

DIREÇÃO DE ARTE E PERSONAGEM EM CINEMA: PERSPECTIVAS TRANSPOSITIVAS DIALÓGICAS À ATORIALIDADE

Ricardo Di Carlo Ferreira¹
Michelle Aline Ferreira²

RESUMO: A pesquisa aqui apresentada está calcada na metodologia de revisão bibliográfica e dedica-se à investigação sobre as relações entre as obras do diretor de arte e do ator, na construção de uma unidade narrativa transpositiva em cinema via personalidade do personagem – transposta na atuação do ator, e na materialidade da direção de arte. Para tanto, promove inicialmente um estudo sobre as tessituras historiográficas dessas perspectivas relacionais, artísticas e operativas na esfera cinematográfica. Desse modo, o problema de pesquisa diz respeito à relação disruptiva comunicacional constatada historicamente, entre essas áreas, que há muito são tangenciadas pelo modelo de comunicação epistemológica ou informacional. Nesta esteira, a pesquisa propõe a reflexividade sobre a hipótese de aporte dialógico e/ou interacional de processos de criação cinematográficos, na via de se atender às demandas de uma perspectiva praxiológica inerente às práticas artísticas na contemporaneidade. Dito de outro modo, a ênfase da análise se dará sobre as particularidades de cada ofício, e buscará apontar as intersecções criativas de perspectivas transpositivas, interacionais – prementes nessas enunciações interculturais e transversais nos dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Diretor de arte; Ator; Personagem; Comunicação.

ART DIRECTION AND CHARACTER AT CINEMA: TRANSPOSITIVE DIALOGUE PERSPECTIVES TO ACTORIALITY

405

ABSTRACT: The research presented here is based on the bibliographic review methodology and is dedicated to investigating the relationships between the works of the art director and the actor, in the construction of a transpositive narrative unit in cinema via the character's personality - transposed in the actor's performance, and in the materiality of art direction. To this end, it initially promotes a study on the historiographic fabrications of these relational, artistic and operational perspectives in the cinematographic sphere. In this way, the research problem concerns the disruptive communicational relationship historically observed, between these areas, which have long been tangent by the epistemological or informational communication model. In this context, the research proposes a reflexivity on the hypothesis of dialogical and / or interactional contribution of cinematographic creation processes, in order to meet the demands of a praxiological perspective inherent to contemporary artistic practices. In other words, the emphasis of the analysis will be on the particularities of each profession, and will seek to point out the creative intersections of transpositional, interactional perspectives - pressing in these intercultural and transversal statements today.

KEYWORDS: Cinema; Art director; Actor; Character; Communication.

1 Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Bolsista pela Fundação Araucária. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, pela UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela Unespar/FAP. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: ricodicarlo@gmail.com

2 Pós-graduada, com MBA em Direção de Arte para Propaganda, TV e Vídeo, pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Graduada em Fotografia pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: michellebarlet@gmail.com

INTRODUÇÃO

A atividade comunicacional e representativa em arte, do ponto de vista do cinema ficcional se utiliza de diversas formas para registrar a sua encenação e narratividade. Entre essas formas, por certo, podemos destacar dois pontos vivazes: a atorialidade e a direção de arte.

Historicamente, o cinema veio a desenvolver e a incorporar a direção de arte na sua composição criativa, tornando-a uma interárea de criação narrativa fundamental para a concretude imagética de um filme. Nada obstante, a forma dos filmes narrativos tendem a ser tangenciados de maneira profícua pela atorialidade materializada pela primazia de personagens. Essa noção da forma fílmica em construção via emanações transpositivas da *personagem*, atinge de maneira direta a imbricação dessas duas áreas de criação do cinema – direção de arte e atorialidade.

Assim, a pesquisa ora apresentada tem por objetivo via caráter revisionista acerca da bibliografia especializada; apresentar nas próximas seções do texto essas passagens e atravessamentos nas noções sobre o trabalho do diretor de arte, de modo a transcorrer sobre o possível momento de disrupção comunicativa entre/para/com a área atoral de criação.

Para compreensão desta conjuntura, analisam-se as particularidades de cada ofício (do ator e do diretor de arte) com o intento de se apontar as intersecções criativas *entre áreas*³ na conformação do personagem, assinalando a transversalidade e os atravessamentos desdobrados para a criação transpositiva cinematográfica-ficcional, em termos comunicacionais.

3 A ideia de *entre áreas* parte originalmente do ramo de estudos da Geografia, que notoriamente como seara científica englobou historicamente os fatores sociológicos e antropológicos ao seu campo formal de pesquisas. Especificamente, a ideia de *entre áreas* advém da diferenciação que o campo de pesquisa em Geografia desdobra, entre outras razões, para investigar a constatada multiplicidade na esfera relacional/social. Sabe-se que há relações entre áreas porque há diferenciação. Nota-se que os conteúdos explícitos às áreas, isto é, o destaque as suas especificidades implica relações mútuas e significa interação entre elas. Ainda assim, permanece o pressuposto prévio da diferença. Assim, sem investigar a diferenciação de áreas e a relação entre áreas, não se forma e não é possível a interação (MOREIRA, 2008).

