

# NÃO CONFUNDA

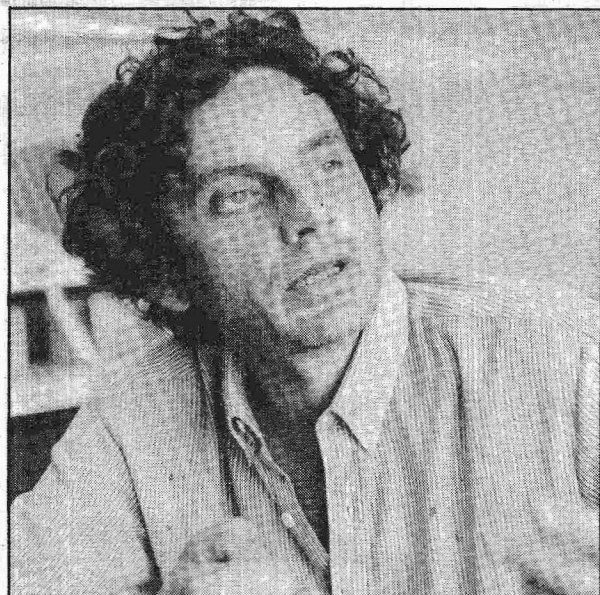
**FOTOGRAMA COM FOTO NA RELVA NEM BITOLA COM MOVIOLA**



Você sabia que direção de cinema não se aprende em auto-escola e que o corpo de jurados normalmente faz aeróbica e malabarismo para dividir o que é *melhor filme* e quem fez a *melhor direção*? Você pensa que *melhor fotografia* tem o filme que fica mais tempo parado na tela e que a *melhor montagem* é aquela que faz do filme uma colcha de retalhos? Você sabia que o *melhor roteiro* não é o de restaurantes?



## DIREÇÃO



**Sganzerla: Bandido (68)**

Quem é o verdadeiro "autor" de um filme? Nem sempre é o diretor, como gostariam os adeptos da "teoria do autor". Raramente é o roteirista, como sentenciou o escritor Gore Vidal — puxando a brasa para a sua sardinha — em seu polêmico ensaio. Muitas vezes a autoria de uma obra cinematográfica é do próprio produtor. Mas também há casos em que os intérpretes é que se tornam os autores. Especialmente no cinema americano onde os filmes costumam ser concebidos ou produzidos em função dos dotes (artísticos ou físicos) das estrelas: um drama com Greta Garbo é sempre um filme de Garbo, assim como uma comédia maluca com os Irmãos Marx é um filme dos Irmãos Marx, independente do diretor, ou até do produtor. Claro que, de forma mais ou menos intensa, os principais envolvidos deixam suas marcas nas diversas etapas de uma produção cinematográfica.

Mas não há como menosprezar o papel do diretor mesmo num filme-de-encomenda. O diretor é maestro, o regente, mesmo executando uma partitura escrita por outro. O resultado final da obra depende basicamente dele e da força de sua encenação. Seja um diretor/autor (que criou um "universo" temático e estilístico) ou simplesmente um "artesão" (que não possui um estilo próprio definido). Até mesmo uma superprodução pasteurizada



**Nelson Pereira: Tenda dos Milagres (77)**

deve muito ao trabalho do diretor.

Tudo isso é óbvio mas serve para salientar que um filme sempre se ampara na eficiência da direção e em sua originalidade. Dentro desse raciocínio, não dá para justificar uma das práticas mais comuns nos jûris de premiação que consiste em conceder o prêmio de melhor filme para uma obra e o de melhor diretor para outra. Ora, se tal filme é o melhor, se se destacou num conjunto de título, é porque foi o melhor dirigido. Afinal, é no processo de encenação — da tradução cinematográfica de um roteiro — que um filme ganha forma, deixando de ser letra para se tornar imagem impressa em celulóide.

"Com exceção de um ou outro diretor-escritor como Ingmar Bergman, o diretor tende a ser elemento substituível (senão inteiramente dispensável) na confecção de um filme", escreveu Gore Vidal. Mas a tese do escritor e roteirista americano é frágil mesmo se se limitasse aos chamados anos dourados de Hollywood — quando o diretor recebia o roteiro pronto, com cada plano previsto. Até dentro do esquemão hollywoodiano é possível encontrar diretores que, entre altos e baixos, conseguem forjar seu mundo "autoral", como John Ford, Huston e Robert Altman.

## OS PRÊMIOS

### Longa-Metragem:

|                               |                   |
|-------------------------------|-------------------|
| • Melhor Filme (Jûri Popular) | Cr\$ 5.000.000,00 |
| • Melhor Filme (Jûri Oficial) | Cr\$ 5.000.000,00 |
| • Melhor Diretor              | Cr\$ 3.000.000,00 |
| • Melhor Ator                 | Cr\$ 1.000.000,00 |
| • Melhor Atriz                | Cr\$ 1.000.000,00 |
| • Melhor Ator-coadjuvante     | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Atriz-coadjuvante    | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Roteiro              | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Fotografia           | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Montagem             | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Trilha Sonora        | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Cenografia           | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Técnico de Som       | Cr\$ 500.000,00   |

### Curta-Metragem:

|                               |                   |
|-------------------------------|-------------------|
| • Melhor Filme (Jûri Popular) | Cr\$ 1.000.000,00 |
| • Melhor Filme (Jûri Oficial) | Cr\$ 1.000.000,00 |
| • Melhor Diretor              | Cr\$ 500.000,00   |
| • Melhor Roteiro              | Cr\$ 200.000,00   |
| • Melhor Fotografia           | Cr\$ 200.000,00   |
| • Melhor Montagem             | Cr\$ 200.000,00   |
| • Melhor Trilha Sonora        | Cr\$ 200.000,00   |
| • Melhor Ator                 | Cr\$ 200.000,00   |
| • Melhor Atriz                | Cr\$ 200.000,00   |
| • Melhor Técnico de Som       | Cr\$ 200.000,00   |

### Prêmio especial a melhor produção

#### do DFi

|                         |                   |
|-------------------------|-------------------|
| • Melhor Longa-metragem | Cr\$ 1.000.000,00 |
| • Melhor Curta-metragem | Cr\$ 500.000,00   |

☐ Um prêmio em dinheiro e um troféu "Candango" serão destinados à melhor produção brasileira exibida no Festival.

☐ A Comissão de Premiação é reservado o direito de não conceder qualquer um dos prêmios previstos, caso os filmes concorrentes não atinjam o indispensável nível para premiação, bem como oferecer prêmio especial, se assim achar melhor, a algum filme que se destaque em algum item especial.

☐ A Comissão de Premiação será dissolvida tão logo sejam divulgados os prêmios do Festival.

#### ☐ Jûri Popular

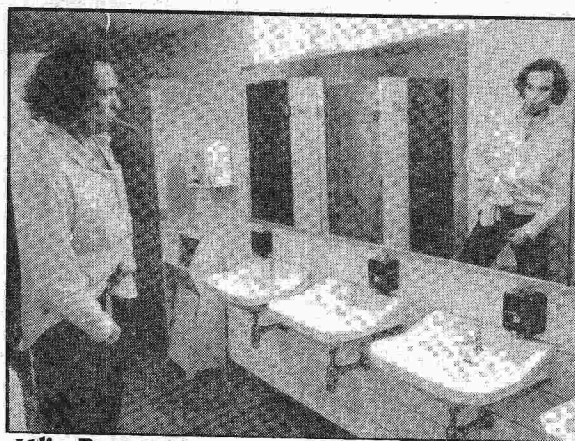
Os espectadores, ao adquirirem os ingressos para as sessões da Mostra Competitiva, receberão um impresso, através do qual escolherão o melhor filme, que receberá troféu "Candango" e prêmio em dinheiro.



## OS FESTIVAIS

**1965** — É criada a Semana do Cinema Brasileiro, que só mais tarde mudaria o nome para Festival. O diretor Roberto Santos, com o filme *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, é o grande vencedor da mostra.

**1966** — Na Segunda Semana do Cinema Brasileiro, Leila Diniz explodiu nas telas com *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira, que levou os prêmios de melhor filme, direção, e ator.



Júlio Bressane

**1967** — O prêmio para melhor filme é de Paulo Gil Soares pelo filme *Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz*. Júlio Bressane recebe um prêmio especial pelo seu *Cara a Cara*.

**1968** — É a vez do chamado "cinema marginal". O *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, é o grande vencedor. Prêmio de melhor curta *Blá, Blá, Blá*, de Andrea Tonacci.

**1969** — O prêmio de melhor longa foi para *Memória de Helena*, de David Neves, mas a grande sensação do V Festival foi *Meteorango Kid*, o *Herói Intergalático*, de André Luiz de Oliveira.



Vladimir Carvalho

**1970** — *Os Deuses e os Mortos*, de Rui Guerra, é o grande vencedor do VI Festival. O público escolhe *A Moreninha*, de Glauco Mirko. A crítica preferiu *Azilo Muito Louco*, de Nelson Pereira dos Santos.

**1971** — Sob a pressão da censura, o VII Festival é obrigado a eliminar da exibição *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho. O melhor filme foi *A Casa Assassina-da*, de Paulo Cesar Sarraceni.

**1972, 1973 e 1974** — Por problemas políticos o Festival não se realizou nestes três anos.

**1975** — O prêmio candango de melhor filme fica com Joaquim Pedro pelo filme *Guerra Conjugal*. José Medeiros é considerado o melhor fotógrafo pelo trabalho em *Rainha Diaba*.

**1976** — *Xica da Silva* recebe o prêmio de melhor filme e Cacá Diegues também é reconhecido como o melhor diretor. Paulo José foi o melhor ator pelo trabalho em *O Rei da Noite*, de Hector Babenco.

**1977** — Melhor filme, *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira. Melhor roteiro para Lauro César Muniz no filme *O Crime de Zé Bigorna* e Luthero Luiz, melhor ator pela sua atuação em *Ladrões de Cinema*, de Coni Campos.



## ROTEIRO

O roteiro é tido como o calcanhar de Aquiles do cinema brasileiro. