na TV, mas ele vai além disso por sabiamente utilizar a linguagem televisiva como ferramenta para chegar ao seu público e principalmente para usar esses artifícios em favor da narrativa.

Jorge Furtado por outro lado sofre grandes influências do cinema americano e europeu e também da TV. Ele é um diretor que está antenado com tudo e com todas as mídias e usa isso nas suas produções. O público jovem também foi e ainda é sua principal fonte de envolvimento. Assim como Danny Boyle, Jorge Furtado direciona seu foco para esse público, que aliás não deixa de ser o público a qual o cinema americano de entretenimento tira mais lucro. Além disso, Jorge Furtado adiciona inteligência e conteúdo em muitas de suas obras. Os jovens que são parte considerável dos personagens de seus filmes, não são jovens alienados, nem rebeldes desorientados. Eles têm uma postura madura em muitas das vezes. Já os adultos retratados em seus filmes, muitas vezes lutam contra uma infantilidade inerente na sociedade moderna e nos seus próprios comportamentos.

Voltando mais uma vez ao tema da influência da TV, é importante pensar que o cinema e a TV são complementares no único intuito de achar seu espectador. A TV é um veículo muito mais poderoso que o cinema e deve ser pensado pelos novos realizadores como uma mídia que gera público espontâneo muitas vezes.

(...) O resultado foi *Veja Esta Canção*, em parceria com a TV Cultura. Uma das primeiras tentativas de por em prática uma parceria entre televisão e cinema no Brasil, como eu já defendia havia tanto tempo. E continuo a defender, cada vez com mais convicção. Cacá Diegues (DIEGUES, 2004, p. 36).

A importância da TV como fomentadora de ideias no audiovisual exerce papel fundamental para se continuar a existirem caminhos de produção e principalmente para surgirem novos talentos inovadores nessa área.

Ao mesmo tempo em que falamos da televisão como elemento fundamental para se criar novos talentos, ela também pode ter contribuído com uma geração de diretores que esta cada vez mais alienada em seu processo criativo e no que ter em dizer ao seu público.

O problema da jovem geração em reação a isso é que eles cresceram numa cultura em que a imagem se tornou onipresente e onipotente. Eles se banharam desde muito pequenos nos universos do *clip* e da propaganda, que não são universos pelos quais eu seja pessoalmente apaixonado, mas cuja riqueza visual é inegável. Assim, os cineastas iniciantes têm uma cultura e um domínio da imagem bem maior que aqueles que se tinham há vinte anos. Mas justamente por isso, eles têm também uma abordagem do cinema que privilegia a forma em relação ao fundo, e creio que, no final das contas, isso os prejudica. Pedro Almodóvar (TIRARD, 2006, p. 34 e 35).

*Esse comentário do diretor Pedro Almodóvar parece se encaixar em algumas das críticas feitas a Danny Boyle. A forma em relação ao conteúdo. Mas podemos concluir que o diretor Danny Boyle consegue trabalhar nos seus temas sem fugir dos conteúdos apresentados. *Quem Quer ser um Milionário?* fala de uma história de amor, mas a forma como ele conta essa história é que atrai o público e contribuiu para o sucesso do filme. Já Clint Eastwood pelo lado oposto, não usa de artifícios de forma, mas narra suas histórias com uma economia de recursos que já virou parte de sua marca registrada. Por outro lado, Jorge Furtado usa a forma de maneira direta, pois seus projetos com temática jovem precisam atrair seu público assim num primeiro momento. Depois ele utiliza esses elementos para recheiar suas narrativas com temas e abordagens significativas.*

Identificamos assim o papel influenciador da TV e das mídias modernas, como o YouTube⁴² e vários outros meios de imagem. Mesmo Clint Eastwood começou a carreira fazendo sucesso com uma série de TV, Rawhide(1959-1965). Danny Boyle e Jorge Furtado ambos estão ligados a esse meio televisivo. Tendo seu lado negativo e positivo, a TV é indiscutivelmente um veículo que deve ser aproveitado de forma sábia pelos novos realizadores. O espectador de TV é muitas vezes o espectador de cinema e o espectador das mídias na Internet. O diretor que souber usar isso de forma criativa vai conseguir atingir seu público. Jorge Furtado e Danny Boyle são os maiores exemplos de como realizadores podem usar esses meios para chegar ao espectador.

Sempre vai existir uma maneira de o artista dialogar com as pessoas. Seja ela em que formato for. Os problemas modernos que vemos e discutimos nessa análise são problemas que podem continuar a existir mas são problemas que ao analisarmos como exemplos esses 3 diretores, veremos que eles souberam e continuam a saber como solucionar e ultrapassar esses obstáculos. Os diretores de cinema que tiverem a mente aberta a ideias, a criatividade e mantiverem o seu olhar atento a tudo o que acontece, com olhar crítico; esses realizadores poderão resolver essas questões levantadas aqui de forma mais efetiva. Com certa facilidade até. O diretor Robert Zemeckis nos comentários em dvd do filme ForrestGump– O Contador de Histórias(1997), revela que os cineastas de hoje podem ser considerados como contadores de histórias modernos que usam de meios tecnológicos avançados pra fazer chegar essas histórias ao seu público. O grande ensinamento que concluímos sobre esses 3 diretores é que apesar de distintos e cada um em seus domínios, todos eles estão contando algo que as pessoas querem ouvir. Eles são contadores modernos de histórias. Resta então ouvir mais o que esses diretores nos dizem, porque ao os ouvirmos, poderemos encontrar respostas a muitas questões.

⁴² YouTube é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em fevereiro de 2005 por três pioneiros do PayPal, um famoso site da Internet ligado a gerenciamento de transferência de fundos.

REFERÊNCIAS

BARRETO, M. Fabio. **Brainstorm9. Entrevista Danny Boyle**. Disponível em: <<http://www.brainstorm9.com.br/21053/entretenimento/b9-entrevista-danny-boyle-fazendo-muito-com-pouca-verba/>>. Acesso em: 02/09/2012

BUGALHO, Henry Alfredo . **Crítica sobre o filme Menina de Ouro**. Disponível em: <http://criticadearte.blogspot.com.br/2005/02/menina-de-ouro.html>> Acesso em: 15/09/2012

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolia, 2005

CARRINGER, Robert L. **Cidadão Kane: O Making Of**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

DIEGUES, Cacá. **O Que é Ser Diretor de Cinema: Memórias Profissionais de Cacá Diegues**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIOT, MARC. **Clint Eastwood: Nada Censurado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

FURTADO, Jorge. **Um Astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 1992.

FURTADO, Jorge. **Não til. Não 63. Técnicas de Roteiro para Cinema e Televisão e os 500 anos do Brasil**. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-63/roteiros.htm>>. Acesso em: 22/06/2012

FURTADO, Jorge. **Não til. Não 74. Cinema e televisão**. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-74/furtado2.htm>>. Acesso em: 26/07/2012

HARRIS, Mark. **Cenas de uma Revolução – O Nascimento da nova Hollywood**. Porto Alegre: L&PM editores, 2011

ILHA DAS FLORES **Resenha do curta**. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/curtas/ilha-das-flores>> Acesso em: 10/09/2012

KAZAM, Elia. **Sobre o que faz um diretor de cinema: Elia Kazam**
Tradução: Artur Ianckiewicz. Disponível em:
<<http://revistaturana.com/2012/08/16/sobre-o-que-faz-um-diretor/>> Acesso em: 30/08/2012

L&PM Vida e Obra. **Jorge Furtado. Entrevista**. Disponível em:
<http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=70>. Acesso em: 25/07/2012

LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Economia Política**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Ed 34, 2002

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema Novo – Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2003

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixerinha e o Cinema Gaúcho**. Porto Alegre: Ed NZ Comunicação e Marketing, Cult assessoria e Eventos Culturais, 1996

TIRARD, Laurent. **Grandes Diretores de Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. **Scorsese por Scorsese**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas, edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZANCHIN, Gabriel. **Cineplayers. Comentário sobre Trainspotting**. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/comentario.php?id=19648>>. Acesso em: 30/08/ 2012

FILMES

O DIA em que dorival encarou a guarda. Direção Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Porto Alegre, RS : Casa de Cinema de Porto Alegre, 1986. 1 DVD(14 min), color.

ILHA das flores. Direção Jorge Furtado. Porto Alegre, RS : Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 1 DVD(12 min), color.

O HOMEM que copiava. Direção Jorge Furtado. Porto Alegre, RS : Casa de Cinema de Porto Alegre, Globo Filmes, 2003. 1 DVD(123 min), color.

SANEAMENTO básico, o filme. Direção Jorge Furtado. Porto Alegre, RS : Casa de Cinema de Porto Alegre, Globo Filmes, 2007. 1 DVD(112 min), color.

TRAINSPOTTING. Direção Danny Boyle. Reino Unido: The Noel Gay Motion Picture Company, Channel Four Films, Figment Films, 1996. 1 DVD(94 min), color.

QUEM quer ser um milionário? Direção Danny Boyle. Reino Unido: Pathé Pictures International, CeladorFilms, Film4, 2008. 1 DVD(120 min), color.

OS imperdoáveis. Direção Clint Eastwood. Hollywood, CA: Malpaso Productions e Warner Bros. Pictures, 1992. 2 DVDs(131 min), color.

MENINA de ouro. Direção Clint Eastwood. Hollywood, CA: Warner Bros. Pictures, 2004. 1 DVD(132 min), color.

COWBOYS do espaço. Direção Clint Eastwood. Hollywood, CA: Warner Bros. Pictures, 2000. 1 DVD(130 min), color.

FORREST gump – o contador de histórias. Direção Robert Zemeckis. Hollywood, CA: Paramount Pictures, 1994. 1 DVD(142 min), color.

COVA rasa. Direção Danny Boyle. Reino Unido: Channel Four Films, The Glasgow Film Fund, 1994. 1 DVD(92 min). color.

127 horas. Direção Danny Boyle. Reino Unido e Estados Unidos: Pathé, Everest Entertainment, Cloud Eight Films, 2010. 1 DVD(94 min), color.

ROCKY, um lutador. Direção John G. Avildsen. Hollywood, CA: Warner Bros. Pictures, 1976. 1 DVD(120 min), color.

A INVENÇÃO de hugo cabret. Direção Martin Scorsese. Hollywood, CA: Paramount. Pictures, 2011. 1 DVD(126 min), color.

PERVERSA paixão. Direção Clint Eastwood. Hollywood, CA: Universal Pictures, The Malpaso Company, 1971. 1 DVD(102 min), color.

LARANJA mecânica. Direção Stanley Kubrick. Hollywood, CA: Warner Bros. Pictures, 1971. 1 DVD(136 min), color

ESTÔMAGO. Direção Marcos Jorge. Curitiba, PR: Zencrane Filmes, Indiana Production Company, 2007. 1 DVD(100 min), color.

HISTORIETAS ASSOMBRADAS: INTERTEXTUALIDADE E EFEITOS DE SENTIDO

FAGUNDES, Mirna Werner⁴³
STECZ, Solange Straube⁴⁴

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO: Este trabalho pretende discutir a intertextualidade da animação *Historietas assombradas (para crianças malcriadas)* de Vitor Hugo Borges, 2005, utilizando como base os conceitos de dialogismo de Bakhtin, assim como de intertextualidade pela ótica da linguística textual. O estudo em questão visa focar o trabalho em sala de aulas utilizando os filmes de animação com alunos do 1º ano do ensino médio, no qual a teoria introduz aos mesmos à aquisição de noções da maior importância para o domínio do discurso e levando-os a perceber a linguagem com maior criticidade contribuindo para o ensino de questões discursivas nas escolas.

Palavras-chave: Cinema, animação, análise do discurso, intertextualidade, educação.

ABSTRACT: This paper discusses the intertextuality of animation *Historietas haunted (for naughty kids)* by Victor Hugo Borges, 2005, using as basis the concepts of dialogism Bakhtin, intertextuality as well as from the perspective of textual linguistics. The study aims to focus on the job in the classroom using the animated films with students from 1st year of high school, in which the theory introduces to them the acquisition of notions of the greatest importance to the domain of discourse and leading them to understand the language with greater criticality contributing to teaching discourse issues in schools.

Keywords: Cinema, animation, discourse analysis, intertextuality, education.

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca refletir sobre a aplicação dos conceitos da análise do discurso em sala de aula, principalmente a noção de intertextualidade e os efeitos de sentido produzidos nos alunos, permeando o universo da animação. Este universo dotado de linguagem própria impõe conceitos e influencia as pessoas, fixando suas imagens no inconsciente do público, e por isso é uma linguagem

⁴³ Professora da rede pública estadual do Paraná e pós-graduada em Cinema, com ênfase em Produção, (FAP).

⁴⁴ Doutoranda em Educação (UFSCAR), Mestre em História (UFPR). Professora Assistente no Curso de Cinema e Vídeo (UNESPAR/FAP).

próxima dos adolescentes, que conhecida desde a infância permite com mais facilidade a assimilação dos conceitos de intertextualidade.

Na tentativa de incorporar o trabalho com intertextualidade na sala de aula através da animação, direcionou-se a importância de se estabelecer as “possibilidades” dialógicas ou intertextuais que a grande maioria dos textos mantém com outros tantos textos constituídos. A animação escolhida foi o curta HISTORIETAS ASSOMBRADAS... (para crianças malcriadas) do animador e ilustrador brasileiro de Víctor Hugo Borges, e apresenta uma mistura de animação stop-motion e 3D.

Considerando o filme como um texto, pretende-se realizar a leitura da animação considerando as condições históricas e culturais que estão presentes no discurso. Quando assistimos a um filme, uma série de imagens, cores, falas e trilha sonora nos envolvem e deixamos passar inúmeras leituras. Na animação Historietas Assombradas... (para crianças malcriadas), pode-se afirmar que atrai a curiosidade do leitor, por apresentar uma série de lacunas que podem ser compreendidas através análise do discurso. Assim, a principal justificativa desse trabalho é pesquisar os efeitos de sentido produzidos no aluno e as marcas textuais existentes.

2 ANÁLISE DE DISCURSO E CINEMA

Para compreender a proposta do presente estudo é preciso entender alguns conceitos da Análise do discurso⁴⁵.

Etimologicamente a palavra discurso contém em si a ideia de percurso, de correr por, de movimento. O objeto da AD é o discurso, ou seja, o interesse por estudar a “língua funcionando para a produção de sentidos”. Isto permite analisar unidades além da frase.

A concepção de discurso segundo Orlandi (2005),

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim, palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando. (ORLANDI, 2005)

⁴⁵ Doravante AD

É importante perceber que o termo discurso não se refere apenas a formas verbais, mas abrange os acontecimentos discursivos organizados em conjuntos sistemáticos, os quais sempre estão inseridos numa dimensão enunciativa.

Sobre o pensamento de Bakhtin⁴⁶ com relação ao discurso segundo Barros e Fiorin (1999)

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29).

Para a AD, o discurso é uma prática, uma ação do sujeito sobre o mundo. Por isso, sua aparição deve ser contextualizada como um acontecimento, pois funda uma interpretação e constrói uma vontade de verdade. A AD considera que a linguagem não é transparente e procura detectar num texto, como ele significa. Ela o vê como detentor de uma materialidade simbólica própria e significativa. Desse modo, não se pode analisar um discurso desconsiderando as condições de produção, uma vez que estão intimamente ligadas à constituição do discurso. Isso quer dizer que o sentido de um enunciado depende das condições históricas e sociais e da situação em que o sujeito que o produz se encontra.

Orlandi (2005) ressalta que o interdiscurso é essencial para dar sentido ao que se pretende dizer. Em outras palavras, entendemos que para que uma palavra, numa determinada formação discursiva, tenha sentido é necessário que ela derive do já dito e que traga consigo um sentido pré-construído e que ao ser enunciada construa um efeito de já dito para poder sustentar o que se pretende dizer.

O objetivo da AD é encontrar o ponto em que a inscrição ideológica revele os efeitos de sentidos, ou seja, transponha os limites da literalidade linguística e encontre as condições sócio-históricas de produção do que se enuncia.

Todo este percurso culmina no desejo de apresentar a possibilidade de trabalhar com filmes reiterando conceitos das AD e obter a percepção da intertextualidade presentes nos filmes. Através dos recursos intertextuais utilizados

⁴⁶ Mikhail Bakhtin foi um teórico russo dedicou a vida à definição de noções, conceitos e categorias de análise da linguagem com base em discursos cotidianos, artísticos, filosóficos, científicos e institucionais. Um dos aspectos mais inovadores da produção do Círculo de Bakhtin, como ficou conhecido o grupo, foi enxergar a linguagem como um constante processo de interação mediado pelo diálogo - e não apenas como um sistema autônomo

pelo cinema percebemos que é possível compreender além da imagem registrada na película. O cinema utiliza a intertextualidade de maneira intensa, como forma de ampliar a linguagem e oferecer ao público uma diversidade de textos e seus elementos significativos.

A partir da linguagem cinematográfica, consideramos que o cinema tem um sistema de signos que se articulam para construir uma realidade, envolvendo o receptor. De acordo com Kristeva (1988):

O cinema não copia de um modo 'objetivo', naturalista ou contínuo uma realidade que lhe é proposta: corta sequências, isola planos, e recombina-os através de uma nova montagem. O cinema não reproduz coisas: manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido. Este princípio da montagem, ou melhor, da junção de elementos isolados, semelhantes ou contraditórios, e cujo choque provoca uma significação que eles não têm em si mesmos, foi Eisenstein encontrá-lo na escrita hieroglífica (KRISTEVA, 1988, p.361).

Diante dos elementos que passam a compor a linguagem cinematográfica original, a intertextualidade é o recurso capaz de ampliar seus significados. A intertextualidade está ligada ao "conhecimento de mundo", que deve ser compartilhado, ou seja, comum ao produtor e ao receptor de textos.

Pela riqueza da língua, da criatividade de seus usuários e da existência de um grande número de unidades significativas interagindo com os signos linguísticos, nos deparamos todos os dias com os mais variados tipos de texto permeando as relações sociais, incluindo o texto fílmico e, possivelmente, o mais completo e complexo de todos.

3 CINEMA DE ANIMAÇÃO

A palavra animação deriva do verbo latino *animare* o qual significa dar vida e o verbo descreve imagens em movimentos. Pode-se dizer que a animação traz em si a essência do cinema. Manipulando sinteticamente o tempo e o espaço, a arte de animar expressa a criação de um universo próprio que faz parte do imaginário de todos. É o terreno do absurdo e da fantasia, no qual a realidade é sempre reinventada. Podemos então definir animação como a arte, ou a técnica, que consiste em fotografar em sequência uma série de imagens, feitas de forma que, ao ser projetado, figuras ou objetos se movam como na ação ao vivo. (BARBOSA JR, 2005 p. 28).

Com os filmes de animação, são possíveis várias formas de interação e representação do mundo real ou imaginário. No nosso caso, primeiramente é preciso expressar o que se imagina e, em seguida, dar forma ao imaginado. A análise de uma animação envolve a linguagem verbal e a não verbal, a lógica sequencial e a expressão visual do objeto representado. A experimentação de novas linguagens possibilita uma vivência no processo da elaboração de produtos culturais que o aluno consome diariamente. O cinema de animação envolve todos, independentemente da idade e nos traz questões do inanimado diante do animado, refletindo a produção dentro de um contexto histórico com influência social, política, ideológica e cultural.

4 CINEMA E EDUCAÇÃO

O cinema mistura de técnica e sonho e trouxe para o cotidiano das pessoas a possibilidade de materialização do imaginário. De acordo com Morin (1997), a magia que a imagem cinematográfica exerce sobre a nossa percepção fundamenta-se em dois grandes movimentos de natureza psíquica: a projeção e a identificação. Ainda conforme seu pensamento “O cinema é talvez a realidade, mas é também outra coisa, geradora de emoções e sonhos”. Assim, o cinema é tido como uma autêntica fábrica de ilusões, de malabarismos, efeitos especiais, visuais e sonoros, mas é também, tal qual afirma Cabrera (2006), a imagem cinematográfica é movimento que tenta captar a dinâmica do real.

Trabalhar com o cinema é incorporar uma nova linguagem que viabiliza a comunicação de diferentes saberes e que de alguma forma são interligados. Assim sendo, insere na educação um ensino contextualizado e capaz de despertar o interesse dos alunos, uma vez que estamos cada vez mais imagéticos.

Precisamos estar atendo às necessidades dos alunos para que a inclusão do cinema em sala de aula traga benefícios e crescimento intelectual ao aluno e para isso, ainda de acordo com Duarte (2009) “conhecer os *sistemas significadores* de que o cinema se utiliza para dar sentido às suas narrativas aprimora nossa competência para ver e nos permite usufruir melhor e mais prazerosamente a experiência com filmes”.

Uma grande contribuição de Bakhtin para compreendermos e aprofundarmos sobre a utilização do cinema no processo educativo. De acordo com ele, a construção de significados pressupõe unir os contextos históricos e culturais com as funções mentais do indivíduo. Dessa forma, as experiências e aprendizagens presentes na vida social, refletem a coletividade, uma vez que o conhecimento não é individualizado.

5 ANÁLISE FÍLMICA

Ao analisar um filme, deve-se levar em consideração as características específicas de cada filme, e esmiuçar a subjetividade da obra.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de tudo, no sentido fictício do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despertar, descosturar, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p.15).

O objeto empírico da pesquisa é a animação *Historietas Assombradas...* (para crianças malcriadas), de Vitor Hugo Borges, com duração de 15 minutos. Para a análise evidencia-se a necessidade de um histórico de conhecimentos que estão ligados as condições de produção para poder se comunicar com os intertextos e assim, dialogando filme e espectador.

Os contos de fadas e populares são responsáveis pelo encantamento de milhões de crianças e adultos, independentemente da passagem do tempo. No contexto contemporâneo o príncipe encantado ainda perpetua no imaginário, assim como a magia, a realização dos sonhos e o final feliz.

A animação analisada foi escolhida, por possuir os ingredientes do conto popular e do conto de fadas. Assim, a intertextualidade e o dialogismo serão mais facilmente percebidos, causando efeitos de sentido diferentes aos espectadores,

que se tornam ativos no processo de significação, pois participam do jogo intertextual.

Historietas Assombradas... (para crianças malcriadas) é animação nacional, lançado em 2005, de Vitor Hugo Borges e acumulou uma extensa lista de prêmios em vários festivais. O curta utiliza a técnica *stop motion* com 3D que demonstra as nítidas referências com Tim Burton e alguns tons de histórias de terror do cinema *Noir*⁴⁷. O autor cria um universo lúdico, com influências do cineasta Tim Burton e do escritor Neil Gaiman, onde as histórias assombradas criam vida. Misturando personagens do folclore brasileiro com monstros e criaturas estranhas, a vovó inventa histórias que fazem qualquer criança malcriada que não gosta de dormir, correr para debaixo dos lençóis. É provável que as tradições orais não sejam mais tão interessantes como era há tempos atrás, em que as crianças morriam de medo do Saci, dos fantasmas de lugares abandonados, do bicho papão ou qualquer um dos inúmeros seres estranhos que somente as avós sabiam trazer para nosso imaginário.

O curta conta três histórias inspiradas em lendas do folclore brasileiro: Boitatá, Corpo-Seco e Jurupari. As histórias vão provocando um medo gradativo. A primeira história bebe na fonte do [Boitatá](#), e mostra o duelo de porquinhos com a criatura que rouba a água de um rio. A segunda, ligeiramente mais cruel, fala de um menino que de tão mau se torna um zumbi, pois seu coração resolve abandoná-lo e ir embora. Para encerrar, assistimos a história do Jurupari, “um caboclo deformado que daria medo até nos duendes mais feios”, e a impaciência da avó e a neta insone.

A ordem em que aparecem as histórias é bem feita e permite que o nosso imaginário vá construindo o suspense da história. As pausas e interferências da neta aumentam o suspense e são reforçadas pela trilha sonora e contribuem para a atmosfera das cenas atingindo o imaginário do espectador.

O trabalho foi desenvolvido com duas turmas de 1º do Ensino médio aplicando conceitos teóricos tais como enunciado, texto e discurso, intertexto, interdiscurso, intertextualidade e intencionalidade linguística. As noções foram imprescindíveis para a análise da animação. Solicitou-se que apenas assistem sem

⁴⁷ O termo *film noir* (do francês, *filme preto*) foi atribuído pela primeira vez a um filme pelo crítico francês [Nino Frank](#) em [1946](#).

nenhum comentário. No final da apresentação, seguiu-se uma discussão sobre a percepção deles sobre a intertextualidade. Todas as contribuições dos alunos serão observadas no item análise coletiva da animação.

- Ahhh vovó, eu não quero dormir!! Eu não tô com sono...
- Vai dormir, sim senhora!
- Então conta uma história vai, daquelas bem arrepiantes.
- Você tem certeza? Responde a avó.⁴⁸

Assim começa *Historietas Assombradas...* (para crianças malcriadas) de Victor Hugo Borges. A voz suave da menina ao pedir uma historia arrepiante surpreende logo no início do filme, pois se espera que a uma menina queira ouvir, uma história de contos de fadas, uma vez que essas histórias dão as crianças segurança para poder brincar com temas da sua realidade, sem precisar expor seus medos e ansiedades.

Nesse apontamento há o deslocamento de sentido do enunciador pelo sentido produzido pelo outro, que espera que a criança peça uma história que acalme e faça dormir. Isso produz efeito como pensar em contos de fadas e marcar a negociação do sujeito com o outro. O diálogo da menina com a avó se dá em tela preta até chegar ao nome do filme. Os alunos perceberam que a menina se portava diferentemente do que é estabelecido pela sociedade, com sua voz suave solicitava uma história arrepiante.

Depois da fala de abertura, ao som sinistro da trilha a câmera vai se aproximando da casa e em seguida a uma janela, e por fim um quarto de criança iluminado por um lampião, a menina na cama e a vovó ao lado nos remetem a leitura de contos infantis. A avó com uma voz assustadora inicia a leitura da história, criando o ambiente sinistro à narração. Esperava-se que a vovó tenha uma narração suave sem despertar o medo assim como o gosto da menina, mas a vó começa a entrar no mundo mágico do medo, a voz rouca dá o tom tenebroso da narrativa.



Fig. 1 [00:44:24]



Fig. 2 [00:51:19]



Fig. 3 [00:56:19]



Fig.4 [01:03:034]

⁴⁸ Transcrição do filme em anexo.

Quando a vó começa a contar as histórias que fariam a menina pegar no sono, notamos a presença de figuras folclóricas que apresentaremos a seguir.

Temos como primeira história o Boitatá⁴⁹ que de acordo com a lenda é uma grande cobra de fogo. Este bicho imaginário foi citado pela primeira vez em 1560, num texto do padre [jesuíta](#) José de Anchieta. Na língua indígena tupi, "mboi" significa cobra e "tata" fogo.

Depois de lerem as lendas os alunos discutiram as aproximações das duas histórias e destacaram que na animação o final é suave e feliz, anemizando a história, para não deixar a menina assustada.



Fig.5 [01:08:04]



Fig. 6 [03:44:12]

Na narrativa da vovó temos algumas semelhanças com a lenda folclórica, introduzindo mais elementos para a narrativa como o porco filho e o porco pai, a necessidade da água, mostrando uma preocupação ecológica. No início a vó cria uma atmosfera de contos de fadas mostrando como tudo começou até chegar no monstro, que são serem reconhecidamente maus, que causam destruições, mas que necessitamos para criar no nosso imaginário a vitória do bem sobre o mal.

Na narrativa da percebe-se o final feliz e a magia do conto de fada que apresentam desafios, a luta contra as dificuldades, a superação dos obstáculos, a vitória e a felicidade no final.



Fig. 7 [01:16:04]



Fig. 8 [02:04:06]

⁴⁹ Lenda retirada do site <http://www.sohistoria.com.br/lendasemitos/boitata/>. Acessada em 18 de agosto de 2012.

Há elementos nessa história os elementos ligados à morte são sutilmente introduzidos com a cor roxa da floresta – que está ligada ao mundo místico, pela magia, pelo mistério e é usada pela igreja católica nas missas pelos mortos – e a caveira de um animal, embora a temática morte tenha uma rejeição no nosso inconsciente, a animação mostra leveza e serena sobre o tema.

Ao final da história a fala da vó “- Bem feito!” dá o recado de não fazermos nada errado, para não sermos castigados. Apesar da menina falar um “-Nossa!” no final, os alunos notaram que ela ficou surpresa e aliviada e mesmo assim, ao terminar a história do Boitatá diz que não está assustada, pedindo que a narração continue.

A avó sem muita paciência e falando que a neta é muito mimada, continua a contação de histórias. A palavra "mimada" empregada pela avó apresenta uma negatividade que não se espera de uma avó, tem-se a crença de que avó paparica os netos. E chega vez de Corpo-Seco⁵⁰, que segundo a lenda, é um homem que passou a vida batendo na mãe. Quando morreu, foi rejeitado por Deus e pelo Diabo, inclusive pela terra que enojada repeliu-o. Um dia, se levantou de sua tumba, completamente podre, e vive grudado em árvores que depois ficam secas.



Fig. 9 [05:33:14]



Fig. 10 [05:56:15]



Fig. 11 [07:21:10]

A famosa frase “era uma vez” inicia a segunda história mostra a proximidade do conto popular com os contos de fadas.

Nesse conto, o menino Ananias é tão mau que nem seu coração quer habitar o próprio corpo, despertando no espectador uma interessante ideia de morte. Depois de barbarizar a todos, o menino morto-vivo se sente sozinho, recupera seu coração e volta para viver com a mãe. Ao final da história, a netinha pergunta: “-Como aquela mãe aceitou de volta um filho tão mau?”, e a sábia avó lembra que as mães sempre perdoam seus filhos e termina com a frase “mãe é mãe, mesmo com o filho morto-

⁵⁰ Lenda retirada do site http://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/corpo_seco.htm Acessada em 15 de maio de 2012

vivo”. Notamos a introdução do ditado popular inserido na história com “mãe é mãe” e em seguida a netinha fala “a senhora está perdendo o tino”. Essas expressões reforçam o conto popular. Começa a terceira história a avó contando como “a pior de todas”, o Jurupari⁵¹ que é a denominação tupi para um demônio particular, mas foi usada com exclusividade pelos missionários para designar qualquer demônio, até assumindo o lugar do cristão nos trabalhos de catequese dos índios. Espírito ou gênio do mal. Diverte-se em agarrar pela garganta os que estão dormindo e sufocá-los, causando-lhes pesadelos horrorosos.

A avó começa perguntando à netinha se está ouvindo algo; a menina arregala os olhos, olha em volta, e diz que não. Brava e já sem paciência a avó inicia a história de uma menina chamada Filomena, que inferniza a babá com mau comportamento e seus assobios, que também é uma maneira de chamar o Jurupari. A neta associa a história a ela e passa ter medo, pois acontece de forma inconsciente a sua transferência para a menina da história.



Fig. 12 [11:16:11]



Fig. 13 [12:36:10]

Com a aproximação do Jurupari Filomena fica apavorada e adormece. O medo de Filomena é transportado para a neta que está quase dormindo, mas pede mais uma história para a avó que perde a paciência e assobia trazendo o Jurupari. Finalmente a neta adormece com as estrelas assopradas pelo Jurupari. Ao final da narrativa o Jurupari interage com o espectador e assopra estrelinhas que cobrem a tela, aí inicia a avó cantando “Meu morango, minha uva, meu abacate, meu chuchu, meu repolhinho, meu mamão, teus olhinhos me derrete o coração”. Além da interação de personagem com a história conta o diretor brinca no final com a interação com o espectador.

⁵¹ Lenda retirada do site <http://contosdeadormecer.wordpress.com/2010/10/14/o-mito-de-jurupari-brasil/>. Acessada em 18 de maio de 2012.

Em cada história encontramos uma moral feita de forma irônica ou séria pela avó. Assim a neta vai incorporando as mensagens de cada história sobre a vida, os problemas, medos e superações.

Encontra-se nessa animação marcas de influências com a obra de Tim Burton com uma atmosfera onírica, gótica e sombria. As personagens tem aproximação na caracterização são de corpo de finos e os olhos marcados.



Fig. 14 [08:41:07]



Fig.15 [07:21:10]



Fig. 16 [06:59:05]



Fig. 17 [07:13:22]

A aproximação de Tim Burton foi levantada por três alunos e achou-se interessante mostrar que é real e associada por parte do diretor Vitor Hugo Borges. Assim como, a aproximação do diretor com elementos que associam à morte.



Fig. 18 [07:30:22]



Fig. 19 [07:34:06]

De acordo com Koch (2003), a intertextualidade explícita ocorre ao citar-se a fonte do intertexto, isso é percebido na caracterização céu e do inferno através das cores, nestas cenas da história do corpo-seco. Podemos perceber presença das vozes sociais bem definidas nesta cena, é a ideia de céu e inferno instaurada na sociedade pela religião e adotada pela sociedade.

Ao propor-se a análise e interpretação do discurso fílmico, tratando o filme como um texto, que através de suas imagens, vários códigos estão presentes de maneira clara ou implícita e que produzem efeitos de sentido no apontando uma significação.

Na sala de aula, a linguagem fílmica foi utilizada para um conhecimento mais amplo da realidade e dos conteúdos que nos fazem pensar criticamente analisando a linguagem como meio de interação e o filme foi visto como discurso como afirma

Orlandi (2005) como “palavra em movimento, prática de linguagem”, a fim de “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Notamos que a essência do pensamento acima mostrou-se no trabalho de intertextualidade com filmes de animação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente proposta apresentou um trabalho sobre a compreensão dos efeitos de sentido produzidos a partir da animação bem como identificar a intertextualidade presentes em todo discurso. E ainda perceber as questões discursivas que estão no ambiente escolar e além dele. A educação e o cinema se aproximam de formas variadas, e uma maneira é a educação criar condições de interpretação crítica do cinema.

O presente trabalho teve origem num trabalho desenvolvido no PDE - Programa de Desenvolvimento da Educação do Estado do Paraná, com a aproximação dos alunos do ensino médio com a leitura e o cinema de animação. Depois disso, a leitura crítica dos filmes de animação e a percepção da intertextualidade.

Através dessa pesquisa podemos constatar a possibilidade de trabalhar conceitos da análise do discurso com filmes – no nosso caso animação – e observamos o envolvimento dos alunos de maneira interessada e crítica. Percebe-se uma maior apropriação do conteúdo unindo teoria e prática. Ao propormos atividades de Análise do Discurso aplicadas a alunos do Ensino Médio, pretende-se contribuir para a compreensão dos discursos, entre eles o fílmico. É evidente que se trata apenas de uma proposta, o estudo contínuo das teorias do discurso por parte do professor é tarefa indispensável para colocar em prática essa proposta e assim, ampliarmos o conhecimento do aluno.

Nesta proposta, o professor deixa de ser o centro do processo para caminhar junto com o aluno. Cabe ao professor apenas apresentar a teoria e possibilitar as formas de análise para que o aluno tenha liberdade na compreensão do discurso fílmico. Mostra-se assim, que a disciplina Análise do Discurso abre muitos campos

de estudo e análise, possibilitando diferentes formas de interpretação uma vez que não se utiliza o certo ou errado nessa proposta.

As proposições dos alunos são todas consideradas como válida desde que dentro da lógica. Por isso, é necessário que no processo de produção de sentidos sejam inclusos elementos de outra esfera social: a das determinações culturais. Uma frase dita só adquire o sentido pretendido pelo falante se ele estiver inserido no mesmo grupo social e cultural do ouvinte, ou seja, que detenha as mesmas convenções.

Na avaliação do desempenho das atividades da presente pesquisa é a constatação de que o ensino deve incorporar novas tecnologias para que a teoria se torne relevante na prática e com isso efetivar a aprendizagem. O resultado geral foi gratificante, sobretudo pelo comprometimento e interesse dos alunos nas discussões que se seguiram à análise.

Portanto, a experiência se transformou num sucesso a partir do momento que o aluno se identificou como agente construtor do conhecimento e trabalhou para alcançar os resultados. Percebemos também que é possível trabalhar com filmes e incorporá-los ao conteúdo escolar. O cinema, em especial os filmes de animação, é um grande motivador de conhecimentos, quer seja cultural ou tecnológico, quando as palavras mágicas Luz, Câmera e ação desencadeiam um mundo mágico de possibilidades na educação.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. **Conto popular**. Revista Lusitana (Nova Série, 6. pp. 61-79, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Editora Hucitec, 2004.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação - Técnica e Estética através da História**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bahktin Mikhail**. São Paulo: EDUSP, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **Psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. ed. 2ª. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação**. 3ª. ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

GOLIOT-LÉTÉ, Francis Vanoye Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1988.

GREGOLIN, M. R. V. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, M. R.; CRUVINEL, M. F. & KHALIL, M. G. (org.) **Análise do discurso: entornos dos sentidos**. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2001.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema : um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. 128 p.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In XAVIER, I (org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2003.

NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4ªed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. **Análise do Discurso: princípios & procedimentos**. 7.ºed. São Paulo: Pontes, 2005.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**. Curitiba: Criar Edições, 2002. p. 91-103, 167-186.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massas**. (trad. Heloísa Jahn). São Paulo, Ática, 1992.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, São Paulo, 1988.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2003.

.

A EDIÇÃO DE SOM E SUA RELEVÂNCIA NA NARRATIVA FÍLMICA

RODRIGUES, Raiza 52
MORAES, Ulisses Quadros de⁵³

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo:

Esta pesquisa tem como objetivo descrever as etapas envolvidas no trabalho de pós-produção de som para cinema assim como levantar considerações a respeito de sua função narrativa em um filme. O resultado sonoro final de um filme é composto por uma série de “grupos” de sons que passam por processos técnicos e criativos a fim de construir um material coerente que contribua com todas as outras partes presentes na obra. O uso do som como elemento narrativo e não apenas como dado de ambientação pode contribuir na transmissão de informações importantes contidas no roteiro além de funcionar como ferramenta chave para se prender a atenção do espectador na narrativa que está sendo apresentada.

Palavras-chave: Desenho de som, narrativa, cinema.

Abstract:

This research's purpose is the description of the steps in the sound design work for movies and taking into consideration its narrative function into a movie. The final results sound of a film consists of a series of "groups" of sounds that undergo technical and creative process in order to build a cohesive material that contributes to all other parties present in the work processes. Using sound as a narrative element and not just as ambientation can contribute on transmission of important information that is inside of the screenplay and can work as an important key to keep the public's attention on the narrative that is being presented.

⁵²Graduada em Bacharelado em Música Popular, Especialista em Cinema com Ênfase em Produção pela Faculdade de Artes do Paraná. raizarodrigues123@hotmail.com

⁵³Doutor em História pela UFPR, arranjador, compositor, produtor e músico profissional. Responsável pelo Desenho de Som de inúmeros filmes de curta, média e longa metragem.

Key-words: Sound Design, narrative, movies.

INTRODUÇÃO

Desde o seu surgimento, o cinema vem conquistando um público cada vez maior e diversificado. Os filmes são parte de nossas vidas, marcam momentos, emocionam, retratam experiências da vida cotidiana e situações impossíveis na realidade que nos transportam para um espaço onde não questionamos esse impossível mas sim nos deleitamos com ele. Sendo como forma de entretenimento ou ferramenta de trabalho e estudo, o cinema conquista um número cada vez maior de admiradores interessados em conhecer seu processo de idealização e produção de um filme. De fato, até que possamos nos sentar na sala de cinema e assistir a um bom filme, muito trabalho existiu para que este pudesse chegar até o público.

Por ser uma arte coletiva, o cinema envolve diversos profissionais vindos de áreas diferentes do conhecimento. Da pré-produção à pós-produção, há muito conhecimento necessário para que o conjunto funcione bem, desde a arte, a fotografia, a direção, o elenco, dentre tantos outros profissionais envolvidos numa produção cinematográfica.

O som também é parte fundamental de um filme. A construção narrativa do filme acontece não apenas pelas imagens, mas por sua relação direta com o som e a música. Todos os elementos presentes são parte de um todo que busca um único objetivo final.

O trabalho de desenho de som é responsável pela construção desta narrativa sonora que justifica as imagens apresentadas. Sendo assim, além do trabalho da captação do som direto durante as filmagens, é necessário um processo de pós-produção do som para que ele possa ter a melhor qualidade possível.

Mas o que é desenho de som? Uma breve análise desta questão nos mostrará a importância deste trabalho para o filme como obra final, além de particularidades que envolvem este tão detalhado processo.

O estudo das particularidades do desenho de som é de grande importância no desenvolvimento teórico do cinema como arte, bem como para os estudos direcionados ao som, que tornam-se ainda mais cativantes a medida que novas áreas envolvem-se na tentativa de explicar, da melhor forma possível, as diferentes

facetas do processo de elaboração do som no cinema, quanto do efeito que este provoca nas pessoas.

O estudo de tais questões torna-se necessário no processo de análise cinematográfica para a pesquisa e valorização do trabalho de desenho de som para cinema.

Este trabalho pretende descrever as principais características que estruturam o desenho de som e destacar qual seu papel narrativo dentro de um filme.

O DESENHO DE SOM

O desenho de som (*sound design*) consiste no trabalho de manipulação do som a fim de construir um discurso sonoro em relação às imagens do filme. Este trabalho é realizado durante a fase de pós-produção do filme ou seja, quando já foi filmado e está sendo (ou já foi) editado. Embora o desenho de som faça parte da pós-produção, pode ser pensado e planejado de forma específica já na pré-produção do filme.

Com o avanço tecnológico ocorrido no decorrer da história muitas mudanças aconteceram a fim de modernizar o trabalho de edição de imagens e som, e atualmente contamos com uma grande diversidade de ferramentas que nos auxiliam no processo de manipulação do som tais como *softwares*, bancos de som, equipamentos de gravação, dentre outros. Obviamente este progresso tecnológico também aconteceu na edição de imagens, o que nos aproxima da construção de uma narrativa fílmica bem estruturada.

Apesar de contarmos com todas estas ferramentas para o desenvolvimento do trabalho, o resultado final será definido pelo conceito sonoro criado pelo *sound designer* ou seja, o som de um mesmo filme poderia ser “contado” de diversas formas.

O conceito sonoro escolhido para cada cena auxilia na construção de sua narrativa. Sendo assim, o trabalho de edição de som não trata-se apenas de uma versão melhorada do som direto captado no *set* e sim da criação de um discurso sonoro que favorecerá o roteiro a fim de “contar” da melhor forma possível aquela determinada história.

O desenho de som possui diversas características que de alguma forma interferem na estrutura narrativa de um filme. Além de envolver o espectador em

uma “atmosfera” sonora favorável para a concentração na história que está sendo contada, principalmente quando está bem desenhado com a música, ainda pode resolver situações onde informações específicas do roteiro podem ser passadas através do som.

Segundo Hilary Wyatt, o trabalho de pós-produção de som refere-se à parte do processo de produção que lida com a edição, a mixagem e a masterização da trilha sonora. Wyatt cita que entre as funções da pós-produção de som temos:

- “-To add pace, excitement and impact using the full dynamic range available within the viewing medium.
- To complete the illusion of reality and perspective through the use of sound effects and the recreation of natural acoustics in the mix, using equalization and artificial reverbs.
- To complete the illusion of unreality and fantasy through the use of sound design and effects processing.
- To complete the illusion of continuity through scenes which have been shot discontinuously.
- To create an illusion of spatial depth and width by placing sound elements across the stereo/surround sound field.
- To fix any problems with the location sound by editing, or replacing dialogue in post-production, and by using processors in the mix to maximize clarity and reduce unwanted noise.
- To deliver the final soundtrack made to the appropriate broadcast/film specifications and mastered onto the correct format.”(WYATT, 2005, p.3).

Sendo assim podemos observar a grande influência que o som exerce no resultado final do filme como obra. O som deve ser utilizado de forma prática a fim de resolver eventuais problemas técnicos mas também deve ser pensado como parte atuante da construção narrativa do filme.

Para que esta narrativa sonora aconteça, o desenho de som precisa ser elaborado e melhorado na edição para que mais tarde, na mixagem, todo este material sonoro possa ser organizado a fim de que cada elemento cumpra sua função dentro da trilha sonora do filme.

Para que o mixador tenha total controle de todos os sons que estruturam uma edição de som, esta foi dividida em diferentes grupos que juntos fazem o filme acontecer.

Estes grupos podem ser divididos basicamente em: diálogos, efeitos sonoros e *foley*, cada qual com suas características e respectivas funções.

A nomenclatura utilizada para cada grupo de som varia de acordo com o lugar (país, cidade, etc) ou mesmo de acordo com o estúdio em questão. De uma forma

geral, as nomenclaturas e abreviações mais utilizadas para cada grupo de som são: Diálogos (DX), Efeitos Sonoros (FX) e *Foley* (FY).

DIÁLOGOS (DX)

O editor de diálogo trabalha principalmente, com as falas dos atores. Sua principal função é garantir a linearidade, suavização e continuidade sonora das falas além de um bom sinal e bom timbre, para que o mixador possa ter completo controle sobre elas.

A edição de diálogo envolve toda a etapa de organização e compreensão do material de som direto recebido, onde muitas vezes é confuso e volumoso. Além disso, observar detalhes na imagem onde se pode acrescentar ou eliminar sons pode contribuir com a construção narrativa dos personagens e da história.

O editor de diálogos prioriza a qualidade do som, eliminando ruídos indesejáveis, corrigindo o fundo, buscando alternativas para que se compreenda da melhor forma possível o que o ator está dizendo e principalmente, realiza todo este trabalho visando alterar o mínimo possível a interpretação dos atores.

Os diálogos devem soar claramente para o espectador, dessa forma “desenhamos” os demais sons de forma a não ofuscar os diálogos permitindo que estes sejam perfeitamente entendidos pelo público.

ADR

A sigla ADR (*Automatic Dialogue Recording* ou *Automated Dialogue Replacement*) refere-se à técnica de dublagem.

A dublagem acontece quando não há como se resolver algum problema técnico no som, não existem alternativas em outros *takes* daquela mesma fala ou quando solicitada pelo diretor por questões interpretativas por parte dos atores.

Segundo Tim Amyes, a dublagem pode ser solicitada quando os diálogos apresentam algumas características sem possibilidade de solução, tais como: nível de sinal do ruído de fundo alto em relação ao nível da voz, ruídos de fundo inapropriado para a cena que podem vir dos equipamentos de filmagem, som captado fora do eixo do microfone, qualidade de gravação imprópria, dentre outras. (AMYES, p.158).

A dublagem é um recurso muito utilizado em cinema e bastante eficaz. Quando se trata de corrigir eventuais problemas, os atores devem estar cientes de que a dublagem faz parte do trabalho de interpretação para cinema, podendo inclusive proporcionar uma segunda chance para melhorar sua interpretação.

A dublagem é uma forma de interpretação mesmo ausente da presença física do ator, pois proporciona a mesma oportunidade de melhorar a própria interpretação ou ainda criar um personagem completo através da voz, como no caso das animações, feitas inteiramente através de ADR.

Após as gravações das vozes, o editor de diálogos faz todo o trabalho de edição necessário, selecionando e sincronizando o material gravado além de procurar alternativas de sons (vindos de *takes* diferentes) para as cenas de forma a criar da melhor maneira possível o desenho de som do filme.

FOLEY (FY)

A equipe de *Foley* tem como função recriar os sons relacionados com toda a movimentação dos personagens do filme. Isto inclui todos os objetos manipulados de alguma forma presentes nas cenas.

O termo *Foley* é uma homenagem ao seu criador, Jack Foley e este trabalho trata-se da gravação e edição dos sons relacionados aos personagens em sincronia com a imagem.

A gravação é realizada pelo profissional chamado *Foley Artist* (Artista de Foley) que executa em tempo real os movimentos relacionados à imagem em questão. Posteriormente, estes sons serão escolhidos, editados e sincronizados com as imagens pelo editor de Foley.

Os sons gravados em *Foley* dividem-se em *Footsteps* (passos), *Clothes* (roupas) e *Props* (objetos). Todos estes são gravados em relativa sincronia pelo Artista de *Foley*.

Cada cena exige características sonoras diferentes, dessa forma, o Artista de Foley escolhe o tipo de sapato e piso de acordo com a cena e a personagem, de modo que a sonoridade destes componha de maneira natural os sons da cena. Além disso, a interpretação dos passos contribui de forma direta para a composição do personagem, pois de acordo com a intensidade e velocidade com que os passos são

gravados e editados podemos colaborar com a interpretação do ator e a criação de um personagem.

As roupas e objetos são também gravados em sincronia com as imagens. A busca pela sonoridade ideal de um objeto e a capacidade de encontrar estes sons em objetos comuns do nosso cotidiano, além de manipular de diversas maneiras um mesmo objeto a fim de encontrar novas sonoridades, são algumas das habilidades de um bom Artista de *Foley*.

Fazer *Foley* não se limita a apenas gravar sons naturais, trata-se de criar, recriar, transformar sons e significados através da criatividade e conhecimento musical e acústico dos profissionais envolvidos neste processo.

EFEITOS SONOROS (FX)

Os efeitos sonoros são basicamente todos os demais sons que estruturam o filme ou seja, os sons que não estão diretamente relacionados com os personagens.

Dividimos os efeitos sonoros basicamente em três categorias: o *background* que são os sons que compõem o ambiente, os *hard-effects* que são todos os sons vindos de fontes vista pelo espectador e os *sound-effects* que são sons não literais que funcionam como um reforço para a dramaticidade da cena.

Nesta pesquisa, trataremos *Foley* como uma categoria separada dos efeitos sonoros, porém quando mixados, os sons dividem-se em diálogos, efeitos sonoros (que incluem *foley*) e música ou seja, todo som que não é diálogo nem música é efeito sonoro.

BACKGROUND (BG) e BACKGROUND FX (BGFX)

O *background* ou simplesmente BG são os sons que fazem a ambiência da cena. O BG caracteriza o local onde se passa a cena e cria uma base contínua de som para que os outros efeitos possam tocar pontualmente.

O BG cria uma dinâmica constante no filme situando o espectador em relação ao período de tempo e local em que se passam as cenas. Através dos sons ambientes diferenciamos o dia da noite utilizando arquivos de pássaros e grilos por exemplo, além de caracterizarmos o local onde se passa a cena. Por exemplo, uma rua movimentada teria um BG de sons de trânsito contínuos como motores e ruídos

característicos de cidade. Já uma cena em uma fazenda teria um BG completamente diferente com sons próprios de um ambiente rural como pássaros e os sons vindos da mata.

Além da base contínua do BG, utilizamos alguns sons pontuais para caracterizar ainda mais um determinado ambiente, é o que chamamos de BGFX. Utilizando os dois exemplo de cenas citados anteriormente poderíamos criar sons de BGFX para ajudar ainda mais na composição sonora das cenas descritas. Na cidade por exemplo, poderíamos utilizar sons de buzinas pontuais, sirenes e freadas de carro para tornar mais real a sensação de estar no meio de uma rua movimentada.

Já na cena da fazenda, poderíamos utilizar sons de cantos de pássaros específicos da região, um galo cantando no caso de ser ao amanhecer do dia ou ainda sons de outros animais da fazenda como por exemplo cavalos e galinhas.

Estes sons pontuais contribuem de forma direta para se criar uma dinâmica entre ambientes diferentes e são especialmente utilizados quando precisamos criar a noção de passagem de tempo em um mesmo local ou em locais muito parecidos.

WALLA (WL)

Chamamos de *Walla* ou *Vozerio* os sons referentes às vozes de fundo que compõem cenas onde temos a presença de várias pessoas geralmente feitas por figurantes, como por exemplo uma cena em um restaurante, bar ou local onde os atores estão acompanhados de mais pessoas.

A *Walla* é praticamente uma ambientação feita através de vozes. Estes sons são de extrema importância na narrativa do filme, pois além de tornar os ambientes em questão mais “reais” para o filme, servem de base para o diálogo principal e situam o espectador no local da cena contribuindo de forma direta para o envolvimento deste na narrativa apresentada.

Os sons de *Walla* não devem ser entendidos pelo espectador, mas ao mesmo tempo precisam compor o ambiente de forma “real” ou seja, além de se buscar uma sincronia geral com a cena, a *Walla* precisa ter uma composição sonora que combine com o local em questão.

A edição de *Walla* é feita através de bancos de sons (arquivos previamente salvos) e de gravações direcionadas para este fim. Os editores muitas vezes gravam *Walla* em ambientes reais para preservar a naturalidade das vozes, transformando

estes arquivos posteriormente através de edição e processamentos para que o som possa ser utilizado nos filmes.

HARD-EFFECTS (HFX)

Os *hard-effects* são todos os efeitos sonoros vindos de fontes vistas pelo espectador mas que não estão diretamente ligadas com a movimentação dos personagens, portanto não se encaixam em *foley*.

Alguns exemplos mais comuns de *hard-effects* vistos em filmes são os carros, aviões, motos ou qualquer outro veículo utilizado na cena, máquinas, armas, tiros, explosões ou qualquer outro elemento visível ao espectador que não possa ser feito em *foley*.

Muitas vezes os *hard-effects* constroem o som de uma cena em conjunto com o trabalho de *foley* ou diálogo, como por exemplo o som de uma arma disparando onde os sons do manuseio da arma são *foley* mas o disparo e impacto do tiro são *hard-effects*. Ou ainda quando temos uma televisão ou rádio ligados na cena, ouvimos as falas do diálogo juntamente com os processamentos sonoros utilizados na edição de efeitos sonoros.

A edição de *hard-effects* é extremamente criativa pois os editores possuem um vasto banco de sons que precisam ser ouvidos, escolhidos, manipulados e processados de forma a se chegar a um resultado final satisfatório da edição de uma cena.

SOUND-EFFECTS (SFX)

Os *sound-effects* são sons que baseiam-se em um conceito diferenciado dos demais efeitos sonoros pois não estão relacionados a nenhum elemento visível no filme, são sons que complementam os *hard-effects* tendo como objetivo básico reforçar a dramaticidade da cena e causar um impacto emocional ainda mais forte no espectador.

A criação dos *sound-effects* é uma das etapas finais da edição quando os *hard-effects* já estão prontos e a música já está definida, pois estes contribuem para a construção da narrativa e estão intimamente ligados com a música. De fato, sua

função assemelha-se muito mais com a função da música no filme, estando portanto em conformidade com esta.

Os *sound-effects* são criados a partir do aspecto narrativo da cena ou seja, o “clima” das cenas é a base para a criação de sons que justifiquem a sensação de medo, terror, tristeza, susto, alegria ou qualquer que seja a atmosfera presente na cena em questão além de dar intensidade a movimentos presentes na cena. Além disso, o editor de *sound-effects* deve estar atento aos elementos visuais presentes na cena como a iluminação, locação e principalmente a intenção que o roteiro juntamente com a direção pretendem transmitir naquela cena. Dessa forma, muitos elementos externos ao trabalho de edição de som devem ser levados em consideração ao se criar os *sound-effects*.

Devido à forte ligação com a música, o editor de pode ainda aproveitar de elementos musicais presentes na trilha do filme para elaborar *sound-effects* que construam um discurso sonoro juntamente com a música. Sendo assim, ter um conhecimento musical é de grande importância para o editor de som, principalmente de *sound-effects*.

CONCLUSÃO

O trabalho de edição de som para cinema deve estar subjugado às necessidades do filme, no entanto, é muito mais do que um dado de ambientação, pois interfere diretamente em seu resultado final. De fato, auxilia na construção da narrativa fílmica pois além de justificar dados expostos na imagem ou não, ainda possui a capacidade de transmitir informações valiosas do roteiro diretamente.

Alguns roteiros detalham questões referentes à pós-produção de som já no início, aproveitando esta etapa para passar informações através do som.

Mesmo quando não detalhadas no roteiro ou pedidas diretamente pela direção do filme, algumas cenas permitem que a pós-produção de som acrescente detalhes valiosos à imagem que realçam ainda mais o clima da cena fazendo com que esta funcione da melhor forma ao impressionar o espectador.

Cada filme abre um espaço diferente para que o som participe de forma natural e contribua para um resultado melhor. De acordo com o tipo de filme, seu roteiro, clima, música dentre tantos outros fatores que devem ser levados em consideração

podemos pensar em um desenho de som que de alguma forma justifique as imagens.

Em *Barton Fink* temos um exemplo de como o desenho de som pode contar uma história sem estar baseado no texto (diálogos) estando neste caso já previsto no roteiro.

No minuto 19:14 vemos o personagem em um quarto de hotel tentando escrever um roteiro. Ele começa a ouvir ruídos do quarto vizinho que o atrapalham profundamente até que ele telefona para a recepção e pede para que telefonem para o vizinho. Assim que desliga o telefone ouvimos o telefone do vizinho tocar, a reação de indignação do vizinho em vista da reclamação, a porta abrindo, os passos do vizinho no corredor e por fim a batida forte na porta do quarto do personagem principal.

Durante toda esta sequência, o espectador permanece no quarto junto com o personagem, apenas olhando para a parede enquanto escuta toda a história acontecer. Este tipo de narrativa usa inteiramente o som para contar a história e é uma forma de enriquecer o roteiro.

Levando em consideração o objetivo de cada narrativa em relação ao espectador, podemos aproveitar melhor o som para atingir os objetivos visados além de evitar desperdícios em cenas onde existe um foco muito grande em determinada situação podendo estas serem resolvidas com o mesmo foco em relação ao som ou seja, dar prioridade para aquilo que o espectador vê e precisa sentir de acordo com a cena.

Em *No Country for Old Men (Onde os Fracos não tem vez)* podemos observar uma escolha de BG diferenciada mas totalmente funcional para o estilo do filme.

O filme se passa no Texas na década de 80, portanto uma grande parte das ambiências são referentes à lugares praticamente desertos onde não se vê árvores, vegetação, pássaros ou insetos no mato. Dessa forma, a escolha pelo som foi extremamente funcional em relação às imagens e ao clima de tensão do filme.

O BG passa a ser o vento, que cria uma sensação contínua de silêncio e “vazio” que contribui para a expectativa gerada em torno do personagem cada vez que ele aparece, pois trata-se de um assassino psicótico em busca de sua próxima vítima. Levar em conta o conceito geral do filme e a “atmosfera” que as imagens

buscam passar são formas de se construir uma edição de som tanto funcional quanto criativa.

No que se refere à montagem, existe uma grande contribuição do som para a criação de ritmo em relação às imagens assim como uma dinâmica natural que justifica as imagens na tela.

Em *Cidade de Deus*, podemos observar um exemplo dessa relação entre os elementos principais em cena e o desenho de som. No minuto 43 do filme acompanhamos uma parte da descrição de como o personagem Dadinho tornou-se Zé Pequeno, um dos bandidos mais perigosos do filme. Nesta parte da narrativa temos uma sequência que ilustra a passagem de tempo na vida de Dadinho e a forma como ele sempre cometeu assassinatos sem piedade das vítimas desde a infância até a fase adulta.

Trata-se de uma montagem com muitos cortes e com um ritmo rápido onde percebemos um crescimento contínuo na tensão gerada no espectador já que as imagens mostram Dadinho matando várias pessoas no decorrer da vida. Para auxiliar no ritmo e na criação desta tensão, temos um elemento central nas imagens que foi aproveitado no desenho de som para justificar o clima das cenas: os tiros.

O som dos tiros é um elemento fundamental nesta sequência já que vemos Dadinho atirando constantemente enquanto o tempo cronológico vai se passando até por fim o vemos adulto. O desenho de som dos tiros é impactante e possui um ritmo definido que está em uma relação direta com a música.

A escolha pelo timbre, ritmo, intensidade, naturalidade com a música, dentre outras características são decisões que estruturam a edição de uma cena como esta. Os tiros são elementos visuais definidos na cena, mas a forma como se desenha o som levando em consideração a montagem, a música e principalmente o clima de tensão da cena fazem toda a diferença para um bom resultado final.

Conforme o conceito do filme e as características de uma cena abre-se espaço para um desenho mais detalhado e central de algum dos grupos de som já mencionados.

O trabalho de pós-produção de som é parte fundamental da estrutura narrativa de um filme. A relação entre as etapas de edição de cada grupo de som bem como com a mixagem posteriormente é um fator determinante para um bom resultado final.

Embora a edição dos diálogos, BG, efeitos sonoros e *foley* estão em etapas separadas, são parte de um todo e devem estar em harmonia entre si e com o conceito geral do filme.

Sendo assim, as cenas podem ser analisadas e planejadas levando em conta as prioridades visuais e narrativas para que o som cumpra seu papel e destaque o que precisa ser destacado já na fase da edição, para que mais tarde na mixagem, estes detalhes possam ganhar forma e presença no discurso sonoro.

Levar em consideração a interferência direta do som na narrativa fílmica permite que se explore um campo muito maior de possibilidades criativas dentro de um roteiro. Dessa forma, quanto mais íntima a relação entre montagem visual e sonora, mais natural e funcional será o resultado do filme como obra.

Seja por um planejamento inicial já no roteiro ou pelas decisões finais na pós-produção, o som deve ser aproveitado como parte atuante na idealização e produção de um filme.

REFERÊNCIAS:

1. Bibliográficas:

WYATT, Hilary & Amyes, Tim. *Audio Post Production for Television and Film*. Focal Press, 2005.

2. Filmográficas:

BARTON Fink. Direção de Joel Coen. Estados Unidos: Universal Pictures, 1991. 1DVD (116min) sonoro, color.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes: Dist. Globo Filmes, 2002. 1 DVD (130 min), sonoro, color.

NO Country for Old Men. Direção de Ethan Coen e Joel Coen. Estados Unidos: Paramount Vantage, 2007. 1DVD (122 min), sonoro, color.

POLÍTICAS PÚBLICAS DE FINANCIAMENTO À CULTURA: O MODELO DA LEI DE INCENTIVOS À CULTURA DE CURITIBA NO AUDIOVISUAL DE CURITIBA.

ESTORILLIO, Rodrigo dos Santos⁵⁴
SIRINO, Salete Paulina Machado⁵⁵

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

Os mecanismos de incentivos fiscais à cultura no Brasil se tornaram nos últimos vinte anos os principais elementos alavancadores dos recursos canalizados para o desenvolvimento da chamada indústria audiovisual brasileira, oriundos de políticas públicas de investimento. O objeto de pesquisa deste artigo é o estudo da produção audiovisual curitibana nesse período no contexto da Lei de Incentivos Fiscais à Cultura do Município de Curitiba, implementada pelo Fundo Municipal de Cultura, através de recursos orçamentários, e pelo Mecenato Subsidiado, através de recursos provenientes de incentivos fiscais.

Palavras-chave

Mecenato Subsidiado/FCC. Fundo Municipal de Cultura/FCC. Política Cultural.

Resumo em língua estrangeira

Brazilian cultural funding procedures during the last twenty years have been maintained most or the development of Brazilian audiovisual industry. These investments are from the economic policies of government. This article is the study of audiovisual production from Curitiba in the context of the Law by the Cultural Program of Support and Encouragement, implemented by the matching grants and budgetary funds proceeds from tax incentives.

Palavras-chave em língua estrangeira

public policy funding; tax incentives; matching grants; budgetary funds.

INTRODUÇÃO

⁵⁴ Bacharelado em Direito, com Especialização em Cinema - ênfase em produção, pela Faculdade de Artes do Paraná, <https://sites.google.com/site/rodrigoestorillio/>.

⁵⁵ Doutoranda e Mestre em Letras (UNIOESTE), Mestre em Educação (UEPG), Especialista em Cinema e Vídeo (FAP). Professora Assistente e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Cinema, com ênfase em Produção, da UNESPAR/FAP.

Setores como o audiovisual têm forte interdependência com o desenvolvimento tecnológico do país e o Estado reconhece por meio do PNC - Plano Nacional de Cultura a inovação científica e tecnológica como valor estratégico para a cultura do Audiovisual. É encarado como um desafio urgente para o PNC em vigor “tornar o Brasil um grande produtor e exportador do audiovisual” (Brasília, 2007, p. 31). Para o Governo Federal, fica claro que ele também deve apoiar essa indústria (do audiovisual) através de mecanismos de fomento. No cinema, há ainda batalhas a disputar como a da qualificação da formação profissional de artistas e técnicos, da desconcentração do setor audiovisual e do fortalecimento tecnológico – além do apoio a novos agentes econômicos que possam atuar nessa economia de forma competitiva. Por fim, devem-se aproveitar as oportunidades da era digital para estimular a proliferação de formas de registro e expressão audiovisual.

O conteúdo audiovisual brasileiro é um ativo importante para a inserção global do país, mas é preciso reconhecer a centralização do poder decisório e a concentração da produção no eixo Rio/São Paulo. As distorções desse mercado, como a descrita acima, obrigam o Estado a investir esforços na regionalização da infraestrutura de produção, no fortalecimento do Mercado do Audiovisual, no apoio à produção e à distribuição desses conteúdos nacionais, regulando a atividade econômica para garantir espaço e competitividade.

O setor cultural é financiado por uma série de fontes. Elas podem ser de ordem pública e privada; nas esferas federal, estadual e municipal; por entes governamentais, empresas, fundações, organizações sem fins lucrativos e pessoas físicas; de âmbito nacional e internacional; de forma combinada ou isolada. A compreensão desses possíveis entrelaçamentos seria “primordial para formar o quadro maior do financiamento da cultura” (REIS, 2009, p. 149). Segundo Reis, diversos fatores devem ser levados em conta:

- ✓ A clareza e a complexidade da política cultural;
- ✓ O grau de desenvolvimento do mercado cultural;
- ✓ A conscientização popular do direito à sua própria cultura e a força da demanda social;
- ✓ As formas de facilitação da atuação da iniciativa privada no campo cultural;
- ✓ A definição de gargalos entre produção, distribuição e mercado culturais.

Nessa complexidade de fatores poderíamos extrair os meios de distribuição e de acesso dessa produção de ordem cultural, os levantamentos claros e precisos do tamanho e das características da produção cultural por segmento, por região e em números globais. Existem mecanismos de financiamento público, com uso de leis mais ou menos complexas, que trabalham por ocasião da confecção do trabalho de conclusão do curso da Faculdade de Artes do Paraná – Especialização em Cinema, com ênfase em Produção – turma de 2011/12. Com o arrefecimento da participação direta dos governos democráticos no financiamento direto para a cultura, outras formas de obtenção de recursos tiveram que ser pensadas. “Seja qual for a combinação de formas de implementação de política cultural adotada em um país, ela demanda um constante confronto com os objetivos da política cultural” (REIS, 2009, p. 154).

Além do financiamento que os governos oferecem de forma direta, através de subsídio público às instituições culturais, que estão previstas em legislação ordinária e em matéria complementar nas leis orçamentárias anuais, que precisam estar previstas no Plano Plurianual de Governo, com forte exposição na Lei de Responsabilidade Fiscal, existem outros mecanismos como os fundos públicos de cultura e os financiamentos públicos indiretos, que são leis de incentivo que se baseiam em renúncia fiscal; e ainda, financiamentos privados sem contrapartida, que também contam com mecanismos de isenção tributária.

Os mecanismos mais significativos de financiamento à cultura estão nas mãos do governo, como os incentivos fiscais. Além disso, patrocínios e doações empresarias são vistos como mais efetivos quando combinados com formas indiretas de financiamento, como as obtidas por meio de renúncia fiscal em diversas modalidades de leis de incentivo.

TRAJETÓRIA DA LEI DE INCENTIVO À CULTURA DE CURITIBA

O modelo de financiamento à cultura no país é alvo de diversas manifestações contrárias e favoráveis, onde diversas questões são apontadas pelos críticos e por seus defensores quanto à forma, ao conteúdo, alcance, abrangência, aplicabilidade e eficácia quanto aos objetivos efetivamente alcançados em relação

aos resultados pretendidos. A criação desses mecanismos colocou em pauta a discussão sobre a necessidade ou não do Estado em tutelar a Cultura Nacional. A visibilidade da produção cultural brasileira colocou no centro das atenções a adoção de políticas públicas de incentivos fiscais à cultura. O elemento gerador da polêmica é o uso de verbas públicas para a execução de projetos particulares. O que despertou as atenções da sociedade para os sistemas postos em prática a partir dos anos noventa foi o fato de que os bens agregados e postos em circulação são exibidos publicamente, e ainda contam com estratégias de lançamento e distribuição de produtos, e isso envolve a mídia; mas o que causou maior publicidade negativa foi o uso indevido de verbas por parte de alguns produtores culturais. A nós nos parece que o grande público desconhece que diversos mecanismos de apoio e incentivo à produção são colocados à disposição na indústria e no mercado, nos mais variados setores da economia do Brasil e do Mundo, onde é prática corrente o uso desses instrumentos e o acesso é inclusive mais restrito a determinados círculos de poder e política.

Com a criação das leis de incentivos fiscais à cultura, o Estado toma para si “a responsabilidade de criar instrumentos que possibilitem o apoio à criação e à difusão cultural no país” (REIS, 2009, p. 207). A flexibilidade desses instrumentos pode ser verificada nas diversas alterações que as criaram, assim como dos diversos editais ao longo dos anos de exercício desse modelo de política.

A lei de incentivos fiscais à cultura da cidade de Curitiba nasceu depois que a política cultural nacional passou a adotar o Estado mínimo nas relações entre mercados, o empreendedorismo, o liberalismo econômico e o mecanismo de renúncia fiscal como forma de estimular a indústria cultural. A política voltada à cultura deu uma guinada no sentido contrário do que era estabelecida até então.

Depois da criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura em 23 de dezembro de 1991 pelo sistema PRONAC – Programa Nacional de Cultura, a Prefeitura Municipal de São Paulo começou a planejar a sua lei em nível municipal, baseada em renúncia fiscal por meio de impostos: ISS e IPTU. Sabendo de todo esse movimento, a classe artística curitibana se arregimentou, e começou a discutir um formato de lei municipal. O mecanismo de incentivo à cultura da cidade de Curitiba tem fundamento jurídico com base na criação da Lei Orgânica da Prefeitura Municipal de Curitiba. Ela versa sobre a competência e os atos do município e no

seu artigo 13, inciso V, diz que o Governo deve “proporcionar meios de acesso à cultura, à educação e à ciência” (Curitiba, 1990, p. 23).

É curioso notar que após uma série de medidas arbitrárias, drásticas e ditatoriais adotadas pelo Governo Federal, no sentido de extinguir órgãos e mecanismos de apoio e incentivo à cultura nacional, muitos agentes culturais se organizem e passem a exigir direitos, prerrogativas e benefícios em nome da cultura.

A Lei passou a funcionar efetivamente em 1993, e depois de algumas alterações passou a funcionar. Importante ressaltar que “se havia erros no projeto, entrava-se em contato com o empreendedor, orientando-o para que fosse corrigido e pudesse ser aprovado” (DOMINGUES, 2005, p. 18).

Se antes da lei municipal “eram priorizadas as produções que tinham maior sucesso do ponto de vista financeiro, geralmente produzidas no eixo Rio - São Paulo” (DOMINGUES, 2005, p. 14), tempo em que haviam pequenos e esparsos projetos culturais, onde figuravam somente alguns produtores locais estabelecidos; depois dela, a classe artística passou a ter vez, voz e apoio às suas ideias e produções, e encontrou um cenário favorável ao crescimento de políticas públicas de financiamento à cultura da cidade.

A Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba foi promulgada como Lei Complementar nº 3, em 13 de novembro de 1991 e implantada em 1993. É uma das mais importantes ferramentas para a produção cultural na cidade. São frutos da Lei de Incentivo, centenas de espetáculos teatrais, livros, vídeos, filmes, exposições, CDs, publicações que valorizam a história e as tradições do município, projetos de cursos, palestras, série de concertos e shows, entre outros produtos que representam a maior parte da atual produção cultural curitibana. O incentivo baseia-se na renúncia fiscal pela Prefeitura de Curitiba de 2% da arrecadação de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Serviços (ISS).

O início dos trabalhos da Comissão foi um tanto conturbado. Coube a esta primeira Comissão estabelecer os procedimentos para análise dos projetos e organizá-los por ordem de protocolo. Frequentemente a Comissão ia se deparando com situações inusitadas, que não haviam ocorrido até então. Eram problemas técnicos que dificultavam a aprovação dos projetos. Isto atrapalhou bastante o início dos trabalhos e fez com que a Lei demorasse um pouco para ganhar funcionalidade. (DOMINGUES, 2005, p. 16).

Podemos separar o mecanismo de incentivo à cultura da cidade de Curitiba em três períodos, que são marcados pelas alterações mais sensíveis nos mecanismos de apoio.

Durante a vigência do primeiro período da lei de incentivos fiscais à cultura de Curitiba, compreendido entre os anos de 1991 e 1997, havia uma distinção entre o que era doação, patrocínio e investimento, sendo que era considerado investidor o incentivador que transferisse recursos ao empreendedor com vistas à participação em seus resultados financeiros, patrocinador o incentivador com fins promocionais, institucionais ou publicitários, e doador o incentivador que não obtivesse ganhos financeiros ou de imagem com a execução do projeto incentivado.

Como o projeto cultural somente recebia recursos financeiros diretamente via incentivo fiscal na ordem de 70% no primeiro período da lei e de 85% na segunda fase, o empreendedor automaticamente ficava obrigado a complementar os recursos de seu projeto por meio de outras fontes, que poderiam ser obtidas através de patrocínios diretos; investimentos; empréstimos; uso concomitante de outras leis de incentivo, como a Lei Rouanet, por exemplo; permutas ou renúncia de parte ou de todo item(ns) ou sub-item(ns) ínsto(s) na previsão orçamentária do projeto; e ainda, que poderiam ser obtidas através de recursos próprios, ou seja, recursos depositados na conta pelo próprio empreendedor.

No segundo período da LICC (1998-2005) entra em cena a LC nº 15, de 15 de dezembro de 1997, que operou uma série de modificações no formato e na estrutura da Lei Municipal de Incentivo à Cultura em Curitiba, entre as quais a instituição do Fundo Municipal de Cultura, o FMC. O episódio mais marcante dessa fase da lei foi o “episódio da fila”: “no último final de semana de junho de 1998, justamente na época mais fria do ano” (DOMINGUES, 2005, p. 20). A partir do ano de 1998, os processos passaram a ser enviados exclusivamente via sedex, e analisados por área de abrangência, conforme Art.10 da LC nº 15/97, ficando mais fácil a visualização por área.

Num total de 3.864 projetos protocolados no Mecenato Subsidiado nas duas primeiras fases da lei de incentivo somente 1.833 foram aprovados, correspondente a 47,44%, menos da metade dos projetos foram aprovados. A conclusão a que chegaram Twardowski, Lima e Muraski (2008, p. 67), foi que: “A disponibilidade

orçamentária, que só foi suficiente em função de não ter projetos protocolados no ano de 2005 e 2006, seria insuficiente para atender a demanda dos empreendedores”.

Dos 1833 projetos aprovados nos dois primeiros períodos da lei de incentivo, 75% (setenta e cinco por cento) em média dos projetos foram aprovados parcialmente e somente 25% (vinte e cinco por cento) integralmente.

No início de 2005, a direção da Fundação constatou um problema que foi se acumulando ao longo dos anos na Lei de Incentivo: a fila de projetos aguardando avaliação chegava a 754 e tinha alguns que haviam sido protocolados no ano 2000. Então, além da revisão da Lei, foi estabelecida como prioridade a análise de todos os projetos que aguardavam avaliação. Resultado: em 10 meses a fila foi zerada, um fato até então inédito na história da Lei de Incentivo.

Ainda no ano de 2005 há uma nova reforma na Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba através da LC nº 57/05. É criado o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC, e regulamentado o Fundo Municipal de Cultura – FMC de forma definitiva. A nova lei revogou a LC nº 15/97, mas foi alterada pela LC nº 59/06. A questão processual, com a adoção de regras mais transparentes e a definição de prazos regimentais rígidos, foi talvez a conquista mais importante para os empreendedores na evolução da lei de incentivo. A objetividade em substituição a subjetividade, colocada em prática com a criação do Regimento Interno e dos editais cada vez mais criteriosos, se fez promessa de lisura procedimental e isonomia nas decisões das Comissões do PAIC – Programa de Apoio e Incentivo à Cultura.

Com a nova lei o percentual de incentivos passou a ser de 100%, ou seja, a captação do projeto passou a ser integral e o empreendedor não precisou mais arcar com custo nenhum.

Artigo 6º. Fica estabelecido para o PAIC o percentual de 2% (dois por cento) da receita orçada proveniente do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza – ISS e do Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana – IPTU.

Parágrafo único. Para o FMC será destinado, como transferência correntes, 50% (cinquenta por cento) do percentual previsto no caput deste artigo, e estabelecido igual percentual para o Mecenato Subsidiado. (D.O.M. de Curitiba, nº. 93, 2005)

Ainda segundo a nova lei, a contrapartida social foi estipulada, ganhando importância. O Inciso VIII do Artigo 7º reza:

VIII – contrapartida social: realização gratuita, pelos empreendedores, de atividades educativas, artísticas e culturais, bem como outras ações a serem definidas em decreto, destinadas à comunidade local e propostas pela FCC, em consonância com as diretrizes da política cultural adotada pelo governo municipal. (D.O.M. de Curitiba, nº. 93, 2005)

Em relação às contrapartidas sociais, estabelecidas na LC nº. 57/2005, o Artigo 8º da LC nº. 59/2006 descreve que:

Art. 8º. Serão consideradas como contrapartidas sociais, além daquelas estabelecidas no inciso VIII, do artigo 7º da Lei Complementar nº. 57/2005, as ações que se refiram à divulgação, distribuição e garantia de acesso ao produto cultural resultante do projeto a ser realizado, quando estas se mostrarem suficientes ao atendimento das diretrizes da política cultural do Município em determinada área. (D.O.M. de Curitiba, nº 71, 2006).

Outras mudanças importantes foram: primeiro, que cada proponente somente poderia ter sido aprovado em 2 (dois) projetos por ano, conforme critérios a serem estabelecidos em Decreto Regulamentar; segundo, que o prazo de captação dos recursos e execução do projeto, que antes era de dois anos passou a ser de dois anos e seis meses, conforme o artigo décimo terceiro.

No final do ano de 2006 saiu a regulamentação da Lei Complementar nº. 57, com vigência a partir do ano de 2007. Novamente não houve abertura para recebimento de novas propostas para projetos na modalidade do Mecenato Subsidiado, somente funcionando o Fundo Municipal de Cultura. Como não haviam mais projetos dos anos anteriores concorrentes ao MS, não houve transferência de recursos nessa categoria. No FMC, foram aprovados 11 projetos com o repasse de R\$ 229.863,42.

Resumidamente, em 2005, 2006 e 2009 não foram lançados editais no Mecenato Subsidiado nem julgamento de projetos dos editais anteriores. Em 2007, 2008, 2010 e 2011 foram lançados dois editais em cada ano ou exercício fiscal, considerando um edital para os iniciantes e um edital para os não iniciantes.

A análise dos novos projetos pelas Comissões e Subcomissões passou a ser mais rigoroso e os critérios de avaliação alterados, conforme os incisos do Artigo 13 da LC nº. 59/2006:

- I – qualidade do conteúdo;**
 - II – conhecimento e/ou experiência do proponente e dos seus participantes, caracterizados através de currículo;**
 - III – adequação do respectivo orçamento ao projeto proposto;**
 - IV – abrangência e/ou amplitude;**
 - V – conformidade da contrapartida social, relativamente às diretrizes da política cultural do Município.**
- (D.O.M. de Curitiba, nº 71, 2006)**

Como resultado desse trabalho, cresce a cada ano o número de projetos inscritos nos editais e em condições de fazer uso dos incentivos fiscais. Em 2011, a captação foi de 96,16%, o equivalente a R\$ 9.836.777,56.

Na tabela abaixo, demonstram-se os totais dos Projetos Aprovados de 1993 a 2011 com a Disponibilidade Orçamentária, com informação do valor máximo de cada projeto no período correspondente.

TABELA 1 – PROJETOS APROVADOS X DISPONIBILIDADE ORÇAMENTÁRIA 1993 A 2011

1993	30	54.140,00	710.741,25
1994	126	55.000,00	6.094.933,94
1995	120	57.000,00	2.979.367,51
1996	98	59.000,00	5.200.000,00
1997	122	65.000,00	5.200.000,00
1998	142	68.718,65	4.305.000,00
1999	128	69.855,50	4.470.000,00
2000	118	76.083,15	4.695.000,00
2001	98	76.083,15	4.845.000,00
2002	147	76.083,15	5.565.000,00
2003	243	76.083,15	6.525.000,00
2004	217	76.083,15	7.086.150,00
2005	244	76.083,15	7.650.000,00
2006	----	76.083,15	8.925.000,00
2007	39	80.000,00	6.680.000,00
2008	149	80.000,00	6.950.000,00
2009	----	80.000,00	8.250.000,00
2010	273	80.000,00	8.820.000,00
2011	316	88.000,00	10.230.000,00

TOTAL	2610	115.181.192,10
--------------	-------------	-----------------------

Fonte: Dados pesquisados pelos autores da monografia estudada (2008, p. 68) (março/2008)

* dados complementados pelo autor

A Fundação Cultural de Curitiba, em 2012, recebeu 828 projetos culturais de artistas profissionais e iniciantes interessados em receber recursos do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura, por meio do Mecenato Subsidiado. Houve um acréscimo significativo em relação ao ano passado, quando foram recebidos 633 projetos.

A maior parte dos projetos inscritos em 2012 foi das áreas de música (27,17%), artes cênicas (25,72%) e audiovisual (18,72%). Os projetos recebidos estão encaminhados à Comissão do Mecenato, que deve finalizar a análise de mérito de todos os projetos recebidos até o final de 2012.

Do total de projetos apresentados, 626 são de artistas não iniciantes, enquanto 202 são propostas apresentadas por iniciantes. Entre os empreendedores iniciantes, as áreas mais procuradas são de audiovisual (27,72%) e música (25,74%). Entre os mais experientes, predominam os projetos de artes cênicas (30,03%), seguido de música (27,64%) e audiovisual (15,81%). As outras áreas contempladas são artes visuais, literatura, patrimônio histórico, artístico e cultural, e folclore, artesanato, cultura popular e demais manifestações culturais tradicionais.

O valor máximo dos projetos aprovados pelo Mecenato foi reajustado em 2012 para R\$ 107.000,00 (cento e sete mil reais) para os não iniciantes e de R\$ 53.500,00 (cinquenta e três mil e quinhentos reais) para os iniciantes. O teto estabelecido por projeto na categoria iniciante foi fixado em 50% do valor máximo possibilitado aos não iniciantes. Os projetos são agora distribuídos nas subcomissões correspondentes a cada área para análise. Uma das novidades do edital de 2012 foi a inclusão do segmento de rádio, televisão e internet na área de audiovisual.

TABELA 101 – Editais do Fundo Municipal da Cultura

ANO	EDITAIS LANÇADOS	PROJETOS APROVADOS	RECURSO DISPONIBILIZADO
2002	04	28	Não divulgado
2003 *	----	----	Não divulgado
2004 *	----	----	Não divulgado
2005	08	88	2.678.000,00

2006	15	102	3.240.000,00
2007	32	197	6.943.958,73
2008	28	202	7.278.000,00
2009	26	167	8.250.000,00
2010	31	211	8.218.000,00
2011	30	208	11.746.000,00
TOTAL	170	1175	48.353.958,73

* Não houve lançamento de editais na área do Audiovisual nos anos de 2003 e 2004.

Fonte: Fundação Cultural de Curitiba (email, 2012)

O que se depreende dessa última tabela é a opção crescente do PAIC pela modalidade do FMC, verificada pelo número crescente de editais lançados e de projetos culturais aprovados ano a ano. Na tabela a seguir, os dados apresentados mostram a diferença entre os recursos disponibilizados e os recursos captados:

TABELA 102 – Editais do Mecenato Subsidiado

ANO	EDITAIS LANÇADOS	PROJETOS APROVADOS	RECURSO DISPONIBILIZ.	RECURSOS CAPTADOS
2005	-	-	7.650.000,00	7.637.000,00
2006	-	-	8.925.000,00	8.915.000,00
2007	01	39	6.680.000,00	4.930.000,00
2008	01	149	6.950.000,00	4.580.000,00
2009	-	-	8.250.000,00	6.715.000,00
2010	02	273	8.820.000,00	2.035.000,00
2011	02	316	10.230.000,00	5.805.894,61
TOTAL	06	777	57.505.000,00	40.617.000,61

Fonte: Fundação Cultural de Curitiba (email, 2012)

Importante ressaltar que, em 2010 e 2011, os dados a respeito dos valores dos recursos captados em relação aos projetos aprovados sofrerão ajustes, isso por causa do prazo de validade das certidões de enquadramento dos processos em questão, que é de 2 (dois) anos, contados a partir da emissão. Isso significa que muitos desses projetos estão pendentes de captação e/ou execução, que ainda dispõe de mais 6 (seis) meses posteriores ao prazo de captação até a prestação de contas vinculada, razão que dificulta a análise completa desse período.

CONCLUSÃO

Em relação ao Mecenato Subsidiado, como previsto na política de incentivos fiscais à cultura, de fato e em última instância, quem decide de verdade para quem, quando, e para quais projetos irão os investimentos em cultura em Curitiba são os incentivadores; por isso, muitos agentes culturais acreditam que isso configura, portanto, como a real análise de mérito dos projetos. Eles consideram que as Comissões do Mecenato devam aprovar um número de projetos culturais bem superior à disponibilidade orçamentária do período relativo, desde que surjam propostas de qualidade, e de que sempre sejam revistos o limite incentivável por projeto, assim como o teto orçamentário do PAIC - dado que o mercado cultural se expande à medida que a cidade prospera, crescendo também sua economia.

É preciso também salientar que somente hoje é possível acompanhar a evolução de cada projeto, é preciso ter em mente não só o fato de estarmos lidando com dinheiro público, que é de todos, mas também com os Princípios da Administração Pública, como a lisura dos procedimentos administrativos, a transparência dos gastos públicos, a publicidade dos atos públicos, a economia, a moralidade, a liberdade e a imparcialidade. Com a criação da lei do acesso à informação, a Lei nº 12.527/11, o órgão público parece querer atender o disposto no diploma legal, o problema é que ainda faltam respostas há algumas questões, como as mencionadas neste trabalho; mas ao que parece, caminhamos para uma maior lisura no andamento e evolução de cada processo e procedimento entre as diversas fases do encaminhamento do projeto cultural no PAIC.

Importante concluir que durante muitos anos, o audiovisual sofreu ainda mais que as outras áreas, devido ao fato de ser integrante do setor tecnológico, altamente sensível a alterações de moeda, câmbio e pacotes fiscais, como aumento de alíquotas e impostos de importação, ainda mais na fase pré-digital.

Para terminar, uma das questões mais controversas da lei de incentivo sempre foi a análise de mérito dos projetos. Enquanto muitos defendem a independência da criatividade artística, outros acreditam que as comissões de análise dos projetos devem julgar a qualidade das propostas, com base em critérios pré-estabelecidos.

E finalmente, na terceira fase da lei de incentivo, depois da segunda revisão do Programa de Apoio à Cultura de Curitiba, é possível se verificar que em nenhum momento desde a implantação do mecanismo de renúncia fiscal foram utilizados efetivamente todos os recursos previstos em orçamento pela PMC/FCC.

REFERÊNCIAS

Livros:

DOMINGUES, Antonio Carlos; BENÍCIO, Abraão. **História da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba / 1993-2002**. Edição do Autor: Curitiba, 2005.

KEYNES, John Maynard. **Teoria Geral do Emprego, do Juro e da Moeda**. Lisboa, Edit. Relógio d'água, 2010.

REIS, ANA CARLA FONSECA. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

Monografia: TWARDOWSKY Pedro; MURASKI, Cezar Augusto; LIMA, Reinaldo Cezar. **Lei Municipal de Incentivo à Cultura, de 1991 a 2007**. Curitiba: OPET, 2008. 91 p. Monografia – Curso de PósGraduação – MBA em Gestão Pública, Faculdade de Tecnologia OPET, Curitiba, 2008.

Relatórios:

“**Cultura em Números: Anuário de Estatísticas Culturais**”. Ministério da Cultura. Funarte. Rio de Janeiro, 2009.

Caderno “**Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura**”. Brasília, 2007. 1ª edição.

Casa da Memória. FCC/PMC. Relatório de Atividades da Secretaria da Cultura de Curitiba. **Anuário da Prefeitura Municipal de Curitiba**. Divisão de Planejamento. Comunicação Social. Período disponível / publicações: 1996-2000. 2002 a 2008.

TWARDOWSKY Pedro; DOS SANTOS, Rosana Mara Rodrigues. **Raio “X” – Fundo Municipal de Cultura, de 2001 a 2009**. Fundação Cultural de Curitiba. Diretoria de Incentivo à Cultura. Controladoria Financeira do Fundo Municipal de Cultura. Relatório de Gestão. Curitiba, 2010.

Legislação:

CURITIBA. Lei Complementar Municipal nº. 03, de 13 de novembro de 1991. Dispõe sobre o incentivo fiscal para a cultura no Município de Curitiba. **Diário Oficial do Município de Curitiba**, nº. 92, 26 de novembro de 1991.

CURITIBA. Lei Complementar Municipal nº. 08, de 16 de junho de 1993. Altera dispositivos da Lei Complementar nº. 03, de 13 de novembro de 1991, que dispõe sobre o Incentivo fiscal para o Município de Curitiba. **Diário Oficial do Município de Curitiba**, nº. 46, 22 de junho de 1993.

CURITIBA. Lei Complementar Municipal nº. 15, de 15 de dezembro de 1997. Dispõe sobre o Incentivo fiscal para a cultura, cria o Fundo Municipal da Cultura – FMC no Município de Curitiba e dá outras providências. **Diário Oficial do Município de Curitiba**, nº. 96, 16 de dezembro de 1997.

CURITIBA. Lei Complementar Municipal nº. 57, de 08 de dezembro de 2005. Cria o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC, cria o Fundo Municipal de Cultura – FMC, concede incentivo fiscal ao Mecenato Subsidiado, revoga a Lei Complementar nº. 15, de 15 de dezembro de 1997, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município de Curitiba**, nº. 93, 08 de dezembro de 2005.

CURITIBA. Lei Complementar Municipal nº. 59, de 14 de setembro de 2006. Altera e revoga dispositivos da Lei Complementar 57, de 8 de dezembro de 2005, que dispõe sobre o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC, revoga a Lei Complementar nº. 21, de 16 de abril de 1998, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município de Curitiba**, nº. 71, 14 de setembro de 2006.

Decreto nº 7.099. **Lei Orgânica da Prefeitura Municipal de Curitiba**, de 05 de abril de 1990, estabelecido por decreto regulamentador. Diário Oficial do Estado: Atos do Município de Curitiba, de 21 de junho de 1990.

VIDEOCLÍPE CURITIBA: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA E DA LINGUAGEM

DUARTE, Rodrigo Juste⁵⁶

PINHEIRO, Fábio Francener⁵⁷

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO: Um panorama sobre a produção de videoclipes em Curitiba (Paraná, Brasil), com análise do videoclipe “Oração”, d’A Banda Mais Bonita da Cidade, um dos trabalhos de maior projeção neste formato, realizado por um artista desta cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Videoclipe, audiovisual, Youtube, Curitiba, A Banda Mais Bonita da Cidade, plano-sequência, vídeo viral.

ABSTRACT: An overview on the production of music videos in Curitiba (Paraná, Brazil), with analysis of the music video “Oração”, from the artist A Banda Mais Bonita da Cidade (“Prayer,” from “The Most Beautiful Band of the City”, in a literal translation), one of the greatest works of projection in this kind of audiovisual, created by an artist of this city.

KEY-WORDS: Music vídeo, audiovisual, Youtube, Curitiba, A Banda Mais Bonita da Cidade (The Most Beautiful Band of the City), one shot, viral vídeo.

VIDEOCLÍPE: CONCEITOS

Poucos autores pesquisaram o tema videoclipe no Brasil. Muitos o consideram como gênero televisivo. Outros o classificam meramente como vídeo. Há os que fazem associações com o cinema. No entanto, uma palavra de ordem é frequente nas definições do videoclipe: hibridismo. Este hibridismo pode ser tanto em relação a linguagens quanto estéticas, passando até por características técnicas, como suportes e bitolas utilizadas. Devido a seu caráter multimídia, prefiro encarar o

⁵⁶ Jornalista formado pela UFPR em 1999, com carreira dedicada ao jornalismo cultural, fotografia, cinema e fanzine. Pós graduado em Cinema com Ênfase em Produção (FAP – PR, 2013) e Fotografia nas Ciências Sociais (Facam – PR, 2004). Atua tanto quanto repórter quanto como fotógrafo e assessor de imprensa, especialmente na área de cultura. E-mail para contato: rodrigojduarte@gmail.com.

⁵⁷ Mestre em Ciências da Comunicação ECA/USP. Professor da Graduação em Cinema e Vídeo UNESPAR/FAP.

videoclipe como um híbrido de linguagens, um gênero audiovisual mutante e de grande adaptabilidade, que pode dialogar com as mais diversas linguagens, possibilitando a experimentação.

Mesmo preso à ideia de que se trata de um gênero televisivo (e comercial), Eduardo de Jesus é categórico ao afirmar que “o cenário audiovisual contemporâneo caracteriza-se por uma intensa hibridação entre formatos, suportes, gêneros e técnicas”⁵⁸.



Queen: “Bohemian Rhapsody”, considerado o primeiro videoclipe

O termo videoclipe (assim como sua corruptela, “clipe”) passou a ser utilizado apenas na década de 1980, anos depois daquele que é considerado o primeiro trabalho do gênero (“Bohemian Rhapsody”, da banda britânica *Queen*). Até então, foi chamado simplesmente de número musical, depois receberia o nome de promo, como uma corruptela de “promocional”, até ser denominado videoclipe, a partir da palavra clipe, que significa recorte, pinça ou grampo, enfocando justamente o lado comercial deste audiovisual⁵⁹.

O fator comercial esteve fortemente atrelado ao videoclipe, principalmente em suas primeiras décadas de existência. Segundo *Thiago Soares*, em seu início, o clipe era rápido e instantâneo, com prazo de validade, enquanto esforço para

⁵⁸ JESUS, Eduardo de. **Circuito de exibição e hibridismo – o videoclipe em expansão**. Porto Alegre: Intercom, 2004.

⁵⁹ SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

divulgação musical⁶⁰. Laura Josani Andrade Corrêa complementa esta afirmação justificada na linguagem do formato: “a característica marcante do videoclipe eram imagens em velocidade frenética, sem obrigação de contar uma história linear com início meio e fim. Podia ser somente uma justaposição de imagens para se vender música”⁶¹.

Arlindo Machado, no entanto, observa e dá destaque o lado mais artístico deste formato, afirmando que este se sobressai ao lado comercial:

Já se foi o tempo em que este formato audiovisual era constituído apenas de peças promocionais, produzidas por estrategistas de marketing para vender discos. A última safra de videoclipes está aí para demonstrar que o gênero mais genuinamente televisual cresceu em ambições, explodiu os seus próprios limites e está se impondo rapidamente como uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo. Mais do que isso: numa época de entreguismo e de recessão criativa, o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade ou novas conseqüências a atitudes experimentais inauguradas com o cinema de vanguarda dos anos 20, o cinema experimental dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70.⁶²

Por esta e por outras questões, Arlindo Machado tem se mostrado como um dos pesquisadores mais sensatos e menos dogmáticos em relação ao videoclipe, analisando suas particularidades de modo a respeitar sua natureza híbrida e pouco atrelada às regras de outros gêneros audiovisuais.

Solucionada a questão comercial, retomo uma outra questão já citada por autores acima: o ritmo da edição das imagens do videoclipe. Segundo *Sergei Eisenstein*, este ritmo frenético pode pesar contra o videoclipe enquanto obra reflexiva por causar confusão mental: “A complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões em vez de uma clara intenção emocional”⁶³.

Arlindo Machado acata as críticas ao ritmo rápido da edição do videoclipe, no entanto justifica que desta forma, o videoclipe busca uma nova visualidade, de natureza mais gráfica e rítmica do que fotográfica:

⁶⁰ Idem.

⁶¹ CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. Cuiabá: Intercom.

⁶² MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 173.

⁶³ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 80.

Muitas vezes se critica o videoclipe por sua montagem demasiado rápida, seus planos de curtíssima duração e o encavalamento de diversas tomadas dentro do mesmo quadro. Naturalmente, quem faz essa crítica considera que as imagens precisam ser suficientemente distintas e “durar” um tempo necessariamente longo para que consigamos reconhecê-las, com base no princípio e pressuposto de que todo audiovisual deve ser obrigatoriamente figurativo e referir-se mimeticamente a coisas ou seres reconhecíveis do mundo material. Mas as imagens do clipe têm sido tão esmagadoramente contaminadas pelas suas trilhas musicais, que acaba sendo inevitável a sua conversão em música, isto é, numa calculada, rítmica e energética evolução de formas no tempo. Neste sentido, pode ser muito útil observar como o clipe está evoluindo de um mero adendo figurativo à música para uma estrutura motovisual que é, ela também em essência de natureza musical.⁶⁴

Nesta citação, faz-se também referência à relação entre as imagens e a música. Na composição do clipe, as imagens se relacionam em maior ou menor intensidade com a letra, segundo Laura Josani Andrade Corrêa:

A dimensão imagética é criada nesta tensão entre o sonoro e as possíveis traduções em forma de imagem que cada música suscita. No videoclipe, nem sempre o que é dito na música é visto na imagem, a tradução intersemiótica não é uma obrigação nem uma tradução fiel da música.⁶⁵

Já Claudiane de Oliveira Carvalho cita Goodwin, que aposta numa “musicologia da imagem”, sugerindo a sinestesia como peça chave para entender o videoclipe: “numa tentativa de registrar a articulação entre som e imagem, relaciona elementos da música (tempo, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico, espaço acústico e a letra) com recursos de movimentos de câmera, performance do artista, edição de imagens e efeitos de pós-produção”⁶⁶.

Em relação a classificar e categorizar videoclipes, notou-se que há uma resistência dos autores estudados em fazê-lo. Laura Josani Andrade Corrêa afirma que este seria um trabalho com resultados insuficientes porque “este gênero audiovisual emerge da hibridação, da contaminação, das referências e da experimentação”⁶⁷. Afirma também que a música é o suporte fundamental do clipe

⁶⁴ MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 178.

⁶⁵ CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. Cuiabá: Intercom.

⁶⁶ CARVALHO, Claudiane de Oliveira. **Narratividade em videoclipe**: a articulação entre música e imagem. São Paulo: Intercom, 2005.

⁶⁷ Idem.

(seja para os clipes que fazem “traduções” visuais da música ou não), e que a música é, simultaneamente, referência e limite das imagens do videoclipe.

Arlindo Machado também não se arrisca a classificar videoclipes, mas faz uma categorização dos realizadores de videoclipes, que é útil para compreender determinados trabalhos da área. Para ele, há três grandes grupos de realizadores: o primeiro é o que faz o clipe promocional que é mera ilustração de uma canção preexistente (o autor comenta que este grupo é o mais primitivo de todos e que faz o tipo de clipe promocional mais ordinário). O segundo é formado por realizadores do cinema ou do vídeo experimentais, que se aliou a compositores e intérpretes mais ousados para fazer do videoclipe um campo aberto à reinvenção. Já o terceiro, é formado, em geral por músicos, que além de compor e interpretar suas peças musicais, dão conta, eles próprios, da concepção visual do clipe. Neste último grupo, Machado cita artistas como David Byrne, Prince, David Bowie, Peter Gabriel, Frank Zappa e membros de bandas como Devo, The Doors, Sonic Youth e o brasileiro Arnaldo Antunes como diretores de clipes de suas próprias músicas⁶⁸.

VIDEOCLIFE NA CIDADE DE CURITIBA

O lançamento da filial brasileira da MTV, em 1990, estimulou a produção de videoclipes em todo o Brasil, fato que teve seus reflexos também em Curitiba.

Antes disso, havia alguns raros e inexpressivos registros nos anos 80. A banda *Blindagem* chegou a gravar um vídeo para a música “Operário Padrão”, entre 1985 e 1986. A direção ficou a cargo de Manaos Aristides, cineasta conhecido pela série “A Saga”. Segundo relatos do guitarrista Paulo Teixeira, o clipe foi gravado em uma loja. No entanto, não teve um lançamento efetivo. “A banda não tinha a intenção de fazer um videoclipe para veicular em tal lugar, até porque não havia um canal pra isso. Foi mais uma curtida da banda. Era um fazer por fazer”, relata⁶⁹.

Entre a virada da década de 80 para 90, há relatos de clipes das bandas Marca Registrada e 100 Censura, porém estes eram meros registros das bandas

⁶⁸ MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 182

⁶⁹ Entrevista com Paulo Teixeira, realizada em 02/07/2012.

tocando, configurando-se o tipo de clipe mais primitivo, segundo Arlindo Machado. “o clipe promocional mais ordinário, mera ilustração de uma canção pré-existente”⁷⁰.

Após o surgimento da MTV, começaram a surgir trabalhos mais bem acabados e que tiveram boa repercussão, chamando a atenção da mídia especializada para uma cena musical curitibana, notadamente de artistas independentes. O primeiro, que estreou na emissora após um ano e três meses de sua fundação foi “Primeira Aula de Cartografia Aplicada”, da banda *Beijo AA Força*. Este trabalho marcou não somente a estreia de uma banda curitibana na programação da emissora, mas também a estreia do diretor Raul Machado, que viria a ser um dos maiores nomes do videoclipe nacional, assinando trabalhos para artistas como Chico Science & Nação Zumbi, Planet Hemp, Raimundos, O Rappa, CPM 22, Ratos de Porão, entre outros. “O Raul acreditava no videoclipe e se lançou como diretor neste formato. Ele nos convidou, fomos uma espécie de cobaia dele (risos)”, lembra *Luiz Ferreira*, guitarrista da banda. “Fomos para São Paulo e em um final de semana gravamos tudo na produtora onde ele trabalhava. Ele utilizou todos os recursos que ele pôde, afinal ele queria mostrar serviço. Tem câmera fixa, na mão, travelling, pan, steadycam, grua, todo tipo de enquadramento, corte seco e fusão, croma key, imagem acelerada, câmera lenta, imagens de arquivo e tudo quanto é recurso que se possa imaginar. Foi gravado em Super 8 e editado por ele nos finais de semana”⁷¹.



Primeiros videoclipes curitibanos dos anos 90: “Primeira Aula de Cartografia Aplicada”, do Beijo AA Força (esq.) e “Anjo da Morte”, d’Os Cervejas.

⁷⁰ MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 182.

⁷¹ Entrevista com Luiz Ferreira, realizada em 13/03/2012.

Curitiba fez uma boa estréia no campo do videoclipe com este trabalho, que teve um excelente acabamento, não apenas para aquela época, mas também para os dias atuais. É filmado em Super 8, mas suas imagens são limpas, e até parecem ser 35 mm. Luiz Ferreira vive um personagem inspirado em Al Jolson, personagem do filme “O Cantor de Jazz”, por sinal, o primeiro filme de longa duração com falas e canto sincronizados à imagem, e que já casava música e audiovisual, tal qual o videoclipe o faz desde seu surgimento.

Com este clipe, que estreou nos primeiros dias de 1992 no programa Demo MTV, o *Beijo AA Força* tornou-se um nome conhecido fora de Curitiba. Semanas depois outro videoclipe curitibano estrearia na programação da emissora: “Anjo da Morte”, da banda *Os Cervejas*, que recebeu muitos convites para shows pelo Brasil afora, impulsionado inicialmente por este videoclipe, que coloca na tela todo um simbolismo do mundo rockabilly e psychobilly, como jaquetas de couro, motos, penteados ao estilo topete, entre outros. Fora isso, mistura ficção com making of no mesmo vídeo.

Curiosamente, o videoclipe da época que teve maior projeção não saiu das mãos destes diretores, mas sim de um cineasta veterano de São Paulo, que na época passou a ser bastante cultuado: José Mojica Marins, vulgo *Zé do Caixão*, que aceitou o convite de dirigir “Kronkanildo” para a banda Boi Mamão, em 1995. Segundo Artur Ratton, que trabalhou como assistente de direção deste clipe, na época três grandes artistas queriam que Mojica dirigisse um clipe: Sepultura, Titãs, e a norte-americana White Zombie. Porém foi o esquisito Boi Mamão que teve este privilégio⁷².

Na primeira metade desta década, programas de TV locais, produzidos e veiculados em Curitiba e região, também exibiam videoclipes, sempre abrindo um generoso espaço para a produção local, como *Mad TV* (TV Bandeirantes, depois rebatizado como *Bad TV*), *Som Iguaçu* (TV Iguaçu, repetidora do SBT), *TVM* (TV Independência, Canal 7), *Skate Session* (TV Bandeirantes).

Na segunda metade dos anos 90, a MTV foi menos generosa com os videoclipes de Curitiba, além da produção local ter sido mais reduzida. *Maxixe Machine* teve um videoclipe recusado, por exemplo. No entanto, os nomes mais consagrados emplacaram trabalhos com destaque, como *Relespública*, além dos já

⁷² Entrevista com Artur Ratton Kummer, realizada em 31/08/2012.

citados Boi Mamão, Resist Control e Zeitgeist Co. (estes dois últimos tiveram clipes gravados por Marcelo Borges, bem elogiados pelos VJs da emissora).

O início dos anos 2000 foi ainda mais dramático. Um episódio que ilustra bem isso foi a censura ao clipe “Like in a Gasoline Tank”, da banda *Os Catalépticos*, que continha cenas consideradas inapropriadas para a TV, com sadismo, violência, morte e práticas sexuais pouco usuais.

Apesar da produção deste tipo de material estar razoavelmente ativa (se for levado em consideração que tratam-se de bandas independentes), a MTV, que é a maior vitrine de videoclipes do Brasil, não tem dado muito espaço aos paranaenses. Alguns artistas chegam a cogitar que há uma recusa generalizada da emissora pelo rock local. O videomaker Marcelo Borges discorda. “Não acredito que a MTV esteja recusando por recusar. É certo que eles têm um padrão. Os vídeos que se enquadram nele entram para a programação. Mas não sabemos quais os critérios de seleção da emissora”, alega Marcelo.⁷³

A produção musical local passa a ter espaço também local no programa *Ciclojam* (TV Educativa), que não apresentava videoclipes, mas sim artistas locais tocando ao vivo, com recursos visuais e edição típica dos clipes.

O panorama para o videoclipe curitibano passa a mudar graças ao advento dos sites de compartilhamentos de vídeos, notadamente o youtube.com, criado em 2005 pelo designer Chad Hurley e pelos cientistas da computação Steve Chen e Jawed Karim, nos Estados Unidos. Rapidamente o site se popularizou entre os usuários da internet, por oferecer uma forma simples e gratuita de submissão e visualização de vídeos, sem que fosse necessário o download para computador. Atualmente, o site controla cerca de 50% do mercado de distribuição de vídeo pela internet⁷⁴.

Com a popularização deste tipo de site, há um impacto na divulgação de vídeos, tirando os mercados de cinema, televisão e música de suas respectivas zonas de conforto, tendo assim que se reinventarem, visto que assim o usuário se apropria da circulação. Isso propicia fenômenos como os virais, que são vídeos que

⁷³ DUARTE, Rodrigo Juste, **Videoclipes Curitibanos na Surdina**. Matéria publicada no site Bonde, em 2001.

⁷⁴ FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva, VIEIRA JR, Ery. **Estéticas do Youtube**. Intercom: 2010.

conseguem uma grande visualização em pouco tempo. Em Curitiba, um destes exemplos é justamente um videoclipe: “Oração”, d’ *A Banda mais Bonita da Cidade*.

ANÁLISE DO VIDEOCLÍPE “ORAÇÃO”, D’A BANDA MAIS BONITA DA CIDADE

Desde meados da primeira década dos anos 2000, a MTV passou a dar mais importância a programas de comportamento, em detrimento da música⁷⁵, tornando-se um canal de entretenimento, destinando cada vez menos espaço para videoclipes, renegando o formato que consagrou a emissora mundo afora. Quando há veiculação de videoclipes na emissora, esta favorece os artistas consagrados e de grandes gravadoras, deixando para os independentes um espaço ainda menor do que era antes.

Por outro lado, também a partir da metade da primeira década dos anos 2000, os sites para compartilhamento de vídeos tornaram-se cada vez mais populares, rápidos e práticos na internet, favorecendo artistas musicais independentes. Além do Youtube, o mais popular deles, há também outros como Vimeo, Videolog, Dailymotion, Veoh, Viddler, Facebook vídeos, entre outros.

Neste contexto, uma banda de Curitiba conseguiu um número impensável de acessos de um de seus videoclipes. Trata-se de “Oração” de *A Banda Mais Bonita Da Cidade*, que em seus primeiros dez dias no ar fez pouco mais que 3 milhões de acessos, um feito notável que configurou o vídeo como “viral” em sua época⁷⁶. Até o fechamento deste estudo, em setembro de 2012, foram contabilizados pouco mais de 10 milhões de acessos.

A quantidade de visualizações que o videoclipe teve torna-se ainda mais notável quando nos deparamos com duas de suas características: trata-se de um vídeo longo (seis minutos e dois segundos) e sem cortes, ou seja, em plano-sequência. Isto pode parecer uma quebra de paradigmas para um videoclipe, afinal, como foi muito exposto nos primeiros capítulos deste estudo, uma característica notável do formato videoclipe é a edição rápida, com cortes frenéticos.

No entanto, há um histórico de videoclipes em plano-sequência, sejam eles populares ou não, realizados por diretores renomados ou obscuros, para artistas

⁷⁵ TEIXEIRA, Carla Cristina da Costa. **A linguagem visual das vinhetas da MTV**. PUC-Rio, 2006.

⁷⁶ **Nunca Foi Tão Fácil Produzir um Viral**. Revista Rolling Stone Brasi, julho de 2011, p.46.

famosos, ou subterrâneos. Antes mesmo do precursor “Bohemian Rhapsody” (de 1975), da banda Queen, considerado o primeiro videoclipe propriamente dito⁷⁷, Bob Dylan possuía um vídeo para a música “Subterranean Homesick Blues”. Filmado sem cortes, mostra o cantor segurando folhas de papel com palavras ou frases da letra da música, descartando-os assim que os trechos correspondentes à música são ouvidos. No entanto, este não foi feito como um videoclipe, mas sim uma espécie de trailer para o filme “Don’t Look Back”, documentário sobre sua turnê pela Inglaterra em 1965.

Nos anos 80, o plano-sequência foi utilizado no videoclipe como uma forma de transgredir o formato frenético do videoclipe, adotado por artistas dos mais alternativos. O mais notável deles é o clipe dos Replacements, “Bastards of Young, que era muito taxado como “anti-video”, mostrando caixa de som de uma vitrola, no quarto de um jovem, até ele chegar no quarto, se sentar, se incomodar com alguma coisa, começar a procurar algo pelo quarto até se zangar e chutar a caixa de som, interrompendo a música que tocava (e revelando que se tratava de uma música diegética).

Nos anos 90, a técnica passa a gerar resultados prestigiados (e até premiados) pela MTV, muitos deles pelas mãos dos diretores Spike Jonze (“Undone” do Weezer e “Califórnia”, do Wax) e Michel Gondry (“Sugar Water”, do Cibo Matto, “Knives Out” do Radiohead, entre outros notáveis clipes em plano-sequência). O formato começa a se popularizar, e artistas famosos também queriam ter seus clipes em plano-sequência, como Madonna (“Love Don’t Live Here Anymore”), Alanis Morissette (“Head Over Feet”) e Spice Girls (“Wannabe”), só para citar alguns exemplos.

Até no Brasil houve ecos desta técnica, nos clipes de Chico César (“Mama África”, Sheik Tosado (“Repente Envenenado”), e *Los Hermanos* (“Todo Carnaval Tem Seu Fim”).

No cinema, *André Bazin* foi um dos primeiros teóricos a estudar o plano-sequência, defendendo-o como um dos grandes instrumentos do realismo cinematográfico, evitando a fragmentação do real que ocorreria através da

⁷⁷ CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. Cuiabá: Intercom.

montagem e respeitando a realidade e a liberdade do espectador⁷⁸. Jacques Aumont cita que outros autores apontam a visão de Bazin como apenas uma possibilidade entre outras de realismo, que depende das normas estéticas da época⁷⁹.

Quanto à sua realização, o videoclipe de “Oração” foi filmado em um único *take*, resultando em um plano-sequência de seis minutos e dois segundos, com a câmera em movimento. Para conseguir isso com resultado de qualidade, sem as tremidas de uma câmera na mão e sem necessitar de trilhos para *travelling*, que deixaria um resultado um tanto engessado e sem a dinâmica desejada, foi utilizado o recurso de *steadycam* para dar estabilidade à imagem captada.



Leo Fressato, compositor da canção, caminhando e cantando durante todo o videoclipe.

O clipe inicia com duas cartelas, onde se lê “a banda mais bonita da cidade”, seguido de “Oração (Leo Fressato)”. Aos 9 segundos mostra-se uma imagem de *Leo Fressato* em Plano médio. Ele não é integrante da banda, mas sim o compositor da música. Porém, neste videoclipe ele aparece como cantor principal. Fressato começa a cantar. A imagem fica estática por 13 segundos, e a partir de então, a câmera não para. Acompanha o cantor pela casa descendo uma escada (revelando que ele estava em um sótão, junto da cantora *Uyara Torrente* e do músico *Vinícius Nisi* (estes sim, integrantes da banda), encontra no piso inferior os demais integrantes (*Rodrigo Lemos*, *Diego Placa* e *Luís Bourscheidt*) e diversos outros personagens sempre cantando a música. Passa pela cozinha, sai da casa filmando a ação que se passa pelas janelas, volta a entrar na casa pela porta da sala, até que na segunda metade do videoclipe (aos 2 minutos e 53 segundos), entra em uma festa, onde estão todas as pessoas que apareceram antes e outras

⁷⁸ BAZIN, Andre. A Evolução da Linguagem Cinematográfica. In: **O Cinema**. Editora Brasiliense, 1991. p. 66-81.

⁷⁹ AUMOND, Jacques, **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus, 2003. p. 32, 33, 231,232.

que entraram só a partir deste momento. Passa entre elas e ao redor delas, até voltar a ficar fixa, aos 5 minutos e 37 segundos, enquadrando em plano geral todos os personagens, em suas marcas, finalizando a canção aos 5 minutos e 55 segundos. Faz-se um silêncio, até se ouvir uma voz (provavelmente do câmera) que diz “boa, boa!”, aprovando a filmagem. As pessoas aplaudem e dão gritos de euforia, saindo de suas “marcações”. No trajeto, a câmera circula certos personagens, faz movimentos de panorâmica e *traveling*, realiza *zoom in* e *zoom out* em determinados momentos, enquadra majoritariamente em plano geral ou plano médio, algumas vezes em primeiro plano ou em plano conjunto. A princípio, aparenta ser uma câmera objetiva, como testemunha de toda a ação, mas nada impede que se faça a leitura de que se trata de uma câmera subjetiva. O tempo total do clipe é de 6 minutos e 2 segundos. Foi filmado em mídia digital, e pela percepção plástica do clipe, foi captado em 24 quadros por segundo, dando a sensação de uma imagem de cinema, e não de vídeo.

É importante citar que neste clipe, a música foi cantada e executada ao vivo, com captação direta. Ao se aproximar de certos instrumentos, estes ficam mais evidentes. O mesmo acontece com as vozes, masculinas e femininas. A letra da música possui apenas oito estrofes, e se repete como um mantra. Ao todo, ela é repetida 11 vezes durante o clipe.

Em relação ao tempo narrativo, muitos personagens vestem roupas tipicamente setentistas (o que fez muitos taxarem a banda de hippie), porém remete aos dias atuais quando se notam figurinos contemporâneos, vestidos por vários personagens. É um clipe dos anos 2000, que até o momento, em que a música pop e seus elementos visuais fizeram um pastiche de estilos das últimas cinco décadas do século XX. A imagem tem rotação normal, sem câmera lenta, congelamento ou câmera acelerada.



Clima de festa e aglomeração de todos os personagens no final do videoclipe.

É inteiramente colorido, e não podia ser diferente, afinal mostra imagens alegres, principalmente na segunda metade, em que se começa uma festa. A letra da música, apesar de sentimental, é feliz. E esta felicidade é expressada em imagens, acompanhada de suavidade, não só da letra e da música, mas do movimento da câmera (a estabilidade *steadycam* proporciona esta suavidade ao movimento).

Quanto a referências, a banda revela em entrevistas que se inspirou no videoclipe de “Nantes”, da banda estadunidense *Beirut*, que aparece caminhando e tocando em seu clipe.

Foi dirigido por um próprio integrante da banda, *Vinícius Nisi*, exemplo que tem sido seguido com sucesso por outra banda curitibana: *Sabonetes* (clipes de “Quando Ela Tira O Vestido” e “Hotel” dirigidos pelo baterista *André Guedes*)

Sobre as possíveis explicações para o sucesso repentino, muitos jornalistas dedicados à cultura pop deram seus pareceres, seja de forma positiva ou negativa. Em minha avaliação, os artigos mais relevantes foram escritos por jornalistas da própria cidade da banda, Curitiba. *Cristiano Castilho*, do jornal *Gazeta do Povo*, fez seu relato com tons de proximidade com o universo da banda:

Eles são amigos, ou casais, e só repetiram o que fazem provavelmente toda semana. Simplesmente porque gostam de estar juntos, de compartilhar momentos. O que aconteceu é que um dia resolveram gravar isso. São seis minutos e três segundos de sinceridade, que refletem exatamente a sensação que pode explicar parte do fenômeno: a vontade de estar lá no meio de todos, cantando aquele refrão simples e bobo, mas verdadeiro. Em tempos de distâncias impostas pela virtualidade, não é de se admirar que um clipe tão humano tenha chegado onde chegou.⁸⁰

No mesmo veículo de comunicação, o jornalista Luiz Claudio Oliveira, que escreve a coluna *Acordes Locais*, sobre a música feita no Paraná, fez uma observação com distanciamento, porém citou experiências pessoais ligadas ao videoclipe, e parece ter explicado de uma forma mais justificada e eficaz o motivo de tanta repercussão, antes mesmo da banda ter chegado à marca dos 3 milhões de acessos:

⁸⁰ CASTILHO, Cristiano. "Uma Banda Bonita incomoda muita gente", *Gazeta do Povo*, 24/05/2011.

O que faz esse sucesso? Por quê? Fácil. Porque o tal clipe nos dá vontade de compartilhar. Quando o Vini Neri me enviou a versão ainda não finalizada, eu vi e imediatamente chamei minha mulher e meu filho para verem. Nós três gostamos. Eu não faço isso com todos os vídeos que me mandam. A maioria das pessoas fez o mesmo, compartilhou com outros. E fizemos isso não só pela música, nem só pelo vídeo. Foi pelo pacote completo, que casou perfeitamente e se transformou em mais, em uma coisa maior. Tornou-se um produto cultural viral, como se diz para algo que se espalha rapidamente pela internet. Normalmente, isso acontece com vídeos de piadas ou pegadinhas, ou erros. Mas os internautas estavam para o bem na semana passada.”⁸¹

Diante de tantos aspectos abordados, o clipe de *A Banda Mais Bonita da Cidade* quebra com alguns paradigmas. O mais notável deles, é quebrar com a dinâmica frenética e extremamente editada, Além disso, quebra outro paradigma: a obrigatoriedade de uma banda independente ter um clipe curto. Segundo Alexandra Briganti, ex-funcionária da MTV, o ideal para uma banda independente é fazer um clipe de uma música curta, de no máximo 3 minutos, para facilitar a exibição, afinal a emissora dificilmente gastaria com uma banda desconhecida um tempo tão longo. Mas no Youtube isso é possível. E mais do que isso: a MTV passou a exibir “Oração” depois do estouro na internet.

Outro fato notável é que “Oração” não era uma música que saiu de um álbum da banda para se tornar clipe. Quando foi lançada e houve o sucesso do videoclipe, a banda sequer havia gravado seu primeiro disco. Este foi gravado e lançado meses depois. Aproveitando a popularidade repentina, a banda financiou a produção de seu primeiro disco por meio de recursos obtidos via plataforma crowdfunding (financiamento coletivo), em que a banda cadastrou seu projeto em um site deste tipo (www.catarse.me) e recebeu doações espontâneas de fãs, que receberam em contrapartidas proporcionais ao capital investido⁸².

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMOND, Jacques, **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus, 2003. p. 32, 33, 231,232.

⁸¹ OLIVEIRA, Luiz Claudio. "A Banda Mais Bonita da Cidade é mais que uma oração", *Gazeta do Povo*, 25/05/2011.

⁸² MARTINS, Sérgio. **Me Dá Um Dinheiro Aí**. Revista Veja, 02 de maio de 2012, p. 136-137.

BAZIN, Andre. A Evolução da Linguagem Cinematográfica. In: **O Cinema**. Editora Brasiliense, 1991. p. 66-81.

CARVALHO, Claudiane de Oliveira. **Narratividade em videoclipe**: a articulação entre música e imagem. São Paulo: Intercom, 2005

CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. Cuiabá: Intercom
EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 80.

FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva, VIEIRA JR, Ery. **Estéticas do Youtube**. Intercom: 2010.

JESUS, Eduardo de. **Circuito de exibição e hibridismo – o videoclipe em expansão**. Porto Alegre: Intercom, 2004.

MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 173-182.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

TEIXEIRA, Carla Cristina da Costa. A linguagem visual das vinhetas da MTV. PUC-Rio, 2006.

REPORTAGENS DE JORNAIS

CASTILHO, Cristiano. "Uma Banda Bonita incomoda muita gente", Gazeta do Povo, 24/05/2011.

DUARTE, Rodrigo Juste, **Videoclipes Curitibanos na Surdina**. Matéria publicada no site Bonde, em 2001

MARTINS, Sérgio. **Me Dá Um Dinheiro Aí**. Revista Veja, 02 de maio de 2012, p. 136-137

Nunca Foi Tão Fácil Produzir um Viral. Revista Rolling Stone Brasi, julho de 2011, p.46.

OLIVEIRA, Luiz Claudio. **A Banda Mais Bonita da Cidade é mais que uma oração**, Gazeta do Povo, 25/05/2011

ELABORAÇÃO DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO: MÉTODOS E MANUAIS

OLIVEIRA, Sonia de⁸³
ANZUATEGUI, Sabina Reggiani⁸⁴

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

O presente estudo examina quatro diferentes métodos e técnicas para a elaboração de roteiros cinematográficos. Faz um apanhado das principais ideias de cada um dos autores selecionados, e a partir desse conhecimento promove uma reflexão sobre a importância da difusão desses métodos. Além desses objetivos destacam-se os temas comuns e os temas divergentes em cada teoria, com ênfase nos pontos considerados importantes para a criação audiovisual. Os autores escolhidos são: Syd Field; Michel Chion; Doc Comparato e Robert Mckee.

Palavras – chave: Arte; Cultura; Cinema; roteiro; escrita criativa.

Abstract

The present study looks into four different methods and techniques on the elaboration of cinematographic scripts. We briefly examine the main topics of the work of selected authors and, based on those ideas, we promote a reflection upon the need to diffuse those methods. Besides those initial objectives, we single out the convergent and divergent themes within the competing theories, emphasizing the topics considered most important for audiovisual production. The authors chosen are: Syd Field; Michel Chion; Doc Comparato and Robert Mckee.

Key – words: Art; Culture; Cinema; Script; Creative Writing.

⁸³ Sonia de Oliveira: Especialista (2012) em Cinema com Ênfase em Produção (FAP), Especialista (2009) em Comunicação e Cultura (UTFPR), graduada em Artes Cênicas (UNI-RIO). soniveira@hotmail.com.

⁸⁴ Sabina Reggiani Anzuategui, Doutora (2012) em Meios e Processos Audiovisuais, Mestre (1991) em Ciências da Comunicação pela (USP), graduada em Cinema e Vídeo pela mesma instituição (1996).

INTRODUÇÃO

Relatar e analisar algumas dentre as diversas teorias e métodos para a elaboração de um roteiro cinematográfico, especificamente como ele é visto nos dias de hoje, e refletir sobre sua aplicabilidade na produção de filmes, tanto no segmento do chamado cinema comercial como no cinema de arte, é uma tarefa complexa, mas necessária para se entender como é possível aliar a técnica aos processos criativos. As técnicas transmitidas geralmente são desenvolvidas por roteiristas experientes, ou consultores da área de roteiro que trabalham junto a grandes produtoras cinematográficas, e que também são requisitados para ensinar em cursos de cinema e vídeo. Eles acabam desenvolvendo métodos próprios, e mais tarde resultam em publicações ao alcance de um público mais amplo.

Segundo Comparato, em seu livro *Da Criação ao Roteiro* (2009, p. 457) o primeiro e amplo estudo sobre material bibliográfico referente ao tema de roteiros foi realizado no final de 1990, por *Francesc Orteu*, estudante da Universidade de Barcelona, que fez suas pesquisas nas maiores bibliotecas sobre o assunto em Londres. Ele consultou mais de mil livros, alguns escritos na década de 20, e acabou concentrando-se nos livros editados a partir dos anos de 1980. Enfim, a tarefa de selecionar apenas alguns autores no embasamento do presente trabalho, excluindo dezenas de outros, é resultado da constatação que esse universo temático é muito amplo. Esse estudo vai concentrar-se em alguns autores contemporâneos, dentre os mais discutidos no meio acadêmico atual. Com base na pesquisa de revisão bibliográfica, delineada a partir de material já elaborado sobre o assunto. Os autores escolhidos são: Syd Field; Michael Chion; Doc Comparato e Robert Mckee..

MÉTODOS PARA ELABORAÇÃO DE ROTEIRO CINEMATográfico

O MANUAL DO ROTEIRO, SYD FIELD.

Para Syd Field, “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições localizadas no contexto da estrutura dramática [...] é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar ou lugares, vivendo a sua coisa. Todos os

roteiros cumprem essa premissa básica”. (FIELD, 1979, p.2). Em seu Paradigma da estrutura dramática de um roteiro, ele estabelece um modelo dividido em três atos: No Ato I, ele define como uma unidade dramática que deve ter aproximadamente trinta páginas e que deve fazer a apresentação do contexto, sua história, os personagens, a premissa dramática, a situação, além de estabelecer o relacionamento entre o personagem principal e os demais que habitam o cenário do seu universo. Para o autor nas dez primeiras páginas ou nos dez primeiros minutos do roteiro está a parte mais importante do roteiro e nela deve constar quem é o personagem principal, qual é a premissa dramática da história que teria como resposta o assunto abordado no filme, pois a premissa fornece o impulso dramático que move a história para a sua conclusão. A situação dramática também deve ser mostrada; ela se refere às circunstâncias em torno da ação. No Ato II, ou Confrontação, Field considera uma unidade de ação dramática que deverá ter aproximadamente 60 páginas, nesse ínterim o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar seu objetivo ou sua necessidade dramática. “Todo drama é conflito; sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história, e sem história, não há roteiro.” (FIELD, 1979, p.5). No Ato III, ou resolução, que começa a partir do fim do ato II e vai até o final, o autor afirma que nele a história se resolve.

Para definir a mudança de direção, da apresentação para a confrontação e da confrontação para a resolução, Field introduz o ponto da virada (*Plot point*), que seria qualquer incidente ou episódio ou evento que reverte a direção da ação. Sobre o paradigma acima, o autor afirma que é uma forma, não uma fórmula, mas segundo ele, é o que mantém a história coesa. “Todo roteiro dramatiza ação e personagem”, (FIELD, 1979, p 11). Field chama a atenção para a função de quem escreve, que segundo ele detém o poder da escolha e a responsabilidade para determinar a execução dramática da história. Acentua ainda que todo texto exige pesquisa para reunir informações sobre o que escrever. “Quanto mais você sabe mais poderá comunicar. E ficar numa posição de escolha e responsabilidade ao tomar decisões criativas” (FIELD,1979,p.13). Sobre o Personagem, Field afirma que após o autor escolher seu personagem principal, deve conhecer a sua história podendo separar os componentes da vida dele em duas categorias: a interior é a que

forma o personagem e na qual se define a sua biografia, e a Categoria exterior, que seria aquela que revela o personagem, define a sua necessidade dramática e os conflitos que ele experimenta para alcançá-la, além da interação com outros personagens e consigo mesmo. Acentua ainda que para tornar o personagem real, deve-se classificar a vida dele sobre três componentes básicos: Profissional, Pessoal e Privado. Em outro capítulo acentua a individualidade do personagem, segundo Field, “Personagem é um ponto de vista, é a maneira de olharmos o mundo. É um contexto.” (FIELD, 1979, p. 27) Ou seja, é necessário definir a personalidade e o comportamento do personagem para poder revelá-lo. O autor considera a criação de um personagem como estratégica na criação de um roteiro, segundo ele existem duas maneiras de abordar um roteiro: “Uma é ter uma ideia e depois criar os personagens que caibam nessa ideia, [...] outra é criando um personagem; desse personagem emergirão uma necessidade, uma ação e uma história.” (FIELD, 1979, p.34)

Sobre Finais e Inícios do roteiro, o autor enfatiza que é preciso conhecer o seu final, antes de começar a escrever, não é necessário definir os detalhes específicos, mas sim o que acontece no final. Finais e inícios se relacionam e esse princípio pode ser aplicado ao roteiro.

O ROTEIRO DE CINEMA, MICHEL CHION.

Chion inicialmente aborda questões da História e Narração, ele observa que existe uma distinção. A história simplesmente acontece em ordem cronológica, é uma ordenação virtual que se pode fazer, a partir do relato, organizando todos os acontecimentos presentes no relato em ordem cronológica. A narração, também chamada de relato, discurso ou construção dramática diz respeito à maneira como os acontecimentos e os dados da história são levados ao conhecimento do público. Pois segundo ele, uma mesma história pode ser contada por diferentes meios (romance, rádio, peça de teatro, história em quadrinhos, entre outros).

Outro elemento é a Unidade. O autor afirma que ela não provém apenas da existência de uma intriga central e de uma ou duas personagens principais, mas também do fato de que tudo o que acontece no filme se liga

mais ou menos estreitamente a um motivo central. Ao roteirista caberá definir o que será essencial e utilizar corretamente os recursos para melhor realizar a sua ideia. Chion alerta ainda para o risco de o roteiro perder de vista a intenção principal inventando peripécias, detalhes e situações desnecessárias para o preenchimento das ações. Ou ao contrário, criar um roteiro centrado, linear, girando demais em torno de uma só ideia. Sem o domínio de que subterfúgios deva utilizar para melhor apresentar sua ideia o resultado pode ser um roteiro denso e consistente, mas sem linhas de força. E conclui que os grandes roteiristas e os grandes cineastas se utilizam tanto da arte da concentração, da simplificação, quanto da arte do inesperado, do volteio e da floração de ideias.

Sobre a função do diálogo, Chion defende que não devem ser reproduções servis da realidade, “Os diálogos reais são, na vida, sempre cheios de tropeços, de redundâncias e de disparates” (CHION, 1989, p.104). Para o autor o equilíbrio do diálogo estaria entre a concentração excessiva do texto escrito e o caráter demasiado diluído da verdadeira conversa realista. Fala também da importância dos acessórios (objetos pessoais, veículos, vestuário). No roteiro eles podem ter um papel funcional de instrumento de uso, ou um papel revelador de um personagem ou situação, pelo seu aspecto ou pela maneira como é utilizado. Sobre os procedimentos narrativos o autor observa que não basta contar um acontecimento surpreendente, é preciso dramatizá-lo. Se convenientemente dramatizado um acontecimento dos mais insignificantes pode se revelar cativante. O autor acrescenta que exercício dramático contem cinco regras, são elas: concentração, emocionalização, intensificação, hierarquização e criação de uma linha curva: a narração seguirá uma progressão, se apoiará em tempos fortes e fracos e obedecerá a certa curva, em princípio ascendente.

Sobre o Ponto de Vista, alerta: “o roteirista às vezes deve decidir de antemão, de que ponto de vista uma história vai ser contada, isto é de que forma de identificação, com qual personagem e com que modo de narração ela vai funcionar. [...] O Ponto de vista determina não só os eixos emocionais da narrativa, mas também sua linha dramática”. (CHION, 1989, p. 208).

Sobre a Previsão de uma história Chion observa que o público tem uma tendência natural em prever o que vai acontecer nela, e a arte do roteirista consiste em grande parte em jogar com essa previsão, ou seja, suscitar,

alimentar essa previsão, mas ao mesmo tempo surpreendê-lo, fazendo acontecer outra coisa, de modo diferente do previsível. O autor pode utilizar os recursos do implante (ou *Plant*) que seria o estabelecimento de forma sutil, na ação de um personagem, um detalhe ou fato que posteriormente será utilizado na intriga ou ainda poderá utilizar o truque da pista falsa que serve para desviar a atenção e a previsão do espectador e surpreendê-lo em seguida.

DA CRIAÇÃO AO ROTEIRO, DOC COMPARATO.

Doc Comparato define o roteiro simplesmente como “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual”. E compartilha a definição de Jean Claude Carrière, que considera que o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor. Acrescenta ainda, que o roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário. “Um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas sem um bom roteiro não existe com certeza um bom filme” (COMPARATO, 2009, p. 28). Já Chion afirma que o público pode ser conquistado graças à presença de um ator, um tema empolgante, qualidades técnicas, ritmo e direção, e não necessariamente um bom roteiro. Para Comparato, o roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: O *Logos* que seria a palavra, o discurso, a organização verbal de um roteiro sua estrutura geral expondo o material dramático dentro de uma lógica intrínseca. O *Pathos* seria o drama, a porção dramática para ativar a ação. E por fim o *Ethos* seria aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve. Tem ligação com a ética, a moral e as implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas contidas no significado da história.

Comparato observa que não existem receitas magistrais, apenas talento e trabalho. No seu método ele propõe analisar seis etapas no processo de criação do roteiro. A primeira etapa é a Ideia. Um roteiro parte sempre de uma ideia, um fato, um acontecimento que provoca no escritor a necessidade de relatar. Ideia e criatividade estão na base da confecção da obra artística. A originalidade é o que faz que um texto seja diferente do outro. É a marca individual do texto, o seu estilo, afirma o autor. Comparato introduz seis campos que se originaram do “quadro de ideias” criados pelo roteirista Lewis Herman. São eles: “Ideia selecionada” provém da memória ou da vivência

pessoal. “Ideia verbalizada” surge daquilo que alguém nos conta, é captado no ambiente externo. “Ideia lida” é encontrada em jornais, revistas, livros, folhetos etc. “Ideia transformada” é uma ideia que nasce de uma ficção, de um filme, de um livro, de uma obra teatral etc. utilizando-se a mesma ideia, mas de outra maneira. “Ideia proposta” é uma ideia sob encomenda. Um produtor propõe um roteiro sobre a história de algum herói nacional ou filmes educativos sobre o meio ambiente etc. Ideia procurada é a que resulta de um estudo feito para saber qual tipo de filme o mercado quer. Ela vai ocupar um vazio do mercado.

Comparato considera a sinopse a primeira forma textual de um roteiro, onde é preciso que os acontecimentos da história sejam especificados de forma clara e concreta. Deve conter ainda os objetivos do protagonista. O clímax impactante, descrever as ações do protagonista e o que se pretende explicar com a história. Comparato analisa os dois tipos de sinopse. A Pequena Sinopse vai de três a cinco folhas, contem os personagens principais e a sua respectiva história de forma resumida. A Grande Sinopse esta relacionada a tradição europeia e ao roteiro literário. Normalmente ocupa dez laudas por cada hora de audiovisual. Acrescenta ainda o conceito do *Outline*, que esta entre a *Story line* e a Pequena Sinopse, e ocupa de uma a duas folhas, contendo o extrato da história e um leve perfil dos personagens. É através da sinopse ou argumento que se prepara a viabilidade de um projeto em todas as suas facetas: produção, mercado, autoria, observa Comparato, que também fornece uma serie de dicas importantes para a configuração do personagem, seriam: Adequação do personagem à história, “O protagonista se cria segundo a história, e não ao contrário”; um ponto de vista diferente encontramos em FIELD (1979, p. 34) que considera possível a partir da criação do personagem manifestar-se uma ação e uma história. Sobre o pensar e o sentir do personagem, Comparato observa que em audiovisual não existe um fluxo interior, tal como existe no romance. O sentir do personagem é expresso pela sua atuação e pelo seu comportamento perante a ação. A complexidade de um personagem e as suas contradições tem de se manifestar para que ele pareça verossímil, real. E concluí quanto maior for a sua densidade humana mais real nos parecerá. Comparato assinala três fatores que devem ser considerados na configuração da composição do personagem: fatores físicos, fatores sociais e fatores psicológicos. Deve ser levado em conta o fator da transformação, um

personagem nunca é estático, ele se modifica interna e externamente, processo esse chamado de evolução do personagem.

Sobre a Construção Dramática aponta a Poética de Aristóteles como fundamental para o estudo da dramaturgia, nela se concentra a raiz de tudo que sabemos sobre a arte de escrever para representar. Comparato explica ainda o conceito de *Plot*, que se encontra ao centro da ação dramática, é a espinha dorsal de uma história, o núcleo central da ação dramática. Cabe ao roteirista saber estruturar a sua história sob o ponto de vista dramático, pensando na reação da plateia. Para o autor os conceitos construção dramática e escaleta, de procedência italiana, são praticamente sinônimos de estrutura. O argumento é um corpo único. A estrutura é a divisão desse corpo compacto em grupos (cenas) montados segundo uma ordem escolhida pelo autor, de tal forma que se obtenha o máximo nível de tensão dramática, de acordo com o estilo pessoal. Para Comparato existem dois tipos de estrutura: A macroestrutura e a estrutura geral de um roteiro, o esqueleto das cenas, determina o tempo do filme. A microestrutura faz referência ao trabalho de estruturação de cada cena, quer se trate de um filme, ou obra audiovisual de ficção.

Comparato acrescenta ainda o conceito de inversão ou reversão de expectativa, quando o público tem uma expectativa, mas o roteirista apresenta um fato completamente inesperado, aí ocorre a surpresa. “Uma boa surpresa é igual a um bom presente: o melhor que podemos fazer é guardar para os momentos especiais da nossa história, como, o clímax ou a resolução do problema, chaves da ação dramática” (COMPARATO, 2009, p.121).

STORY: SUBSTÂNCIA, ESTRUTURA, ESTILO E OS PRINCÍPIOS DA ESCRITA DO ROTEIRO, ROBERTO MCKEE.

Robert McKee informa que *Story* é sobre princípios, e não regras. Os princípios funcionam e vem funcionando em várias tradições históricas de narrativas escritas e orais. Para o autor tanto a percepção sensorial, quanto uma imaginação vívida, são dons invejáveis, que devem ser complementares, pois sozinhos tornam-se enfraquecidos. Existem outros dons, que McKee considera singulares e essenciais; o primeiro é o talento literário, uma

conversão criativa da linguagem comum em forma mais forte e expressiva. O segundo é o talento para história, conversão criativa da vida em si em uma experiência mais poderosa, clara e significativa. Sobre os elementos da história, McKee, inicialmente, define a estrutura, como sendo uma seleção de eventos da história da vida dos personagens composta de sequência estratégica com o intuito de promover emoções e expressar um ponto de vista específico. Um evento promove uma mudança significativa na situação de vida de um personagem, o autor explica que ele delinea personagens, pois são as pessoas que causam ou são afetadas por ele, além disso, está localizado em um ambiente, gerando imagem, ação e diálogo. Portanto o evento retira a energia de um conflito, produzindo emoção nos personagens e também no público.

Para McKee a cena segue a mesma lógica do evento, é uma ação através de conflito em tempo mais ou menos contínuo que transforma a condição de vida de um personagem em pelo menos um valor em questão, do positivo ao negativo, ou do negativo ao positivo, com um grau de significância perceptível, pois, para o autor a condição de vida de um personagem não pode ser a mesma do começo ao fim da cena. McKee enfatiza que o ideal é que toda cena seja um evento da história, e caso não seja um evento verdadeiro deve ser cortada.

O autor introduz, ainda, o conceito de *Beat*, identificado como o menor elemento dentro da estrutura da cena, seria uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação. *Beat a beat*, esse comportamento em transformação molda o ponto de virada da cena. *Beats* constroem cenas. Cenas constroem o movimento seguinte, a sequência, que seria o ponto de impacto maior de uma série de cenas. E uma série de sequências que culminam em uma cena climática constrói a estrutura do ato. Causando uma grande reversão de valores. E uma série de atos constrói a maior de todas as estruturas: A história. O arco do filme representa o grande fluxo de mudança que leva a vida de uma condição na abertura a uma condição modificada no final. McKee destaca ainda, que em cenas, sequências e atos, as mudanças ocorrem de forma moderada e maiores, mas ainda podem ser revertidas, porém, no caso do clímax da história ele carrega uma mudança absoluta e irreversível. Sobre o conceito de trama, admite que em alguns círculos literários

o significado da palavra pode ter um sentido de comercialismo mercenário, mas o autor considera um termo preciso para o padrão da moldagem da história. Trama é a seleção necessária de eventos pelo escritor e sua colocação ao longo do tempo, o escritor escolhe ou bem ou mal; o resultado é a trama.

Mckee afirma que o clichê está na raiz da insatisfação do público, e que a fonte de todo clichê esta ligada a um único problema: “o roteirista não conhece o mundo da sua história”. São roteiristas que recorrem a filmes, programas de TV, romances e peças com ambientes similares e copiam o trabalho de outros escritores. Segundo Mckee falta-lhes um entendimento profundo do ambiente de sua história e de tudo que ele contém; e conhecimento e visão de mundo de sua história são fundamentais para alcançar a originalidade e a excelência. Mckee destaca quatro fatores no ambiente da história: período, que é o lugar da história no tempo. Duração, que é a extensão de uma história ao longo do tempo. Localização, que é o lugar da história no espaço. Nível de conflito, que é a dimensão humana. A posição da história na hierarquia das lutas humanas.

Sobre Princípios da Limitação Criativa, Mckee afirma que as restrições que o ambiente impõe ao design da história não inibem, mas, estimulam a criatividade. Acrescenta ainda que todas as grandes histórias situam-se dentro de um mundo limitado e conhecível, o que não significa um mundo trivial, e que a ironia do ambiente em relação à história é a seguinte: “quanto maior é o mundo, mais diluído é o conhecimento do autor, portanto, há menos escolhas criativas e mais clichês na história. Quanto menor o mundo, mais completo o conhecimento do autor, portanto há mais escolhas criativas”. Destaca ainda que a pesquisa é chave para vencer a guerra do clichê. Tanto a pesquisa de memória, pesquisa de imaginação e pesquisa de fato, os três métodos são fundamentais. “A memória nos dá grandes nacos de vida, a imaginação, pega fragmentos e lascas de sonhos”. Já a pesquisa de fato estimula o talento. Por fim Mckee adverte que pesquisas bibliográficas, psicológicas, físicas, políticas e históricas sobre o ambiente e elenco são essenciais, mas inúteis, se não levarem a criação de eventos, e define a criatividade como fazer escolhas significativas, tanto de inclusão como de exclusão.

Sobre a relação entre estrutura e gênero, Mckee observa que o gênero impõe convenções no design da história, o público conhece essas convenções

e espera vê-las na tela; conseqüentemente essa escolha determina e limita diretamente o que é possível dentro de uma história, o desafio do autor é manter a convenção, mas evitar o clichê, e complementa, que as convenções de gêneros não estão entalhadas em pedra, elas evoluem, crescem, se adaptam, modificam conforme as mudanças que ocorrem na sociedade.

Sobre estrutura e personagem, Mckee considera que ambos estão entrelaçados, a função da estrutura é prover pressões progressivamente que forcem o personagem a enfrentar dilemas, cada vez mais difíceis. Ao fazer as escolhas de risco o personagem vai revelando a sua verdadeira natureza. Quanto a função do personagem, Mckee acrescenta que ele traz à história qualidades de caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes.

Sobre a estrutura e o significado, Mckee considera que a história é fundamentalmente não intelectual. Ela não expressa as ideias nos argumentos secos e intelectuais de um ensaio. A história entre o artista e o público expressa a ideia diretamente através dos sentidos e percepção, intuição e emoção. Segundo Mckee duas ideias sustentam o processo criativo. Uma é a Premissa, ideia que inspira o desejo do escritor por criar uma história; a outra é a Ideia Governante, o significado supremo da história expressado através da ação e da emoção estética do clímax do último ato.

Sobre o Design da História, Mckee descreve vários princípios: A Substância da História é uma matéria viva, mas intangível, pois para o autor a linguagem é apenas um meio entre tantos que são usados para a narrativa. Será preciso que o artista explore seu processo criativo subjetivamente, e isto é possível quando o autor visualiza sua história de dentro para fora, através do ponto de vista do personagem. O protagonista verdadeiramente passivo é um erro comum, pois uma história não pode ser contada a partir de um protagonista que não quer nada, que não toma decisões, cujas ações não mudam em nenhum nível, adverte Mckee.

Mckee considera que uma história é um design em cinco partes. E o Incidente Incitante o primeiro grande evento da narrativa, é a causa primária de tudo o que segue incluindo os outros quatro elementos que são: Complicações Progressivas, Crise, Clímax e Resolução. O segundo elemento as Complicações Progressivas, Mckee considera como sendo o grande corpo da história entre o Incidente Incitante e a Crise/Clímax do último ato. Complicar progressivamente significa gerar mais e

mais conflito, contra as forças do antagonismo cada vez mais fortes, criando uma sucessão de eventos que passe por pontos sem volta. Sobre a Crise, Mckee a define como a terceira parte da estrutura em cinco partes, é a cena obrigatória da história, e deve ser um dilema. Esse dilema, afirma, confronta o protagonista, que quando face a face com as forças do antagonismo, deve tomar uma decisão de fazer uma ou outra ação em uma última tentativa para alcançar seu objeto de desejo. Sua vontade é testada severamente.

A quarta parte da estrutura em cinco partes é o Clímax da história. Segundo Mckee, ele não precisa ser cheio de barulho e violência, mas deve estar repleto de significado, o qual produz emoção e promove valores, indo do positivo ao negativo ou do negativo ao positivo, um valor mudado em sua carga máxima. Mckee destaca o clímax do último ato, e o considera o grande salto imaginativo, quanto mais inesperado para o público melhor. O autor avalia ainda que se não ferir a lógica deve-se colocar o clímax de uma subtrama dentro do clímax da trama principal, caso não seja possível, as subtramas menos importantes devem atingir seu clímax mais cedo, seguidas pelas de importância um pouco maior em um movimento crescente até o clímax da trama principal, explica Mckee.

A Resolução é a quinta parte da estrutura em cinco partes, O autor a define como qualquer material deixado depois do clímax, e seria como uma cortesia para audiência. Seria uma linha de descrição no final da última página que manda a câmera voltar lentamente, ou passar algumas imagens por alguns segundos, para que o público possa respirar fundo, ajustar seus pensamentos e deixar o cinema com dignidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Ao analisarmos os diferentes métodos, aqui contemplados, podemos destacar alguns pontos importantes, dentro do universo criativo do roteiro. O primeiro deles é a Estrutura Dramática. Field apresenta o paradigma dessa estrutura, e a descreve em três atos: Exposição, Confrontação e Resolução e defende que os bons roteiros ou aqueles que funcionam seguem esse paradigma. Já Chion põe em dúvida essa questão, apresenta opiniões contrárias, como a de Vale, que se mostra cético e afirma: “Não vemos porque

uma narrativa cinematográfica deveria dividir-se em três atos. (VALE citado por CHION, 1989, p. 184). Comparato, no entanto, retoma o estudo da divisão em três atos, mas com intuito apenas de mostrar o uso de uma estrutura clássica, pois ele afirma que só conhecendo o modelo clássico é possível transformá-lo. Considera, porém um mecanismo restritivo e adverte que não se deve ficar prisioneiro de uma fórmula. Cita ainda grandes representantes do cinema, como Glauber Rocha, Kurosawa, Wood Allen, Ingmar Bergman, e comenta que se eles tivessem seguido essas normas jamais entrariam para a história. O Mckee apresenta outro modelo de estrutura O “Design em cinco partes”, contudo observa que o Design em Três Atos é o mínimo para o roteiro de um longa metragem, e que para resolver o problema de um segundo ato muito longo é necessário a criação de subtramas, como uma forma de manter o interesse e a emoção do público. Cita outros filmes com mais números de atos, “Caçadores da Arca Perdida” que contém sete atos, explica que é preciso cuidado no uso da multiciplidade de atos, pois pode reduzir o impacto do Clímax ou produzir clichês.

Sobre temas ligados a criação da história é possível identificarmos em todos os autores uma valorização do trabalho de pesquisa como fundamental para o conhecimento do assunto do qual se escreve. Field acentua que quanto mais o roteirista sabe mais poderá escrever e tomar decisões criativas. Chion considera que as histórias são sempre as mesmas e que a arte da narração, da qual o roteirista faz parte é uma arte indefinidamente aberta e renovável, e ainda acredita que toda narrativa repousa não somente em ideias, mas em macetes, em procedimentos práticos. Acentua que na França, o roteiro é apenas um elemento entre outros, e não necessariamente o mais importante. Em Comparato, encontra-se um aprofundamento desse tema, para ele não existem receitas magistrais, apenas talento e trabalho, e Ideia e criatividade estão na base da confecção da obra artística. Comparato menciona diversas teorias da inteligência, como a desenvolvida pelo professor Robert S. Stesnberg. A teoria sustenta que a inteligência e a criatividade correspondem a um equilíbrio entre três tipos de inteligência: A interna, que atua sobre os conhecimentos memorizados, a criativa, capacidade para criar novas teorias e conceitos e a empírica, ou capacidade de adaptação a novas situações.

Introduz ainda o interessante “quadro de ideias” criado pelo roteirista Lewis Herman, com os seis campos, Já descritos anteriormente.

Mckee dedica a primeira parte do seu livro para o escritor e a arte da história, ali o autor aborda as características do talento literário e do talento para a história explicando que o primeiro utiliza a palavra como fonte expressiva e o segundo utiliza a própria conversão criativa da vida em si. Quanto à originalidade defende que o escritor só a obtém quando tem conhecimento e visão de mundo de sua história.

O Personagem está exaustivamente analisado nos quatro métodos. E é considerado um elemento fundamental para o desenvolvimento da história, Field considera que é necessário que ele pareça real e apresente os componentes básicos definidos (Profissional, Pessoal e Privado), Ou seja, é necessário definir a personalidade e o comportamento do personagem para poder revelá-lo. Chion analisa erros que são fatais para um personagem, como os personagens marionetes que são porta vozes dos autores. Comparato reforça que o personagem deve ter personalidade e caráter definido e assim como Field afirma, tem de ser real, um personagem tem de possuir todos os valores que se consideram universal, e também os pessoais. Mckee entrelaça a estrutura e o personagem, a função da estrutura é prover pressões progressivamente que forcem o personagem a enfrentar dilemas, cada vez mais difíceis. Ao fazer as escolhas de risco o personagem vai revelando a sua verdadeira natureza e acrescenta que a chave da verdadeira personagem é o desejo que motiva a sua ação.

Muitos outros elementos foram abordados por esses autores, e após esse estudo podemos afirmar que a elaboração de um roteiro envolve muito mais que uma ideia ou uma intenção. É necessário um trabalho árduo para se chegar a um resultado competente, pois não se lida somente com a dimensão textual, mas com a dimensão da imagem; esta envolve além da história, o ambiente, a caracterização do personagem, o ritmo, o tempo, os diálogos, a cena, os atos, as sequências, a construção dramática com seus Pontos de virada ou Incidentes incitantes. Enfim umas séries de nomenclatura nos foram apresentadas. Contudo Field, Chion, Comparato e Mckee, cada um a seu modo defendem que não existe um único modelo ou formato para a criação de um roteiro. O que existem são princípios, não leis. Todos esses autores

buscaram apontar instrumentos necessários para a elaboração de um roteiro criativo, mas fica claro que cada roteirista tem sua visão, seu estilo próprio de criar narrativas. Mesmo assim chego à conclusão que os estudos dessas teorias proporcionam conhecimentos úteis e necessários aos roteiristas, pois os ajudam na análise dos próprios roteiros. Com elas é possível a identificação dos pontos fracos e dos problemas de narrativa, e a partir do resultado buscar corrigir os mesmos.

Nos quatro manuais, objeto desse estudo, encontram-se minuciosas análises de filmes e que são confrontadas com cada princípio defendido. Esses exemplos ensinam como a teoria funciona na prática. Após o conhecimento desses conceitos a leitura técnica de um filme fica mais transparente. Considero como mais uma possibilidade de aprimoramento prático, o exercício de análise em outros filmes seguindo os parâmetros apontados por esses autores.

REFERÊNCIAS

- CHION, Michel. **O Roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- DEODATO, Lívia. **Robert Mckee**. Época, RJ, 08/05/2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/revista/epoca/0,,emi139101-15220,00.html>>. Acesso em: 12/05/2012>.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- GENNARII, A.; MORENO, F. **Entrevista com Doc Comparato**. 28/03/2011. Disponível em: <<http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/doc-Comparato/>>. Acesso em: 19/04/2012.
- MCKEE, Robert. **Story, substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro**. Curitiba: Arte & letra, 2010.

MEMÓRIA GLOBO. PERFIL: **Doc Comparato**. 04/2012. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/memoriaglobo/0,27723,gyp0-5271-254663,00.html>. Acesso em: 12/07/2012.

PINTO, João. **Biografia – Roberto Mckee**. 07/10/2011. Disponível em:
<<http://portalcinema.blogspot.com.br/2009/10/biografia-robert-mckee.html>>.
Consultado em: 05/07/2012.

O ROTEIRO E SUA IMPORTÂNCIA NA REALIZAÇÃO DE UMA OBRA AUDIOVISUAL

ANTUNES, Valdelis Gubiã⁸⁵
ANZUATEGUI, Sabina Reggiani⁸⁶

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo:

Este trabalho tratade um estudo com análise de filmes e livros sobre a importância do roteirista na produção de uma obra audiovisual e procura contextualizá-lo historicamente, procurando assim dimensionar o papel e a real importância do roteiro cinematográfico na realização de uma obra audiovisual e suas atribuições no resultado final do filme. Demonstrando assim que o roteiro é fundamental para que um projeto consiga alcançar o seu êxito.

Palavras-chave: Roteiro; roteirista; narrativa fílmica.

Abstract:

This work is an study with analysis on films and books about the importance of a screenwriter in the production of an audiovisual work. It intends to contextualize it historically. In this way it will show the dimension of the real role and importance of a screenplay in the making of an audiovisual work and their contributions in the final film's outcome. Therefore it will demonstrate that the script is essential for a project to achieve its goal.

Key – words: Screenplay, screenwriter, film narrative.

⁸⁵ValdelisGubiã Antunes, Especialista(2012) em Cinema com Ênfase em Produção(FAP).), graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (PUC-PR). ski71@uol.com.br

⁸⁶Sabina ReggianiAnzuategui, Doutora (2012) em Meios e Processos Audiovisuais, Mestre (1991) em Ciências da Comunicação pela (USP), graduada em Cinema e Vídeo pela mesma instituição (1996).

INTRODUÇÃO

Certa vez o pintor Paul Degas encontrou-se com o poeta Mallarmé, e disse-lhe que tinha muitas ideias para escrever poemas, mas que infelizmente não conseguia escrevê-los. Sem titubear, Mallarmé respondeu: "Meu amigo, um poema não se faz com ideias, mas com palavras". Entendo que o mesmo podemos aplicar a um filme onde o roteiro é o meio para cristalizar, para materializar e ordenar as ideias, dando a elas uma dinâmica e uma lógica para poderem funcionar e acontecerem num filme ou numa única palavra: coesão. Aqui não condeno o improviso, mas muitas vezes melhor do set também pode acontecer do inusitado, se faz necessário antes um planejamento, chegar lá e esperar a mágica acontecer é irresponsabilidade.

O roteiro é muito mais que apenas um guia para a equipe, em seu conteúdo está a razão de ser de um filme, está o motivo para fazê-lo. O roteiro, assim como os atores, assim como a câmera, são ferramentas para atingir um fim. Apenas isso. No livro "O Gênio do Sistema" de Thomas Schatz sobre a era de ouro estúdios em Hollywood prova-se por A mais B que naquela época a autoria era do produtor. Está lá Hitchcock para mostrar que quando ele tinha uma grande equipe, fazia grandes filmes, mas quando passou a depender cada vez mais dele foi uma derrocada, virou quase uma caricatura. O último grande filme do diretor inglês foi *Intriga Internacional* (1959), que marcou o fim desde período de ouro para o diretor quando ele perdeu o seu principal produtor executivo e agente Lew Wasserman. Wasserman, que era agente da MCA (Music Corporation of América) nos anos 50, era a principal agência de talentos e de qual ele era o mais influente funcionário. A sua importância cresceu quando os estúdios passaram a adotar o sistema filme-por-filme e que ser freelancer virou rotina entre artistas de grande prestígio, entre eles Alfred Hitchcock. Wasserman passou a vender pacotes fechados de filmes aos estúdios, que incluíam os seus agenciados, grandes roteiristas, como John Michael Hayes ou Ernest Lehman.

Portanto o roteiro é parte fundamental na produção e realização de uma obra audiovisual. O efeito emocional que provoca um filme em um espectador é em função do conteúdo e da estrutura narrativa que foi trabalhada pelo roteirista anteriormente. A contribuição dele é essencial, pois é no papel ou na

tela de um computador que nasce a estória e é definido qual o tema a ser tratado posteriormente na obra. A estrutura narrativa auxilia na transmissão de informações importantes ao filme que procura antes encantar os leitores, sejam eles no caso os produtores e o diretor e elenco para daí ser realizado e buscar o mesmo encantamento com o público, depois já em outra dimensão.

Em alguns casos os roteiristas mal é reconhecido por isso, ganhando créditos no final do filme como colaboração no roteiro, enquanto o diretor se arvora do crédito possessório “um filme de” ou de um crédito mais singelo como “escrito e dirigido”. E quando ficamos após o final do filme na sala de cinema ainda podemos acompanhar nos créditos finais o crédito de colaboração no roteiro de roteiristas reconhecidos.

É frequente em filmes europeus, principalmente franceses, vemos nos créditos iniciais o crédito “um filme de” seguido do nome do diretor o que faz nos pensar que ele escreveu sozinho o filme, só no final nos últimos créditos é que vamos descobrir quem escreveu com ele.

No Brasil onde não temos um sindicato de roteiristas e apenas associações a situação é mais grave o que acaba fazendo com que o roteirista fique desprotegido e sendo sistematicamente prejudicado.

Recentemente no filme *Amor sem Escalas* (Up In The Air, 2010) o roteirista Sheldon Turner teve que apelar ao WGA (Writers Guild of América) o equivalente a um sindicato nos EUA para receber o crédito de roteirista do filme. Anos depois de Turner ter escrito as primeiras versões do roteiro, uma adaptação do livro de Walter Kirn, Jason Reitman entrou no projeto para dirigi-lo e reescreveu o material que culminou no filme. Reitman alegou que o trabalho substancial seria apenas dele e que não precisava creditar o colega. Mas quando diretores desejam receber créditos de roteiro nos EUA, uma arbitragem é automaticamente aberta no WGA, que acabou decidindo a favor de Sheldon e obrigou a major Fox a creditar o roteirista.

Talvez o caso mais emblemático seja o de Herman J. Manckiewicz roteirista de *Cidadão Kane*, dirigido por Orson Welles, que também recorreu à justiça para ganhar o reconhecimento nos créditos do filme.

Talvez o único veículo, tanto aqui quando no exterior, onde o roteirista é reconhecido como autor de uma obra audiovisual seja na televisão. No exterior nas séries televisivas, principalmente nos Estados Unidos onde o

roteirista criador da série acumula as funções de produtor executivo sendo na prática um *showrunner*, um profissional que escreve, dirige e produz e que sem ele se torna impossível a realização do produto.

Conhecer o processo de elaboração de um roteiro nos ajuda a compreender sua real importância e quais os resultados no que se refere a compreensão dentro da narrativa fílmica. Para exemplificar tais questões, observaremos alguns exemplos dentro de alguns filmes significativos.

Estudar um filme através da palavra escrita pode não ser uma escolha ideal ou fácil. Diretores, roteiristas, diretores de fotografia, de arte e outros seus colaboradores se esforçam para transmitir suas ideias através das sensações que imagens e sons criam e nem sempre são compreendidos como pretendiam. Para muitos o roteiro cinematográfico morre quando o filme é produzido ou é “jogado do lixo” como gosta dizer o roteirista e diretor José Roberto Torero, mas o roteiro não está ali para ser seguido às cegas, roteiro não é partitura musical, que tem que ser seguida a risca para que o espetáculo não seja um desastre, mas é quem dá o norte para o diretor.

Tendo em vista todas essas questões levantadas, o estudo das mesmas torna-se necessário no processo de análise cinematográfica e para a pesquisa, a valorização e principalmente o reconhecimento do trabalho de um roteirista profissional. Para isso vamos discutir alguns filmes e situações usando trechos de livros e artigos escritos sobre este tema.

O QUE É UM ROTEIRO?

O que é um roteiro? Um roteiro seria a sinopse de um filme ou uma adaptação fílmica de Guerra e Paz - de quase 900 páginas - seria o resumo de um livro? Um roteiro seria a descrição de várias imagens amarradas a diálogos? Seria um diagrama? Uma linha do tempo preenchida por fatos e acontecimentos? Um roteiro pode ser tudo isso e muito mais. O roteiro é na sua base texto cinematográfico e é também uma das etapas na produção de um filme, talvez a mais importante, pois esta etapa é que vai balizar todas as seguintes, é ali que vai estar impresso o conteúdo que será transmitido mais

tarde numa obra audiovisual e principalmente é ali que estarão impressas as possibilidades financeiras desse roteiro ser aprovado e transformado em filme por algum produtor ou estúdio. Quantas vezes já se ouviram falar em um roteiro impossível de se filmar? Hoje em dia com os caros padrões cinematográficos é mais que essencial que o roteirista escreva o roteiro dentro das probabilidades de se filmar ou dele se tornar um filme. Assim, essa equação também entra na criação de um roteiro.

A confecção de um roteiro é também sem dúvida o momento mais solitário do criador, apenas ele e a tela em branco do computador. Mas é desta solidão, deste embate contra o papel em branco que vai nascer o cerne de uma futura obra cinematográfica. O roteiro é um texto onde o gênero dramático e técnico se fundem, pois ele não é um fim em si. Ele é o ponto de partida para uma nova aventura onde o melhor instrumento a ser usado é a imaginação.

De 1979 quando da primeira publicação do Manual de Roteiro (Screenplay) do roteirista e estudioso de roteiros, Syd Field, a sua visão mudou um pouco até 2005 quando publicou Os Fundamentos do Roteirismo, uma edição revisada e atualizada do primeiro. Onde ele já consegue diferenciar bem o roteiro cinematográfico, de um romance ou de uma peça teatral, produtos similares, mas completamente dispare. E a diferença fica exatamente na exposição através de imagens, tão própria de um produto audiovisual, que um roteiro obrigatoriamente tende a descrever. “Filmes são meios visuais que dramatizam uma linha narrativa básica por meio de pedaços de filmes e imagens”, como afirma Field.

Portanto, a real natureza de um roteiro é nada mais que contar uma história através de imagens no âmbito de uma estrutura mítica dentro de um tempo dramático de uma história com começo, meio e fim. Porém, além disto, em toda a boa estória há de haver uma transformação tanto no personagem principal quanto no público, pois é para isso que as pessoas pagam o ingresso. Elas querem sentir este encantamento ao final do filme. O personagem principal que inicia o enredo não pode ser exatamente o mesmo ao terminá-lo. Ele tem que ser outro, aquela estória contada ali em duas horas, aquele momento decisivo que ele viveu tem que o ter afetado de alguma maneira tal, da mesma forma que o espectador tem que ter sofrido esta experiência e ter se transmutado em outra pessoa, não numa mudança radical, mas tem que se

sentir um pouco diferente. Assim como do outro lado o roteirista também tem que ter passado por uma metamorfose enquanto escreveu, se isso não acontecer antes no papel, não vai acontecer com os atores e não vai estar impresso na tela.

O QUE É UM BOM ROTEIRO?

Quanto melhor o roteiro, melhor o filme; quantos mais problemas ele apresentar na confecção e se estes não forem resolvidos, estes serão problemas triplicados na produção e multiplicados exponencialmente na montagem.

Podemos aqui ir mais fundo e não só definir o que é um roteiro. Mas o que é um bom roteiro? Este sim é o desejo de nove entre dez diretores. Um bom roteiro é um roteiro que tenha um tema, que tenha conteúdo, que tenha algo a dizer, algo a propor, que realmente valha a pena ser filmado, este é um diferencial não só para um roteiro, mas para qualquer obra de arte em qualquer instância, pode ser um filme, um livro, um quadro, uma música, uma escultura, mas tem que ter algo a dizer. É impossível se produzir uma obra de arte válida sem ter algo para dizer, até obras de aparentemente puro entretenimento quando vista mais de perto, mesmo nos filmes-pipoca americanos ou naqueles filmes para adolescentes, poderemos descobrir um tema. Não se faz necessário que ele traga respostas, muitas vezes só levantar a dúvida já é importante. E em um roteiro tem que estar expresso claramente esta intenção que depois irá se materializar em um filme. Syd Field, professor de roteiro, costuma pelo estilo, reconhecer de cara um bom material.

O que é um bom roteiro, continuava a me perguntar. E logo comecei a vislumbrar algumas respostas. Quando lemos um bom roteiro, nós os reconhecemos – fica evidente desde a primeira página. O estilo, a forma com que as palavras são escritas na página, o jeito que a história é estabelecida, o controle da situação dramática, a apresentação do personagem principal, a premissa básica ou o problema do roteiro – tudo se estabelece nas primeiras páginas do roteiro. *Chinatown* (Chinatown), *Three Days of the Condor* (Três dias de Condor), *All the President's Men* (Todos os Homens do Presidente) são exemplos perfeitos. Um roteiro logo percebi, é uma história contada em imagens. É como um substantivo: isto é, um roteiro trata de uma pessoa, ou pessoas num lugar, ou lugares, vivendo a sua “coisa”. (FIELD, 2001 p 15)

A roteirista Carolina Kostcho, de *Dois Filhos de Francisco* (2005), defende em seu artigo “Os Caminhos do bom roteiro”, publicado na Revista do Cinema, (edição 98, 2010) um bom roteiro se faz é com muito trabalho e dedicação e que a ideia é não mais que um ponto de partida e que para se chegar a um bom resultado depende mais da vontade, do talento, e fundamentalmente do trabalho do roteirista do que de qualquer outro fator.

Uma boa ideia é sim um bom começo, mas um bom roteiro é feito com talento e muito trabalho. Muito trabalho. E um bom autor de cinema é quem parte de uma boa ideia para construir coerência e coesão, através de uma estrutura narrativa eficiente e de um bom texto, uma boa história para ser contada em duas horas de filme. Um bom roteiro, portanto, deve ser gostoso de ler como um romance, bem estruturado como uma tese, preciso como um poema e conter todos os ingredientes do filme como uma boa lista de supermercado. Um bom roteiro é tudo isso e só um escritor de cinema – com talento, dedicação e profissionalismo – pode dar conta deste recado. (KOTSCHO, artigo, 2009)

A palavra roteiro em espanhol se traduz como “guión”. Ou seja ele é um guia para o que vai ser feito. Essa definição se aproxima muito da essência do que é um roteiro ou um bom roteiro. Ele serve de guia e ao final da jornada de filmagem ele é posto de lado, abrindo espaço para a próxima página que vai ser filmada no dia seguinte. Além dessas definições mais práticas, podemos identificar também um roteiro como algo abstrato, impalpável, quase inexistente ou com vida curta. Quem entende isso como poucos é o roteirista DocComparato ao definir o roteiro de forma geral:

De maneira muito geral podemos dizer que essa forma escrita que chamamos de roteiro é algo muito efêmero. Existe durante o tempo que leva para se converter num produto audiovisual. Embora haja roteiros editados em forma de livro, atualmente existem coleções ou sites dedicados a isso, o roteiro propriamente dito é como se uma crisálida que se converte numa borboleta, imagem proposta por Suso d’Amico a grande roteirista italiana. (COMPARATO, 2009 p 29)

Talvez esta imagem sugerida por Comparato, esta metáfora, da crisálida que se transmuta numa bela borboleta seja uma comparação das mais apropriadas. Porque entendo que o roteiro pode ser também uma agradável leitura que desperte no público, no caso os produtores, o desejo de ver numa tela de cinema, da mesma forma como vemos vários livros de sucessos serem adaptados hoje para amanhã serem campeões de bilheteria ou não também.

Portanto no roteiro se faz necessário um poder de sedução para atrair produtores e diretores, para incutir neles à vontade de ver aquela estória materializada e imortalizada em película. Porque o roteiro é a primeira visualização que os produtores e o diretor vão ter do filme, é através daquelas palavras dispostas ali, naquele formato que eles vão imaginar quão bom ou não será aquele filme e se vale a pena investir tempo e dinheiro para realizá-lo. Um bom roteiro é o melhor ponto de partida para um bom filme. E quanto melhor a história, quanto melhor ela estiver ali contada, melhores profissionais vão se sentir magnetizados, atraídos, para transformar aquelas palavras em um produto audiovisual. Talvez por isso mesmo este seja o papel mais importante que caiba ao roteirista, o de seduzir através de palavras para ver o seu filme realizado. De plantar a semente para que ela se transforme em fruto que será apreciado por multidões e marcará as pessoas indelevelmente.

A IMPORTÂNCIA DO ROTEIRO

O professor americano Tom Stempel, em seu livro *Lições de Roteiristas* esmiúça a feitura de vários roteiros de clássicos do cinema, mas é o seu artigo sobre *Janela Indiscretado* diretor inglês Alfred Hitchcock que mais chama atenção. Porque alguns ainda acreditam que exista um “cinema puro” e que Hitchcock fosse o maior artífice, veja o contrassenso, artífice? Deste assim chamado “cinema puro”. Mas quando estudamos mais a fundo vemos que isso é pura balela.

Certa ocasião tive um aluno que perguntou no primeiro dia por que tinha que aprender a escrever roteiros, já que não pretendia contar histórias, e sim “criar um cinema puro, como Hitchcock”. Na mesma hora percebi que devia passar *Janela Indiscreta* naquele semestre. Foi o que eu fiz, e o aluno nunca mais pronunciou as palavras “cinema puro, como Hitchcock”. (STEMPEL, 2011, p. 48)

Janela Indiscreta, de 1954, talvez seja um dos melhores exemplos da influência de John Michael Hayes, um dos roteiristas preferidos de Hitchcock. A história deste filme e roteiro começa em 1942 quando foi escrito o conto, *It Had to Be Murder*”, de Cornell Woolrich no qual se baseia o filme. Primeiramente o diretor de teatro da Broadway Joshua Logan decidiu

transformá-lo em filme e escreveu um esboço de 13 páginas, mas que não foi aproveitado para o filme. Mas que trazia a base do conto, que era uma estória sobre um homem com a perna engessada que passa o tempo olhando pela janela do seu apartamento para um outro prédio onde imagina que tenha ocorrido um crime. Ainda ali não estavam elementos essenciais do filme como a câmera fotográfica, explicada depois pela profissão de fotógrafo do personagem principal, Jeff, estas informações foram adicionadas depois por Hayes. Quanto Hayes assume a escrita do roteiro após Hitchcock adquirir os direitos sobre o conto é que o filme começa a tomar forma. Ele consegue resolver praticamente todos os problemas de adaptação do conto. E coloca tantas minúcias, tantos detalhes, que a maioria deles é mantida no filme. Hayes é tão específico que logo no início do filme ele dispõe todos os elementos que levaram Jeff a ter certeza que um crime ocorreu no prédio vizinho ao seu, em número bastante para despertar a curiosidade no espectador. E se no conto há uma certeza que só vai aumentando a medida que a estória segue. No roteiro é justamente o contrário, existem viradas, uma após a outra, é só Jeff ter certeza de uma coisa, para vir um acontecimento e destruir esta convicção. A estrutura do roteiro Hayes traz viradas dramáticas que o conto original não possuía. O que fica claro neste artigo é que mesmo elementos que poderiam passar esta impressão de improvisação, de um cinema puro ou coisa que o valha, na verdade foram perfeitamente previstos no roteiro e depois executados na produção do filme.

Se 162 páginas do roteiro de filmagem parecem muita coisa para um filme de apenas 112 minutos, lembre-se de que Hayes tinha escrito tudo que os atores deviam fazer, até as mínimas reações. Quanto assistir a *Janela Indiscreta* da próxima vez, preste atenção a quanto Hayes e Hitchcock conseguem extrair tomadas das reações. Até momentos do filme que parecem improvisados na verdade não são. Logo no início, Jeff sente uma coceira na perna por baixo do gesso. É um momento tão repentino que parece que Stewart foi pego de surpresa pela câmera, ou que aconteceu por acaso e alguém decidiu deixar no filme. Mas não foi. Eis como Hayes descreve a ação: Subitamente Jeff desvia a atenção para si próprio. Sua perna, sob o gesso, começa a coçar. Ele se contorce, tenta mexer a perna um pouquinho. Não sente alívio. Coça pelo lado de fora do gesso, mas a coceira aumenta. Pega um coçador chinês para as costas no peitoril da janela. Cuidadosamente, e com relativa habilidade, ele o enfia sob o gesso. Ele se coça, e uma sublime expressão de alívio imunda o seu rosto. Satisfeito deixa o coçador de lado. (STEMPEL, 2011, p. 55)

Como podemos verificar mesmo aquela cena que parecia tão espontânea, estava prevista no roteiro. O mesmo eu poderia citar aqui a cena de batismo de *O Poderoso Chefão* (1971) que intercala o batismo com o assassinato de chefes de outras famílias. Por causa desta cena a montagem foi muito elogiada, mas quando lemos o roteiro vemos que lá ela está praticamente *ipsis literis*. E que a tão alardeada genialidade do diretor e da montagem está na verdade em cumprir o que estava previsto no papel.

O ROTEIRO FINAL

O roteirista Leopoldo Serran (1942-2008) foi o único cineasta vinculado ao grupo do Cinema Novo que optou por seguir a carreira de roteirista, em vez da de diretor de cinema, em um momento em que a “teoria do autor” era defendida pelos jovens cinéfilos de todos os cantos do mundo. Segundo essa teoria, o verdadeiro autor no cinema não era quem escrevia o roteiro e sim o responsável pela *mise-en-scène*. Menos preocupado com essas discussões e mais atento à escrita cinematográfica (seja ela no papel ou na imagem), Serran trabalhará tanto com diretores que almejavam fazer um cinema autoral quanto com realizadores filiados a outras tradições cinematográficas e mais voltados para o grande público. Em ambos os casos, se tornará um coautor desses projetos. Ele explicita bem esta situação em uma palestra realizada em 26/11/1986, durante o FESTRIO, na série de encontros com roteiristas nacionais e internacionais, no evento intitulado “A Importância do Roteiro Para Cinema e Televisão”. Abaixo trecho da palestra publicada no blog do Autores de Cinema.

O “cinema de autor” foi uma importação francesa - cujo principal teórico era o cineasta François Truffaut - e trouxe consequências desastrosas para o trabalho específico do roteirista. De repente, no Brasil, todo mundo virou autor e o roteiro perdeu sua função. Ao se estabelecerem os governos militares, o dinheiro particular que financiava o cinema desapareceu; e nós caímos na dependência da verba pública. Grupos de pressão se formaram, fortaleceu-se o cinema de autor e o roteiro continuou relegado. Mas para se saber o porquê do vazio do roteiro, há que se definir quem são os produtores e como eles foram formados na transação com o poder público. São dois os principais aspectos: o primeiro é que o dinheiro público não tem dono e passou a não ser importante o sucesso ou o fracasso de um filme para o produtor (há os que dizem que o dinheiro se ganha antes do filme e não depois). O segundo aspecto é a relação do

produtor com o mercado: 50% da renda do filme vai para o exibidor, 25% para o distribuidor, fora as várias taxas, o que torna praticamente inviável o produto no mercado interno. (SERRAN, palestra, 1986).

Com sua verve Leopoldo demonstra que o roteirista não é grande culpado pela má qualidade do cinema brasileiro e sim mais uma vítima, não a maior logicamente. Este papel cabe ao público. Mas ele demonstra que já naquela época e hoje, talvez menos, o grande pecado do cinema brasileiro fosse a completa falta de planejamento. E daí como sempre a corda arrebenta no ponto mais fraco e o roteirista acaba pagando o pato como se ele fosse o grande responsável pelo fracasso de um filme.

O que houve nestes últimos anos foi uma total indiferença pelo projeto. Ao contrário de qualquer outra parte do mundo, nós não produzimos projetos que virarão filmes; nós produzimos filmes, direto. Isso coloca todos os profissionais do audiovisual em perigo. Para isso eu costumo dar um exemplo "cinematográfico": a cavalaria americana, quando precisa atravessar o território dos índios, manda na frente os seus batedores, quer dizer, o projeto é a garantia, são os batedores; mas nós mandamos nossos bons técnicos e artistas diretamente para as mão dos peles-vermelhas, que os escalpam. Se alguma coisa ainda se salva com este método absurdo, é, na minha opinião, o verdadeiro "milagre brasileiro" ... Nessa situação, o maior "bode expiatório" é o roteirista. E com algum a insistência, se ouve dizer: "O cinema brasileiro é muito bom, tem tudo, mas falta roteirista ... ". Mas como o cinema sempre foi contra o roteiro, impedindo a formação de profissionais de um gênero que por natureza é mais difícil, nós acabamos "colhendo o que plantamos" ... Tem também produtor de porte que diz assim: "Ô Leopoldo, o problema é o seguinte: não tem roteirista, nego não sabe escrever, entendeu?". Mas o roteiro não é uma coisa tão importante para ser o problema: se ele existe, é porque há também um problema de produtores. Um projeto idiota, com pagamento irrisório e safado, só pode dar um filme idiota. Sem tempo para escrever, relegado, e sem remuneração adequada ao valor do seu trabalho, o roteirista é que é o culpado. (SERRAN, palestra, 1986)

Ainda após a palestra Serran manteve a língua afiada e destilou o seu veneno contra a televisão que já começa a seguir o mesmo caminho que o cinema propôs, só sendo brecada anos mais tarde quanto da criação das associações dos roteiristas a qual já escrevemos anteriormente. Naquele momento ele que também escrevia para a televisão começou a perceber que depois do "cinema de autor", estava surgindo a "televisão de autor". "O "cinema de autor" gerou uma série de desvios. De repente, nós temos também a "televisão de autor". Outro dia, eu observei nos créditos de um programa de TV: "Roteiro final de Walter Avancini" - ele também dirigia o programa. Eu

queria ver o Sr. Walter Avancini escrever um roteiro inicial, porque roteiro final qualquer animal escreve”, arremata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dizem os americanos “Ideas are a penny a bucket”, ou seja, ideias não valem um tostão. De nada vale uma ideia se não houver um roteiro para produzir um filme. E foi por isso que escolhi este tema porque isso é importante e se faz necessário que, estejamos cientes sobre estas situações e assim dar a “César o que é de César”. Talvez este trabalho contribua mesmo como uma pequena semente para uma transformação da mentalidade das pessoas que fazem e farão cinema.

O roteiro de um filme é o princípio onde tudo se origina, a estória vai de se resolver primeiro no papel, vai ter que se estruturar ali, para depois buscar uma interpretação, uma versão dela nas filmagens e por último a montagem, onde também se exerce a narrativa fílmica e o roteiro permanece como um norte para onde o diretor e montador pode consultar para ver se está no caminho ali proposto. O roteiro não se encaixa em nenhuma categoria literária.

O exemplo que a diretora Lina Chamie nos dá nos créditos finais de A Via Láctea (Brasil, 2007) demonstra de forma elegante e inequívoca que o um filme é o resultado de um trabalho em equipe e não apenas do empenho de uma única pessoa Neste filme temos a imagem do universo, de estrelas sob uma sonata tocada ao piano por France Clidat e depois é fixado o crédito “Um Filme de” e começam a passar os nomes dos atores, depois da diretora, do roteirista, da diretora de fotografia e todos os outros profissionais que contribuíram para a realização da película.

REFERÊNCIAS

FIELD, Syd. **MANUAL DE ROTEIRO**. Editora Objetiva, 2001.

FIELD, Syd. **OS FUNDAMENTOS DO ROTEIRISMO**. Editora Arte & Letra, 2009.

COMPARATO, Doc. **DA CRIAÇÃO AO ROTEIRO**. Summus Editorial, 2009.

STEMPEL, Tom. **POR DENTRO DO ROTEIRO**. Editora Zahar, 2011.

CARRINGER, Robert L. **CIDADÃO KANE: O MAKING OF**. Editora Civilização Brasileira, 1997.

KAEI, Pauline. **Criando Kane e Outros Ensaios**. Editora Record, 2000.

SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema**. Editora Companhia das Letras, 1991.

MARÉS, Fernando. **Roteirista teve que brigar por crédito em 'Up in the Air'**. Disponível em: <<http://roteironews.blogspot.com.br/2010/01/roteirista-teve-que-brigar-por-credito.html>>. Acesso em: Setembro 2012

KOSTCHO, Carolina. **Os Caminhos do Bom Roteiro**. Revista do Cinema, edição 98, de março abril de 2010.

REFLEXÕES SOBRE O SUCESSO DO CINEMA DE AMÁCIO MAZZAROPI

BIAGIOLI, William Ferezi⁸⁷

BEYER, Rosane⁸⁸

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

Resumo:

Dentro da história do Cinema, Amácio Mazzaropi foi um tipo singular. Criador de um personagem único, eternizou a figura do caipira nas telonas e criou uma indústria, à sua maneira, situada fora do eixo Rio-São Paulo. Este artigo pretende entender de que forma Mazzaropi se tornou esse fenômeno popular e os motivos que o levaram a ter um êxito de público. Propõe-se também uma reflexão sobre a obra de Mazzaropi que procure dar um sentido de justiça à trajetória singular do cineasta.

Palavras-chave: Mazzaropi; Cinema; Comédia.

Abstract:

Within the history of cinema, Amácio Mazzaropi was a one of the kind. Creator of a single character, the figure of the hillbilly immortalized on screen and created an independent film industry in its own way, located outside from the economical heart of Brasil. This article seeks to understand how Mazzaropi became this popular phenomenon and the reasons that led him to have such a tremendous success. It also proposes a reflection on the work of Mazzaropi that seeks to give a sense of justice to the amazing trajectory of this unique filmmaker.

Key-words: Mazzaropi; Films; Comedy

⁸⁷ Graduado em Publicidade com ênfase em Criação pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e especialista em Cinema com ênfase em produção pela Faculdade de Artes do Paraná. Atua como produtor, roteirista e diretor de cinema. E-mail: williambiagioli@gmail.com

⁸⁸ Formada em Letras Portugues Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1986), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná/Universidade de Birmingham (1990 - Bolsa da CAPES/British Council) Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo/Universidade de Londres (1998- Bolsa Doutorado Sandwich do CNPq) e Pós-Doutorado no Centro de Filme, Midia e Cultura Popular na Arizona State University, EUA

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende apresentar alguns dados e levantar algumas questões sobre o cinema de Mazzaropi.

Ao mesmo tempo, personagem e autor, Amácio Mazzaropi foi um dos mais bem-sucedidos cineastas brasileiros e sua trajetória, bem como a de sua produtora, merece ser destacada neste trabalho. Nada menos que 33 filmes foram feitos durante seus 69 anos de vida. Os filmes, na esmagadora maioria, são comédias populares, com temáticas cotidianas e construídas a partir do ideal do caipira, tipo comum ao interior de São Paulo, que Mazzaropi eternizou.

Dono de uma maestria na atuação, Mazzaropi não foi apenas o criador de uma personagem, foi um homem de negócios com visão apurada para a comercialização e difusão popular de sua obra. Seis filmes de seus filmes estão entre as 50 maiores bilheterias de produções brasileiras de todos os tempos (CAETANO, 2011). Porém, analisar somente os números pode ser uma maneira leviana de realizar uma reflexão acerca dos motivos do sucesso de Mazzaropi. Os números são apenas a constatação de que o discurso criado por Mazzaropi, o personagem e todos os aspectos técnicos de seus filmes agradavam às pessoas.

O cinema, segundo Adorno e Horkheimer (1985), foi definido como forma de manifestação completamente subordinada à indústria cultural, logo inautêntica e absolutamente ideológica. No cinema de Mazzaropi, que muitas vezes foi acusado de “alienante” e “superficial”, por críticos de Cinema da época como Alex Viary, Pedro Lima e o escritor Ignácio de Loyola Brandão, podemos encontrar uma série de temáticas e cenas que discutem, através do humor, problemas e questões de forte impacto social para a época.

E são exatamente esses aspectos que iremos investigar aqui. Serão analisadas as razões de Mazzaropi ter conseguido criar um cinema pujante sólido ainda no começo dos anos 60 e como a figura idealizada do caipira se consolidou por meio de seus filmes.

CINEMA E CULTURA DE MASSAS

Na primeira metade do século XX, a sociedade passava por imensas transformações. O cinema começava e, muito rapidamente, se transformou em um meio de comunicação de massas poderoso. Sobre os motivos que guiavam as produções, Adorno e Horkheimer, mencionam que:

Sob o peso dos monopólios, toda a civilização de massas é idêntica e a ossatura de seu esqueleto conceitual fabricado por este modelo começa a se revelar. Os dirigentes não se preocupam mesmo em dissimulá-la; sua violência cresce à medida que sua brutalidade se mostra à luz do dia. O cinema e o rádio não tem mais a necessidade de se fazerem passar por arte. Não passam de um negócio, aí está sua verdade e sua ideologia, que eles usam para legitimar as baboseiras que produzem deliberadamente (ADORNO e HORKHEIMER, 1985 p.114).

A visão dos estudiosos é originária do crescimento e domínio do nazismo na Alemanha, onde o cinema foi utilizado como grande forma propagandista do governo. Eles já conseguiam constatar que o cinema servia aos interesses do capital que o financiava, e que portanto, não constituía de um discurso puro e honesto.

Nos primórdios da discussão teórica sobre cultura de massa, muito se debatia sobre a “realidade” e a “função ficcional” do cinema. Quais eram os verdadeiros significados de se utilizar o mecanismo cinematográfico, qual o sentido de se fazer um filme? Como o cinema nasceu de uma “junção” de várias expressões artísticas advindas da literatura e do teatro, existe uma angústia em encontrar uma linguagem puramente cinematográfica. “O principal problema estético do cinema, que foi inventado para reproduzir, é, paradoxalmente, ultrapassar a reprodução” (RICHTER apud ANDREW, 2002, p.76).

O cinema funciona como uma espécie de espelho para a sociedade que o vê. É sabido e manifesto que os meios de comunicação de massa, e o cinema é um deles, são propagadores e perpetuadores de comportamentos, e também funcionam como espelhos dessa mesma sociedade onde, além de ecoar, podemos nos ver refletidos.

O cinema talvez seja a maior e mais potente forma de manifestação cultural. Nenhuma outra forma de arte expressa e representa tão bem os costumes e os trejeitos da sociedade que se está inserida. E por essa habilidade é que o cinema também é um perpetuador de costumes. Recorreremos a uma definição de Daniel Bell, na qual ele afirma que:

A palavra cultura foi redefinida nos nossos dias, de tal modo que se num certo momento indicou requinte moral e intelectual e gosto artístico, engloba hoje os códigos de conduta de um grupo ou de um povo. Ainda dentro desta óptica continua {...} com efeito, a cultura não se concebe já com base numa série de obras de arte, mas com base no modo como é organizado e consumado um estilo de vida (BELL apud FERIN, 2002, p.105).

Para Walter Benjamin, “no cinema o que importa não é o fato de o intérprete apresentar ao público um outro personagem que não ele mesmo; é antes o fato de que ele próprio se apresenta no aparelho” (BENJAMIN, 1969, p.224). O autor mostra como a relação do ator com o público tem através da câmera um catalisador poderoso e potente. Este intermédio que a câmera oferece é um obstáculo que pode ser transposto com muito poder. Benjamin complementa que “o que caracteriza o cinema não é apenas a maneira pela qual o homem se apresenta ao aparelho, mas também o modo pelo qual ele figura na representação” (BENJAMIN, 1969, p.224).

O cinema é a canalização de várias experiências e novas propostas. É a eternização de personagens, mas também a busca de sensações e experiências. Mas o cinema como forma de manifestação social reflete as dúvidas e as certezas de sua época. Serve tanto para levar como para tirar do poder.

Mazzaropi é a prova cinematográfica do poder das representações sociais. Ele é ao mesmo tempo um produto e o próprio meio de onde veio. Utilizou as técnicas cinematográficas como ninguém para fazer seu personagem se perpetuar e o utilizou em, aproximadamente 22 filmes, sob o selo de sua própria companhia criada de maneira radical e independente. Podemos compará-lo a Charles Chaplin no sentido de que o personagem, ou o mito, se transformou em muito mais do que ele mesmo poderia imaginar.

UM CINEMA GENUINAMENTE BRASILEIRO

A dificuldade em traçar uma linha que une toda a história do cinema brasileiro é imensa. O cinema brasileiro é o reflexo mais bem acabado da mistura e da sinergia entre diferentes matrizes que compõe a sociedade brasileira. O cinema brasileiro nunca foi algo puro e original. Pelo contrário, é a soma de todas as diferenças que o torna singular em cada aspecto. No entanto, muitos foram os intelectuais que tentaram encontrar um caminho “brasileiro” de contar histórias. Eles acreditavam que havia uma contribuição que só o Brasil poderia trazer, um toque as histórias e a concepção das imagens que só o país tropical poderia oferecer.

Humberto Mauro, um dos primeiros cineastas do Brasil, já pensava nesse sentido quando dizia que “o cinema brasileiro entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se formam” (MAURO apud SOUZA, 1987, p.114) .

Muitas foram as tentativas, no entanto o Cinema brasileiro nunca se estabeleceu como uma verdadeira forma de expressão do povo brasileiro, encontrando ecos sempre em outros meios de comunicação. A verdade é que o cinema brasileiro da primeira metade do século XX dependeu imensamente dos talentos individuais de homens como Humberto Mauro, que ousaram transpor a barreira do simples registro da realidade e começaram a trazer o conteúdo ficcional para seus filmes, dentro de uma lógica que buscavam. Assim foram construindo as bases que o Cinema Novo iria renovar lá nos idos dos anos 60.

Nos anos sessenta, cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, compartilharam um desafio comum: a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento e o abuso de poder (VILLAÇA, 2002 p.489).

Os anos 60 foram o período mais rico e plural de nossa cinematografia. Podemos citar que havia três grandes expoentes, divergentes, mas igualmente ricos: Mazzaropi e suas comédias, Zé do Caixão e seu cinema de terror e a turma do Cinema Novo. Não podemos deixar de citar alguns clássicos como: Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos, O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte (1962), vencedor da Palma de Ouro em Cannes no ano de 1962 e São Paulo S/A de Luís Sérgio Person.

A grande diferença dos anos 60 era o engajamento político e a necessidade de expressão autoral que muitos cineastas tinham. Em grande parte, recuperava o discurso da necessidade da criação de uma estética essencialmente brasileira para seus filmes.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os tumores. Assim, somente uma cultura da fome minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 2006: p 65-66).

Havia também uma intensa produção intelectual encampada pelos primeiros cursos dedicados ao estudo do cinema, com intelectuais como Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernadet na USP (Universidade de São Paulo) e na recém criada Universidade de Brasília (UnB).

O cinema nos anos 60 abrigava o popular e o intelectual ao mesmo tempo. O começo da década, que prometeria anos ainda mais conturbados, começava na ânsia do discurso desenvolvimentista de Jânio Quadros, os 50 anos em 5, e a crítica, de uma certa forma, acreditava que o Brasil estava muito atrasado e era necessária uma evolução. Não foram poucas as críticas que massacravam o cinema de Mazzaropi, como abaixo:

Nosso povo vive dentro de um estágio cultural condicionado pelo subdesenvolvimento. Sob tal condição, é natural que a exaltação da mediocridade vingue. Compreende-se que o homem do povo aceite, até por desfastio, o cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de um gosto apurado, a oportunidade de conhecer obras superiores. Todavia, quando um homem tido como de cultura, tendo em suas mãos um instrumento de divulgação, senta-se numa

poltrona de cinema e aprecia o vulgarismo, a imbecilidade, o primarismo (e ainda recomenda como de alto teor), então, é a mediocridade, é o andar para trás. Neste caso, ele se emparelha àquele que, na tela, vende por baixo preço, a cretinice. (BRANDÃO, 1965)

Na realidade, o Cinema de Mazaropi ia na contramão do que os intelectuais brasileiros almejavam. Era um momento de expansão econômica, de novas e constantes correntes de pensamento, principalmente vindas da Europa, se instalando no imaginário dos críticos que compunham uma parcela considerável dos jornais e publicam suas opiniões, as quais eram lidas e levadas em consideração. Alheio a todo esse movimento, Mazaropi apostava na famigerada comédia de costumes, da qual nunca conseguiu sair.

Para os críticos dos anos 60 e 70, Mazaropi e suas comédias eram um alvo fácil e costumeiro. Criticavam os enredos, os roteiros e principalmente o gosto pelos *happy-endings* e por uma certa ingenuidade. O crítico Ely Azeredo assim escreveu:

Mazaropi leva o riso a grandes plateias. Tem esse direito e deve continuar a exercê-lo. Mas esse sucesso é grave. É um dos índices mais espantosos da situação da cultura de massa no país. Nessa nova aventura do Jeca, com nas anteriores, ele brinca com Deus e o mundo – com a religiosidade popular, com os preconceitos de cor, com os rígidos padrões de moral, com os ricos e poderosos, com as paixões populares. Todas estas brincadeiras à primeira vista, parecem irreverentes, expressam o modo de ver e sentir das pessoas comuns. Mas este sentimento se expressa apenas pela metade, porque o humor de Jeca se caracteriza pelo imobilismo, por Mazaropi vê as situações que filma através do filtro criado pelo cinema das grandes indústrias. Ele olha as coisas através do modelo de cinema produzido em escala industrial para consumo amplo e popular. Os bons são bons, os maus são maus, nasceram assim, são ambos necessários para que a vida continue. (AZEREDO, 1981 apud BARSALINI, 2002, p.97).

Mazaropi se defendia das críticas de maneira muito sagaz e inteligente, geralmente destilando todo seu humor:

Eu só queria que os críticos, os inteligentes, me entendessem melhor. O povo me entende. O povo me entende, quem não está entendendo são esses que se dizem inteligentes, intelectuais. Porque, num filme, para você dizer que fulano é ladrão, não precisa dizer: "Ele é ladrão". Pode falar: "Sumiu um negócio lá de casa", coisas mais camufladas. Agora, eles querem que diga logo o negócio, que esclareça. Não pode, será que eles não entendem? Que diabo, onde está a

inteligência dessa gente? (...) (GOSTO apud BARSALINI, 2002, p.98).

OS ANOS NA VERA CRUZ

A efervescente cena cultural na capital São Paulo era evidente e se notabilizava desde os anos 40. Eram tempos da TV Tupi, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Museu de Arte Moderna. No entanto, o cinema ainda era quase totalmente feito no Rio de Janeiro. Foi então que Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho decidiram criar uma companhia cinematográfica que se opunha a Atlântida, e assim surgiu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (MATTOS, 2010, p.63).

As ambições da Vera Cruz eram grandes. A ideia inicial dos criadores do estúdio era trazer técnicos e profissionais dos Estados Unidos, porém os elevados salários foram um entrave para que o plano fosse adiante. Dessa maneira, a solução foi trazer profissionais da Europa para suprir essa carência de profissionais.

Zampari, que era um grande admirador do Teatro, sabia que não só de técnicos seu cinema seria feito. Ele precisava de rostos, de atores, ou melhor dizendo, ele precisaria de astros.

No início da produtora paulistana foram realizados três filmes: Caiçara (1950) Terra é sempre terra (1951) e Ângela (1951). O quarto já teve a participação de Mazzaropi com Sai da frente (1952), que foi um estrondoso sucesso na época. Tamanha foi a empolgação que os executivos da Vera Cruz logo decidiram emplacar um novo filme com Mazzaropi, Nadando em Dinheiro (1952) (MATTOS, 2010 p.64).

Após esses dois sucessos, a Vera Cruz começou a entrar em declínio financeiro. Isso se explica, em parte, porque o principal foco das produções da Vera Cruz eram filmes de gênero policial ou dramas, pra se diferenciar das chanchadas da Atlântida. A diferença é que estes filmes consumiam muito equipamento e dinheiro o que comprometia por demasia os cofres da empresa. Os filmes de Mazzaropi eram, proporcionalmente muito mais “econômicos” do que a maioria das produções.

O Banespa (Banco do Estado de São Paulo) que era seu único credor, decidiu intervir no controle da produtora no ano de 1955. A partir desse momento, Mazzaropi trabalhou em mais dois filmes: A Carrocinha (1955) e o Gato da Madame (1957).

“SELF-MADE JECA”

Após gozar de um grande prestígio como ator em algumas produções da Vera Cruz, ter contato com o grande produtor Oswaldo Massaini, Mazzaropi toma coragem suficiente para lançar sua própria produtora, a PAM Filmes.

Ele começa a financiar suas próprias produções e cria um movimento que jamais foi experimentado ou repetido no Brasil: um cinema completamente independente. Desde a primeira produção na PAM Filmes, Mazzaropi jamais precisou de qualquer tipo de financiamento do governo ou de qualquer dispositivo financeiro semelhante.

Como preconizou Jean-Claude Bernadet: “A existência do produto cinematográfico brasileiro se dá em função da vontade própria de um indivíduo, que atendendo a motivações pessoais decide se voltar para o cinema” (2009, p. 45). Mas, diferentemente da afirmação de Bernadet, a PAM filmes não foi apenas um produto cinematográfico e sim uma produtora que realizou 22 filmes em 20 anos de maneira independente.

O primeiro filme da existência da PAM Filmes foi o Chofer da Praça, de 1959, no qual Mazzaropi presta uma homenagem ao pai, que teve essa profissão. O filme foi um grande sucesso de público. Mazzaropi começou a rodá-lo sem saber direito o que iria acontecer. Durante a produção, acabou ficando sem dinheiro, precisou voltar ao antigo picadeiro para angariar fundos para a finalização do primeiro projeto da PAM Filmes.

Negociou diretamente a exibição do filme no país, e assim acabou virando um grande sucesso. Essa também foi uma marca forte dos filmes de Mazzaropi que sempre negociou diretamente com os exibidores que brigavam para ter os filmes em suas salas.

De forma a garantir sua sobrevivência no mercado cinematográfico, a PAM solidificou-se gradativamente, tornando-se a produtora oficial dos filmes de Mazzaropi, tendo no Jeca seu principal destaque. Logo,

visando não desgastar a imagem desse personagem, a empresa optou pela produção seriada de um longa-metragem por ano, para manter o interesse das plateias pelo caipira (BARSALINI, 2002 p.28).

E assim, a empresa se manteve até a morte de Mazzaropi. Mazzaropi criou a PAM filmes na ânsia e com a expectativa de que assim, tivesse mais liberdade para desempenhar seu papel de ator. A verdade é que muito das críticas se atribuem ao fato de Mazzaropi não ter explorado uma estética mais apurada ou desafiadora, cinematograficamente falando, mas sim para explorar a condição do personagem. Mazzaropi fez um cinema exclusivo para o Jeca.

O que não necessariamente o excluía de cuidados em cada uma das etapas que eram necessárias para a criação de um filme, como muito bem lembrou o montador Mauro Alice:

(...) Ocorria uma coisa que o Mazzaropi sempre estava procurando e que nós decidimos chamar de “o tempo da risada”. Então ele me mandava recadinhos na filmagem (...) “diga para o Mauro que isso aí o pessoal vai dar muita risada” (...) ele prezava que a intenção dele chegasse na sua totalidade ainda que eu dissesse: “Se eu cortar mais a causa e o efeito ficam mais cinematográficos”. (ALICE apud BARSALINI, 2002, p.66).

A Pam Filmes, talvez em parte por ter sido criada por um ator, mais ou menos se assemelhando a United Artists de Charles Chaplin nos Estados Unidos, gozou de um imenso prestígio e poderio financeiro nos anos que atuou.

Por fim, com a morte de Mazzaropi no começo dos anos 80, a produtora rapidamente entrou em falência precisando leiloar todos os equipamentos comprados durante anos por seu maior mentor. A falência da Pam filmes se dá com a morte do ator que centralizou e canalizou todas as suas forças na empresa.

O CAIPIRA: IDENTIDADE

Caipira é uma palavra que tem origem no tupi |Kar-pira| (significado = cortar mato). É descrito, de maneira geral, como o habitante do interior do Brasil, um ser dotado de força pra trabalhar mas não para pensar. E ainda nos dias de hoje, a ideia permanece. A diferença é que nos idos dos anos 60, havia uma forte migração do campo para a cidade, e foram estas tensões que se

tornaram combustível para os filmes de Mazaropi. Na realidade, ele transformou em concreto o que todos apenas imaginavam: a figura do Jeca Tatu.

Mazaropi se aproveitou da perfeita descrição que Monteiro Lobato havia feito desse personagem, pela primeira vez publicada no ano de 1914, no dia 23 de Dezembro de 1914 no jornal o Estado de São Paulo.

{...} De noite, na choça de palha, acocora-se em frente ao fogo para “aquecê-lo”, imitando da mulher e da prole.
Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras.
{...} Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...
Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. Nada mais.”
(LOBATO, 2010, p.170)

Monteiro Lobato descreveu, lá nos idos de 1914, com exata precisão e habilidade tudo aquilo que Mazaropi levaria para as telas. No entanto, o momento histórico que Mazaropi fez foi perfeito. Milhares de pessoas que migravam para a cidade, encontravam nos filmes de Mazaropi um contato com a vida que haviam deixado para trás. Era uma espécie de *memorabilia* cinematográfica que o cineasta Amácio proporcionava para as plateias. De mostrar como a vida que havia ficado para trás era bela e que a vida no campo, não era tão ruim assim como a vida dura da cidade grande.

Em suma, o Jeca que Mazaropi eternizou nas telas do Cinema era a vitória da inocência sobre o progresso. Não são raros os filmes em que Mazaropi se depara com o progresso e sempre se safa das situações de risco com muita sorte e astúcia, como no filme “O Puritano da Rua Augusta” onde Jeca vê a ruína e a degradação de sua família, que se muda para a cidade e “perde” os valores conquistados no campo, como a união e o amor. Em vistas disso, Jeca decide que todos deveriam voltar para o campo afim de reestabelecer a normalidade de suas vidas.

Mazaropi não é aquele estereótipo de homem do campo sábio, que observa e interage com a natureza de maneira espiritual. É um ser preguiçoso, pitoresco, mandão e que pouco produz. Tornou-se um tipo único, singular em sua capacidade de se divertir e fazer sorrir as plateias do Brasil inteiro. Seja nos temas de seus filmes, seja nos personagens que deram origem aos seus

filmes, Mazzaropi nunca se cansou de mostrar a devida reverência e gratidão aos que sempre ajudaram. Exemplo disso é Genésio Arruda, talvez um dos pioneiros da representação do caipira no teatro. No filme *Vocação Irresistível* (1924) Genésio interpreta o que seria o primeiro registro de um caipira no cinema. Como no início de sua carreira, Amácio Mazzaropi tinha tido a oportunidade de trabalhar com Genésio, muito das características já testadas por Genésio, foram incorporadas por Mazzaropi com mais qualidade e maestria. Segundo o teatrólogo e estudioso Harnold Hausser:

Até o século XVIII, os autores nunca haviam sido outra coisa senão os porta-vozes do seu público; cuidavam dos seus leitores, assim como os criados e empregados tratavam dos seus bens materiais. Aceitavam e confirmavam os princípios morais e os critérios de gosto geralmente reconhecidos, não o inventavam nem os alteravam. (HAUSSER, 1982 p. 884).

A comédia é o recorte mais cru e nocivo que temos das sociedades contemporâneas. Lá estão preservados todos os medos, todos os costumes e todas as dificuldades que uma sociedade enfrenta. É um curioso gatilho que é disparado, geralmente através de tempos sombrios, onde a comédia surge como um aparato de atenuação de tensões sociais.

Não podemos deixar de citar que muitas das comédias de Mazzaropi foram sucesso de público durante os anos da ditadura. Apesar de muito se dizer que Mazzaropi era conivente com o regime militar, pouco se pode provar. A verdade, é que muitos de seus filmes levantaram questões polêmicas e Mazzaropi jamais se mostrou partidário do regime. Era tempo de instinto e Mazzaropi sabia que seu personagem tinha aceitação popular. No entanto, o tipo caipira eternizado por Mazzaropi é fruto de uma tradição teatral que remonta séculos e séculos de aprimoramento. E que encontra em duas matrizes bem constituídas: a comédia italiana e o clown de Shakespeare.

Há um ponto comum que liga estas duas formas de expressão artística que é o contato direto com o público. Mazzaropi levou isso com muita força para a tela. A imagem do cinema, tão poderosa e encantadora, serviu para eternizar essa figura que a vida toda teve o contato direto dos picadeiros com o público. Talvez o picadeiro tenha ensinado para Mazzaropi mais do que qualquer outra formação tradicional possa ter lhe dado: o contato com o público.

Suprimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela (ARTAUD, 2006, p.110).

Nunca houve divisões entre o cinema que Mazzaropi propôs para seu público e as suas ambições. Ele nunca criou um cinema hermético, de linguagem complicada pois sabia que precisava do público. E o público gostava dele assim. Mazzaropi nunca esgotou nem desgastou a linguagem ou abusou de seu poder cômico. Fazia e dava ao povo o que o povo queria: comédias.

De qualquer maneira, é possível perceber inúmeros aspectos de tradicionais formas de expressão teatral e artística na obra de Amácio Mazzaropi. Talvez o gosto pelos finais contentes e a aceitação do público tenham feito Amácio apostar nesse tipo de comédia, raramente ousando experimentações estéticas e narrativas em seus filmes.

Todos os filmes de Mazzaropi tem em comum a resolução contente e feliz de seus personagens, como o próprio diz:

Distração em forma de otimismo. Eu represento os personagens da vida real. Não importa se um motorista de praça, um torcedor de futebol ou um padre. É tudo gente que vive o dia-a-dia ao lado da minha platéia. Eu documento muito mais a realidade do que construo. Quando eu falo tanto na parte comercial, não quer dizer que é só com isso que eu me preocupo. Se um crítico viesse a mim fazer uma crítica construtiva, mostrar uma forma melhor de eu ajudar o público - eu aceitaria e o receberia de braços abertos. Mas em momento nenhum aceitaria que ele tentasse mudar minha forma de fazer fitas. Elas continuariam as mesmas, pois é assim que o público gosta e é assim que eu ganho dinheiro para amanhã ou depois aplicar mais na indústria brasileira do cinema.⁸⁹

⁸⁹ http://www.museumazzaropi.com.br/int_hist.htm

CONCLUSÃO

O trabalho de recuperação e de reflexão, exige um conhecimento amplo em diferentes aspectos e áreas do conhecimento. Em se tratando do cinema, que por natureza de sua criação é uma tarefa multidisciplinar, podemos observar como um personagem singular de nossa cinematografia, que muitas vezes acaba sendo esquecido das discussões, conseguiu impor seu estilo e viabilizá-lo financeiramente.

O cinema Mazaropi não deveria apenas ser estudado. Sua história poderia inspirar reflexões acerca do ofício cinematográfico. Em tempos onde muito se discute até onde vai o financiamento público, através de leis de incentivo, a produção descentralizada das capitais e com foco em um específico tipo de filme provou ser eficaz durante um bom período da história do cinema no Brasil.

No momento atual, no qual a busca pela comunicação com um público é tão discutida, relembrar o sucesso do cinema de Mazaropi e as multidões que lotavam os cinemas para acompanhá-lo pode ser de extrema valia para o futuro do cinema brasileiro. O maior êxito do cinema de Mazaropi foi tocar no ponto fundamental de nossa sociedade, aquele ponto que nos torna mais comuns, que escancara nossa unidade, nossa origem. Mazaropi tocou no arcaico e profundo da existência de cada pessoa.

Com simplicidade e humor marcou seu nome na história do cinema brasileiro.

Mazaropi deve ser reconhecido não só como um produtor perspicaz que soube fazer de seus filmes um grande negócio, nem tão somente como apenas um grande ator cômico. Mazaropi deve ser lembrado como um dos maiores cineastas da história do Brasil, capaz de criar todas as condições para a total e completa expressão de sua arte. Pra sempre, o cineasta do povo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ARTAUD, Antonin. Linguagem e Vida. (Org.) J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARSALINI, Glauco. O Jeca do Brasil. Campinas: Editora Átomo, 2002
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte a época de sua reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969
- BRANDÃO, Ignácio Loyola (4 de fevereiro de 1965). “Contribuição de Mazaropi para o retrocesso”. Jornal Última Hora.
- BURNIER, Luis Otávio. A arte do ator: da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. Tese de doutorado, PUC, São Paulo, 1994
- FERRIN, Isabel. Comunicação e culturas do cotidiano. Lisboa: Ed. Quimera, 2002
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1982
- LOBATO, Monteiro. Urupês. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009
- MATOS, Marcela. Sai da Frente, a vida e a obra de Mazaropi. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2010
- PUTERMAN, Paulo. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- RICHTER, Hans & ANDREW, Dudley. As principais teorias do cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989
- ROCHA, Glauber. O século do cinema, Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2006
- SOUZA, Carlos Roberto de. Humberto Mauro. In: Cinema Brasileiro. Lisboa : Cinemateca Portuguesa, 1987, p.105-121.
- VILLACA, Mariana Martins. Rev. Bras. Hist., São Paulo , v. 22, n. 44, 2002
Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 23 de Novembro 2012