O estudo ainda propõe a reflexividade sobre a hipótese de aporte interacional de processos de criação em cinema, analisando se estes passam a ser verificados nos dias atuais sob esta perspectiva dialógica de forma pragmática, e se, portanto, constatam-se nesta esfera artística um ato coadunado com a concepção praxiológica de comunicação *entre áreas* – comumente desdobrada nas múltiplas linguagens artísticas na contemporaneidade.

BREVE TRANSCORRER HISTÓRICO DA DIREÇÃO DE ARTE

Notadamente, a direção de arte integra a composição visual de uma determinada obra integrando as áreas da cenografia, do figurino, da maquiagem, da caracterização e da iluminação, ao passo que a arregimentação do organograma dessas áreas vai depender da organização formal e/ou informal das produções artísticas (de seus realizadores), variando assim os atravessamentos e passagens interacionais entre seus operadores nos atos comunicativos/operativos de realização. No entanto, este entendimento, especialmente no cinema, nem sempre foi assim.

Ainda neste sentido, sabe-se que a noção de direção de arte surgiu no teatro, sob a égide de se materializar um espaço cênico com vistas ao atendimento do evoluir e do transcórre da ação dramática.

Destaca-se, nesta esteira, que a nomenclatura empregada de direção de arte, não era aplicada desta maneira na arte teatral, como assevera Pereira (2016): “Constata-se que desde o seu surgimento o teatro, de uma maneira ou de outra, usufruiu da direção de arte, ainda que ela não fosse assim denominada, desempenhada por profissionais das mais diferentes áreas” (PEREIRA, 2016, p. 13).

Ainda de acordo com Pereira (2016, p. 46) apesar de ter sua origem no teatro, a direção de arte “nunca existiu nele como um elemento narrativo” – sublinha-se: *na sua origem*; o referido autor explica que nos primórdios da realização teatral o “projeto visual compunha-se de cenografia e figurino, não existia o conceito de se conceber, sob a ótica unificadora da direção de arte, a visualidade de um espetáculo” (PEREIRA, 2016, p. 46).

Nesse ínterim, adiciona-se a isso o fato de que a concepção visual do espetáculo fora desempenhada no teatro por diferentes profissionais, ao longo da sua história, entre eles os pintores (que pintavam cenários pictóricos imóveis, enormes telões; não

tridimensionais), escultores, artistas plásticos, arquitetos, cenógrafos e encenadores. Estes últimos, muito mais recentes, possuem seu advento com o aparecimento da luz elétrica. Isso se dá, notavelmente, e em grande medida por meio das realizações teatrais de Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928), dois artistas expoentes que impulsionaram a transformação da concepção visual do espetáculo teatral no século XX – ambos congregavam as funções de cenógrafos e encenadores.

Foi a partir das realizações deles no âmbito do teatro que “a cenografia e o figurino começam a dialogar, provocando o início de uma significativa mudança para a plástica teatral” (*ibid*, p. 46). Essa noção de direção visual na encenação passa a se configurar de modo imbricado a partir dessa nova configuração profissional, que esses dois realizadores teatrais materializaram: a de um encenador-cenógrafo, responsável pela concepção visual do espetáculo.

Assim sendo, sabe-se que, “durante muito tempo a criação visual para o teatro ficou a cargo de um cenógrafo criando e projetando a cenografia, um figurinista o figurino e um iluminador a luz” (PEREIRA, 2016, p. 46). Onde se ressalta que “muito pouco diálogo ocorria entre estas três funções” (*ibid*, p. 46). Por mais estranho que isso possa parecer, dado que o *elán* das discursividades sobre as artes teatrais e cinematográficas, de modo contumaz é a respeito do caráter de coletividade que essas artes possuem. No entanto, se a realidade da direção de arte foi construída nessas bases de comunicação estritamente informacionais e epistemológicas, nesses moldes de operacionalização – no campo do teatro. A realidade cinematográfica não aponta para algo tão diferente. Vide a assertiva abaixo de Santos (2017):

Assim, as disciplinas: linguagem cinematográfica, teoria do cinema, direção de arte, direção de fotografia, montagem, direção de atores, roteiro, direção etc., são apresentadas como particionadas, isoladas, dentro de escopos específicos. Nesse contexto, as partes são dimensionadas, mas as dialogias, sinergias, intercâmbios com e entre as partes são mudas, cegas e surdas, como se o cinema fosse feito sem essas intersemioses, sem essas associações, cooperações e partilhas, tanto de agentes semióticos quantos dos signos por estes criados, produzidos e integrados às cenas e ao filme (SANTOS, 2017, p. 15).

Voltando a evolução histórica da direção de arte: assim como no resto do mundo, no Brasil “nas primeiras décadas de produção, a direção de arte evoluiu muito lentamente” (VARGAS, 2014, p.47), assinala-se que essa lentidão mencionada pela autora diz respeito à concepção terminológica, organizacional, comunicacional/interacional, a que a autora se refere, pois tecnicamente e artisticamente a direção de arte apresentava recursos sofisticados, desde a Antiguidade.

Se no teatro a direção de arte é entendida por outras nomenclaturas, e por muito tempo ficou diluída entre as funções do cenógrafo, figurinista, iluminador; “o cinema, desde seu nascimento, vem constantemente se desenvolvendo e junto com ele a direção de arte que cada vez mais se distanciou de sua origem teatral” (PEREIRA, 2016, p. 46). Essas similitudes e/ou divergências conceptivas e temporais na historiografia da direção de arte, entre o teatro e o cinema são constatadas pelo fato de que “por muito tempo tivemos nos créditos de nossos filmes a denominação cenografia, termo essencialmente teatral” (VARGAS, 2014, p. 47).

Não alheio a isso, a regulamentação da profissão de direção de arte no Brasil é ainda mais recente em nossa história, dado que ocorreu somente em 24 maio de 1978, quando sancionada a *Lei Nº 6.533* no Brasil; ela infere não exclusivamente sobre o ofício de diretor de arte, mas também, oficializa o exercício das demais funções artísticas e técnicas no âmbito nacional.

A regulamentação da referida Lei se dá através do *Decreto Nº. 82.385* de 05 de outubro de 1978, neste documento consta o *Quadro Anexo ao Decreto Nº. 82.385 de 05 outubro de 1978, títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões*; é por meio desse arrolamento que as funções/profissões artísticas/técnicas passam a ser regulamentadas no Brasil. Ressalta-se que nesse arrolamento, a profissão de diretor de arte figura apenas na seção *II - cinema*, e na seção *I - artes cênicas*, não. Diz-se assim:

Diretor de arte – Cria, conceitua, planeja e supervisiona a produção de todos os componentes visuais de um filme ou espetáculo; traduz em formas concretas as relações dramáticas imaginadas pelo Diretor Cinematográfico e sugeridas pelo roteiro; define a construção plástico-emocional de cada cena e de cada personagem dentro do contexto geral do espetáculo; verifica e elege as locações, as texturas, a cor e efeitos visuais desejados, junto ao Diretor de Fotografia; define e conceitua o espetáculo estabelecendo as bases sob as quais trabalharão o Cenógrafo, o

Figurinista, o Maquilador, o Técnico de Efeitos Cênicos, os gráficos e os demais profissionais necessários, supervisionando-os durante as diversas fases de desenvolvimento do projeto (BRASIL, 1978, n.p.).

É importante notar, que o descritivo apontado na referida lei apesar de inserir a função de diretor de arte na seção II - *cinema* desdobra as suas atividades relacionadas às linguagens do filme e do espetáculo. Essas contradições de nomenclatura, e também sob o lugar antropológico do diretor de arte foram construídas historicamente, e como se pode ver são documentais, portanto historiográficas e se relacionam com os movimentos e trânsitos que este profissional concatenou entre as linguagens artísticas ao longo da sua história.

Assinala-se, também, que a problemática acerca da terminologia empregada, se inscreve em algumas tradições – disseminadas em alguns países, incluindo o Brasil, no entanto, até mesmo pela questão de tradução, a nomenclatura especializada possui denominações múltiplas. Estes entendimentos variam internacionalmente, segundo, Vargas (2014, p. 30), o diretor de arte é chamado de “arquiteto na Alemanha, decorador na Suécia e diretor artístico na Espanha”, ainda neste sentido conforme pontua Sadoul (1959):

Nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha chama-se *art director* (diretor artístico); na U. R. S. S., *khudojnik*, ou *artista pintor*; em Itália, *scenografo*, assim definido pelos antigos dicionários: Aquele que sabe pintar decorações para a cena (SADOUL, 1959, p. 37).

410

Essa miscelânea terminológica, ainda está em voga, no Brasil. O diagnóstico sobre a atualidade, segundo Pereira (2016, p. 46) na esfera teatral é o de que “é de suma importância que a obra de arte teatral busque no cinema o conceito de direção de arte”. O referido autor ainda assevera: “defendo a hipótese de que o entrosamento entre a direção de arte, a cenografia, os figurinos, a maquiagem/caracterização e a iluminação, que se verifica no cinema, possa se efetivar no teatro⁴” (2016, p. 46). Em contrapartida, na seara

4 Neste sentido, observa-se no organograma teatral, ainda essa diluição de funções, que é também verificada no cinema, em dada medida, no entanto com uma diferenciação, no cinema a concepção visual é organizada pelo diretor de arte e os demais profissionais, como maquilador, figurinista e cenógrafo, trabalham com o intuito de projetar e materializar essa concepção. As organizações profissionais engendradas no campo teatral se dão de modo diferente, em geral, ficando a concepção visual a cargo da figura do encenador, em montagens tradicionais, já em montagens autointituladas coletivas/colaborativas, a concepção visual do espetáculo pode se dar de modo coletivo, nesta conjuntura a figura do diretor de arte se esvai, ficando apenas a função, que passa a ser coletiva, ou particionada entre os pares na sua operacionalização; arregimentada em funções (cenografia, maquiagem, caracterização) e reagrupada em termos de concepção, (re) organização e (re) orientação constantes do projeto visual que se desenrola em contínuo. Ressalta-se, porém, que a figura do diretor de arte no teatro passa a ser amplamente verificada em montagens dramáticas e musicais, pela evidente similitude com a narrativa ficcional cinematográfica.

cinematográfica, nota-se que, no Brasil, “muitos profissionais, talvez por uma herança do teatro, atuam de modo semelhante acumulando as funções da direção de arte, da cenografia e dos figurinos” (PEREIRA, 2017, p. 130). Tal realidade é verificada nos dois pólos de atuação do diretor de arte: o teatro e o cinema.

Outro dado importante a se destacar é o diagnóstico realizado pelo teórico revisionista Rodrigo Bouillet, em meados de 2017, que confirma a sapiência a respeito do mercado editorial no Brasil: “A única publicação existente em português é Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro, da diretora de arte e cenógrafa Vera Hamburger” (2017, p. 18). Ele faz menção à notória obra da autora que data de 2014. Logo, constata-se que a prospecção de publicações, e por consequência de teorização da área é carente. Neste ensejo, assinalamos um dado importante do trabalho de Hamburger (2014), a respeito do aspecto comunicacional entre as demais áreas de criação em cinema; retratado pela autora como sendo nem sempre receptivo. A respeito disso, o feito comunicacional produtivo no cinema, autores mais recentes vão pormenorizar essas tratativas relacionais, que desdobraremos pelo viés das teorias da comunicação nas próximas seções. Conquanto, de todo modo, é possível aperceber que esta área de criação chegou a firmar-se de tal maneira, que nos dias de hoje, entende-se que:

A direção de arte é a regente maior de toda a organização artística de um projeto visual para um espetáculo cênico, um filme ou outro produto audiovisual. Ao responder pela “arte”, pela concepção visual, é ela quem vai fornecer a linguagem plástica de um projeto, de uma montagem teatral, de uma produção cinematográfica. Por esta razão ela é equivalente a “obra de arte”, pois se apropria de códigos e procedimentos de diversas linguagens como a pintura, a fotografia, o desenho, gerando um projeto e uma “criação”. Mas, e esta é sua característica mais importante, ela não é uma obra autônoma em si mesma; existe em função de algo, ou seja, em todo seu universo a direção de arte se justifica para concretizar uma produção teatral, um roteiro audiovisual, etc., projetos que, até então, são potências virtuais de sentido (PEREIRA, 2016, p. 45).

Nessa tessitura, se por um lado o estado da arte aponta que “são poucas as iniciativas no sentido de se investigar aspectos mais contemporâneos” da direção de arte (BUTRUCE, 2017, p. 54), em outra perspectiva, há a sapiência de que pelo trabalho de muitos, se outrora foi “inexistente nos créditos da cinematografia nacional até meados dos anos 1980, a direção de arte apresenta-se atualmente como um campo de trabalho

consolidado no Brasil” (XAVIER, 2017, p. 142). Inobstante, importa, neste sentido, ampliar a sua teorização, especialmente, pela ótica comunicativa, problematizada nos dias de hoje, em termos interacionais/relacionais.

PERSONAGEM NO CINEMA: SINCRONIAS DO ATOR, DO DIRETOR DE ARTE

Objetivamente, “a personagem é um ser fictício” (CÂNDIDO, 2004, p. 55), e nesta medida “as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11). Nada obstante, “uma das principais funções do decorado⁵ cinematográfico é traduzir o mundo interior de um personagem, ou ao menos manifestá-lo através de uma série de detalhes expressivos” (CHION, 2003, p. 155). Cabe assim, ao diretor de arte “exteriorizar o mundo de um personagem, a expressividade do decorado também estabelece o clima de um filme, um decorado é um estado de ânimo” (*idem*, 2003, p. 155) – ânimo do personagem. Ao passo, que a “direção de arte estabelece um vínculo entre os espectadores e o produto final, muitas vezes tornando-se ela mesma um elemento narrativo percebido por eles” (PEREIRA, 2016, p. 46).

Concomitantemente, a “encarnação por um ator (de carne e osso, mas representado filmicamente por imagens e falas) é o modo mais habitual de representação da personagem de cinema” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 226). Esta relação com a atorialidade não se dá por acaso, isto porque:

A etimologia grega do termo latino *persona* designava a máscara, ou seja, o papel interpretado pelo ator. Este era claramente destacado de sua “personagem”, da qual era apenas o executante e não a encarnação. A evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa dessa perspectiva, identificando a personagem cada vez mais com o ator que a encarna, e transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação (AUMONT e MARIE, 2006, p. 226).

Nesta conjuntura criativa do personagem, entende-se que são múltiplos os repertórios de conhecimento específico ora do diretor de arte, ora do ator. Sobre as particularidades deste último, Magaldi (1965) já dizia:

A presença física do ator (...) importa na colaboração de várias outras artes. [...] O ator comunica-se com o público por meio da palavra, instrumento da arte literária. [...] Para o ator a palavra é veículo que lhe permite atingir o

5 Uma das terminologias empregadas para referir-se a obra acabada do diretor de arte.

público, mas não se reduz a ela a interpretação. Sabe-se que o silêncio é muito mais eloquente do que frases inteiras. A mímica ou um gesto substitui com vantagem determinada palavra, de acordo com a situação. Postura, olhar, movimentos – tudo compõe a expressão corporal, que participa da eficácia do desempenho. Por isso se convencionou chamar de interpretação à arte de ator, que reclama tantos recursos expressivos (MAGALDI, 1965, p. 9-10).

Nesta mesma perspectiva, agora, porém sobre o diretor de arte, pode-se afirmar que o seu conglomerado artístico – com seus elementos (a arquitetura, o figurino, a maquiagem, a vista, a cenografia, o mobiliário, os adereços, as cores, etc.) – deve criar sentidos, abrangendo os aspectos vinculados às questões psicológicas, sociais, culturais, econômicas, de modo a adequá-los à personalidade e à história do personagem, passando a impregnar o ambiente visual da obra fílmica com a presença e a narrativa do seu personagem.

O entorno, o ambiente – deve ser estruturado de modo a alinhar as circunstâncias, e até as mesmas atitudes, o caráter e as emoções do personagem; constituindo-se (a direção de arte) em fator de credibilidade quanto às ações do ser fictício (VARGAS, 2014). Ao passo que “a cenografia e seus cenários são “elementos vivos” que ao se associarem à luz e aos efeitos especiais compõem climas e atmosferas que reforçam o perfil da personagem” (PEREIRA, 2016, p. 86). Nada obstante:

Uma direção de arte bem elaborada, seja em uma montagem teatral ou em um filme, vai evidenciar conteúdos latentes nos roteiros originais colocando questões para o público, procurando afinidades entre elementos semelhantes, usando conceitos de semiótica facilmente identificáveis, ajudando a materializar o argumento. A relação entre o espaço e a direção de arte adquiriu, tanto no teatro quanto no cinema, uma importância chave no desenvolvimento cênico e tornou-se um dos principais elementos receptor da visualidade que revela o espaço do cenário e o espaço das personagens (PEREIRA, 2016, p. 46).

Neste contexto, pode-se aventar que “a realização de um filme implica a integração e interação de um conjunto de agentes especializados em áreas nas quais, em outras artes, aparecem como dominantes, mas que, no caso do cinema, são co-participantes” (SANTOS, 2017, p.19). No entanto, de acordo com Pereira (2016, p. 46) “os diretores de modo geral têm um cuidado muito grande com os seus atores, com o texto, com as emoções, com as marcações (...) relegando a um segundo plano a direção de arte” – sem menosprezar essa tratativa desdobrada por esse autor; é possível diagnosticar a partir

dela, que a figura do diretor se sobrepõe ao diálogo *entre áreas*, o diretor geral é uma espécie de coordenador, inclusive comunicacional, em suma informacional a respeito da concepção da obra. Todos os profissionais da direção de arte se remetem a ele. Por certo, que existem inúmeras funções, que obrigatoriamente se integram ao diálogo premente, com as questões da imagem. No entanto, se refletirmos sobre o organograma tradicional da direção de arte não vemos integração entre atores e diretores de arte; há interação entre diretor e diretor de arte, e do diretor de arte com as funções ligadas diretamente a ele, e são elas que possuem algum nível interacional com os atores, especialmente, os maquiadores e figurinistas. Ainda que seja o diretor de arte o “regente maior de toda a visualidade de um filme” (PEREIRA, 2016, p. 74) cabe a ele: “orientar e dialogar com todos os setores que envolvem a realização da direção de arte” (PEREIRA, 2016, p. 74). Neste modelo, o diretor de arte lida com maquiadores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, costureiras, mas é o diretor quem dirige os atores, logo se identifica um modelo de comunicação informacional, utilitário, industrial.

Notoriamente são verificáveis diretores extremamente colaborativos, muitos até considerados como aqueles que realizam cinema de personagem, em que o foco está na construção fílmica desse personagem, e por isso mesmo toda a equipe se integra a este trabalho de modo muito mais colaborativo e interacional.

Entretanto, tal ambiente de trabalho não é algo simples de se encontrar ou promover, pois depende que todas as partes exercitem: tolerâncias, partilhas, concessões e afinidades. Algo que a visão mecanicista fordista-taylorista ignora e a visão romântica de autor esvazia. É por isso que quando um diretor encontra uma equipe cujos integrantes partilham de uma mesma sinergia, esta permanece com o cineasta ao longo de sua carreira e/ou por muitos filmes, pois é a equipe que permite que ‘sua-deles-deles-sua’ poética se consolide (SANTOS, 2017, p. 29).

Obviamente, como exposto, a denúncia aqui realizada, não é verificada em absolutamente todo o modo de produção artística cinematográfica, mas certamente o modelo tradicional, industrial, hollywoodiano, em termos organizacionais foi amplamente disseminado, e não apenas por questões práticas de produção, mas existiram também questões de autoria da obra a serem acasteladas: a defesa da autoria da obra por parte

do diretor de cinema industrial. A história do cinema revela que houve inúmeros exemplos de diretores hollywoodianos, que não eram tão somente diretores criadores dos filmes do universo clássico e/ou *mainstream*, mas eram também empresários cinematográficos.

COMUNICAÇÃO EM CINEMA: NARRATIVA TRANSPOSITIVA

Observa-se uma relação disruptiva comunicacional constatada historicamente entre áreas (nos atemos aqui às searas da direção de arte e da atorialidade), como se alvitrou no final da seção anterior deste texto. Essa espécie de cisão comunicativa tem sido tangenciada pelo modelo de comunicação epistemológica ou informacional⁶. Ainda que se entenda que o “filme é uma criação da coletividade” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Nesta medida, reflète-se, portanto, em cinema sob a ótica do “principal fenômeno humano - a comunicação” (MORAIS, 2010, p. 1) – e faz-se isso sob o seu parâmetro organizacional. Assim sendo, de forma mais específica e já amparado pelas teorias da comunicação, “esse debate se reveste da crítica ao chamado “paradigma clássico”, ou informacional, que marcou a grande parte dos estudos comunicativos do século XX” (FRANÇA, 2003, p. 38). Nesse contexto, na contramão do modelo informacional, o modelo praxiológico (de comunicação) está fundado na reflexividade inerente às trocas sociais e busca compreender a comunicação enquanto prática constituída da vida social (*ibidem*, 2003). Essas pesquisas que problematizam o modelo clássico de comunicação (informacional) corroboram com a máxima de que informar não é comunicar, ao contrário “comunicar é negociar e conviver” (WOLTON, 2010, p. 11).

Ressalta-se, que considerar as transformações comunicacionais não é matéria nova nas ciências humanas, o debate sobre os paradigmas comunicacionais ocorre vívida e incessantemente nas ciências que fazem uso dos objetos comunicacionais. Até mesmo o trabalho de Louis Quéré (1991) quando divulgado não possuía a pretensão de ser inaugural. Aponta-se, no entanto, nesta argumentação, o referido estudo via o caráter estrutural e revisionista que a pesquisadora Vera Regina Veiga França materializa acerca

⁶ Demarca-se que “esse paradigma tem como referência básica o modelo comunicativo apresentado por C. Shannon e W. Weaver, *A teoria matemática da comunicação*, no final da década de 40, nos Estados Unidos. O chamado “Modelo dos Engenheiros” exerceu grande influência em vários campos (das teorias da comunicação à linguística jackobsioniana) e serviu de estrutura ordenadora (ou matriz paradigmática) para diferentes correntes de estudo da comunicação (da teoria dos efeitos desenvolvida pelos americanos a algumas vertentes de viés marxista que promovem a crítica e denúncia do papel manipulatório da mídia)” (FRANÇA, 2003, p. 38).

do trabalho do pesquisador francês, por contribuir em caráter didático e sistematizador com as discussões comunicacionais, amplamente verificadas nas interações sociais (FRANÇA, 2003). A pesquisa serve, portanto para que ampliemos a percepção praxiológica sobre ao menos uma das várias camadas que o modelo hollywoodiano fordista-taylorista adotou e disseminou como *modus operandi* na esfera cinematográfica, como assevera (SANTOS 2017), neste caso, a comunicação entre áreas. Por ser verdade que a comunicação relacional/interacionista é verificável (ao menos no enquadramento teórico) na realização cinematográfica – entendida como arte de integração entre e com diversos agentes – e, que possui traços praxiológicos de “comunicação”, conforme modelo definido por Quéré (1991), na medida em que lida com um esquema de constituição de mundo comum pela ação (entendida como ato de diálogo ou de produção), e, portanto da intervenção da experiência humana subjetiva e compartilhada (QUÉRÉ *apud* FRANÇA, 2003). Nesta esteira, a pesquisa propõe a reflexividade sobre “o burocratizado modelo hollywoodiano fordista-taylorista adotado como parâmetro organizacional em produções cinematográficas no começo do século XX pelo cinema de indústria” (SANTOS, 2017, p. 14). Constatadamente, conforme se pode observar pela assertiva do autor, que esse modelo operacional vincula-se ao modelo epistemológico e informacional, desdobrado criticamente por Louis Quéré (1991). Em paralelo a isso, refletir no universo do modelo de industrial apontado por Santos (2017) em sua abordagem praxiológica requer que se analise as especificidades cinematográficas, organizacionais, em sua tessitura comunicacional. Logo,

não se trata de desprezar esses elementos (o candidato, sua produção discursiva, etc), mas de tomá-los na sua recursividade (“em relação a”). O foco dessa abordagem estaria voltado antes para o quadro das interações vividas, para a relação de reciprocidade que se estabelece entre os sujeitos interlocutores (FRANÇA, 2003, p. 47).

Por outro lado, a indústria cinematográfica se insere num complexo esquema produtivo, não é à toa que se diz que “lidar com o cinema é lidar com o instável, com o risco em todas as suas instâncias e esferas” (SANTOS, 2017, p. 16). Dado que na cadeia produtiva do cinema, em especial do cinema *mainstream* hollywoodiano⁷, há a tentativa de se prever a receptividade do público em relação à realização de determinado filme,

⁷ Desdobra-se aqui a lógica da organização produtiva hollywoodiana, em face de que seu modelo se disseminou pelo mundo de modo a influenciar uma série de processos cinematográficos.

pensando-se obviamente na rentabilidade financeira que os estúdios podem obter a partir de suas produções. “Entretanto, por ser uma ciência pouco exata esta, a de prever o gosto do público, é que o mercado acaba se escorando em fórmulas já testadas por outros filmes” (SANTOS, 2017, p. 17). Ressalta-se ainda, que “isso acontece não só no cinema de indústria, mas também pode ocorrer nos cinemas ditos nacionais” (*idem*, 2017, p. 17).

Nesta causalidade mercadológica, ainda se destaca que:

Foi logo nas primeiras décadas após o surgimento do cinema, que os norte-americanos, para se estabelecer como indústria, adotaram como modelo criativo-produtivo a lógica das fábricas que na época tinham como paradigma o fordismo-taylorismo. A máxima desse sistema era a busca de uma eficiência produtiva atrelada a uma maior rentabilidade, lucro (SANTOS, 2017, p. 17).

Esse modelo calcado no fordismo-taylorismo, evidentemente operacionalizado pela lógica produtiva, preconizou uma superespecialização das funções cinematográficas, passagem/movimento/processo em que há a disrupção comunicativa entre as áreas cinematográficas de criação, que são regimentadas/organizadas via hierarquização e operacionalizadas por meio de comunicação informacional (*entre áreas*). De acordo com Santos (2017):

Neste tipo de sistema mecanicista, o especialista é responsável por apenas uma parcela do processo e muitas vezes ignora o todo. Como uma máquina, este “profissional” executa um “programa” específico e sua atuação ‘criativa’ é subestimada e reduzida a uma mera formalidade já pré-formatada. Seu envolvimento com o todo é bem limitado e restrito imperando sobretudo uma hierarquia verticalizada que domina suas ações. Não existe, portanto, uma autoria propriamente dita, e quem “assina” é a empresa/estúdio e o produtor responsável pela execução da empreitada/obra (SANTOS, 2017, p. 18).

Os operadores de cinema, no entanto, não ficaram alheios a essa percepção: “É ao final da década de 1950 e começo de 1960, na França, que se inicia um movimento contrário a este tipo de cinema impessoal/industrial/capitalista” (SANTOS, 2017, p. 18). Essas reflexões tornaram-se célebres por meio do *Cahiers du Cinéma*, que tinham entre os seus envolvidos André Bazin (1918 – 1958), mas essas críticas, obviamente não eliminaram nem o *modus operandi* da indústria de cinema de Hollywood, nem muito menos o impacto da sua disseminação organizacional ao redor do mundo.

De todo modo foram essas discussões sob o aspecto interacionista e dialógico entre áreas do cinema que permitiu a seguinte constatação: “o fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não tira a co-autoria dos outros agentes nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme” (SANTOS, 2017, p. 19).

Considerando esta perspectiva, o trabalho do diretor de arte, do ator, e também das demais áreas (e agentes) do cinema é a de perceber os intercruzamentos, as passagens e atravessamentos criativos de operacionalização e ação (criação!).

Por certo, um ponto de encontro de forte cruzamento entre a esfera atoral e a direção de arte se dá via o processo de criação e operacionalização da indumentária e caracterização do personagem, que num processo dialógico, pode aferir-se que será baseado via comunicação sobre as diversas perspectivas de criação entre áreas. A visualidade do personagem não se encerra nas paletas de cores, texturas, e na máscara facial que a maquiagem pode transpor ao rosto do ator, ela se extensiona à corporeidade, à gestualidade e à rusticidade do ator. Essas múltiplas camadas de criação caminham para uma unidade macro que é a obra fílmica.

De acordo com França (2003): “É correlacionando as partes que aprendemos a situação mais ampla, o trabalho conjugado de modelagem de um mundo comum, a configuração recíproca dos termos da relação” (*idem*, 2003, p. 47-48). Nesta medida, na esfera produtiva artística interessaria não um modelo de comunicação organizacional cinematográfica, meramente informacional – para que se executem funções - em que se situa que alguém é detentor da informação e os demais são receptores numa hierarquia inferior esperando informações (ordens) para operacionalizar o objeto artístico. Essa perspectiva além de obsoleta é ingênua, na medida em que “um ato de comunicação não pode se fechar sobre si mesmo, sob pena de se tornar incompreensível: ele é uma realização singular dentro de possibilidades (um repertório de possíveis) que estão colocados para os sujeitos” (*idem*, 2003, p. 49).

Ainda neste sentido, o empreendimento da ação investigativa bibliográfica deste estudo entre áreas, e, portanto transversal, permitiu concatenar a sapiência contemporânea de que “a realização de um filme implica a integração e interação de um conjunto de agentes especializados em áreas nas quais, em outras artes, aparecem como dominantes, mas

que, no caso do cinema, são co-participantes (SANTOS, 2003, p. 19). Este modo de se analisar a realização cinematográfica, é notavelmente algo que passa a se disseminar entre as discursividades acerca do entendimento deste campo produtivo, mas como o estudo traçou até aqui, historicamente, possuímos comportamentos inculcados (modos de pensar e agir) baseados ainda em premissas informacionais/industriais.

Consideravelmente, isso se dá, pois o ideal produtivo baseado num modelo praxiológico, apesar da sua premência;

esta interação entre agentes especializados e sua integração imersa à produção de um filme forma uma organização ativa – sistema – cuja matriz processual é forjada pelo jogo multiforme e relativo entre diversidade, variedade, antagonismo, desvio, ruptura, equilíbrio, ordem e desordem (SANTOS, 2003, p. 20).

Assim sendo, não é fácil. É sem dúvidas, muito mais complexo, e talvez por isso haja tantas reminiscências hierárquicas, disruptivas, meramente informacionais, mesmo nos processos artísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de ter a intenção de produzir um estudo calcado pelo viés da originalidade; tendo já anunciado esta postura por meio da metodologia de pesquisa utilizada – bibliográfica, de caráter revisionista –, no que tange às modalidades comunicacionais e aos modelos organizacionais cinematográficos. O estudo desenvolvido buscou, em primeira instância, empreender esforços à teorização, ainda escassa, acerca da teoria e da literatura acerca da direção de arte cinematográfica, e as suas particularidades praxiológicas interacionais com a atorialidade para a materialização de uma unidade narrativa transpositiva cinematográfica *entre áreas*.

Nesta perspectiva, averigou-se-se que as relações entre as obragens do diretor de arte e do ator, que em suas narrativas transpositivas eminentemente operacionais são tangenciadas pela aferência disruptiva histórica da cadeia produtiva cinematográfica. Dito de outro modo, constatou-se que a direção de arte e os atores (realizadores vivazes da construção narrativa da personagem) ainda são regidos, ao menos em dada medida, pelos parâmetros organizacionais e industriais do cinema hollywoodiano. A investigação estrita

dessas relações operacionais historiografadas na bibliografia especializada em interáreas constatou/evidenciou, além da predominância do modelo industrial cinematográfico, mas, também, a partir dele, os moldes hegemônicos ainda arregimentados de relacionamento entre os criadores, que são tratados em níveis informacionais; ressalta-se mais uma vez, ainda nos dias de hoje.

Urge, portanto o aporte interacional nos processos de criação cinematográficos, na via de se atender às demandas de uma perspectiva praxiológica, em acolhimento às prementes enunciações interculturais, que preconizam processos criativos via trocas simbólicas/estéticas nas nossas interações sociais e/ou produtivas. Pode-se perguntar: chegará algum dia o cinema ao ideal preconizado de co-autoria? Pode-se responder, nesta medida, que já chegamos a esta possibilidade, materializada inclusive, via criações praxiológicas, entretanto a hegemonia industrial e informacional é ainda realidade; o fôlego, no entanto se faz possível de ser alcançado, ao passo que é também factual a insurgência de fissuras de criação acolhedoras de co-autorias na esfera cinematográfica. Abrindo-se, assim, espaços para diretores/as de arte e atores/atrizes co-autores/as, em cinema.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Quadro Anexo ao Decreto Nº. 82.385 de 05 outubro de 1978, títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões: II – Cinema. In: **Lei Nº. 6.533 de 24 maio de 1978**. Brasília, Presidência da República, 1978, n.p. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/anexo/Anl82385.pdf>. Acesso em: 10/04/2020.

BOUILLET, Rodrigo. Uma história do cinema brasileiro a partir da direção de arte: primeiras impressões. In: BRUTUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo. (Org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017 (p. 18-22).

BUTRUCÉ, Débora. Do modelo teatral ao Realismo cenográfico: os primeiros cinquenta anos da direção de arte no Brasil. In: BRUTUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo. (Org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017 (p. 128-138).

CÂNDIDO, Antônio. A personagem no romance. In: CÂNDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 (p. 53-80).

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. L.Quére: dos modelos da comunicação. **Revista fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. V, n. 2, pp. 37- 51, 2003.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac e Edições Sesc, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1965.

MORAIS, O. *et al.* **Teorias da comunicação**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

MOREIRA, Ruy. **O pensamento geográfico brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, Luiz Fernando. **A direção de arte servidora de dois amos: o teatro e o cinema**. 386 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT, Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000017/000017b3.pdf>>. Acesso em: 10/04/2020.

PEREIRA, LUIZ FERNANDO. Sobre a Direção da Arte. In: BRUTUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo. (Org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio De Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017 (p. 128-138).

QUÉRÉ, Louis. D'un modèle épistemologique de la communication à un modèle praxéologique. **Réseaux**, Paris, n. 46/47, 1991.

SADOUL, Georges. **As maravilhas do cinema**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Arte no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre o seu processo de criação. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**. UFSM/RS, v.10, p. 14-30, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/23914>>. Acesso em: 14/04/2020.

VARGAS, Gilka Padilha de. **Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga**. 210 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

XAVIER, Tainá. Direção de arte no Brasil: um percurso de formação entre o artesanato e a indústria. . In: Brutuce, Débora; Bouillet, Rodrigo. (Org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio De Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017 (p. 142-149).

WOLTON, Dominique. **Informar não comunicar**. Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2010.

Recebido em: 20/04/2020

Aceito em: 20/07/2020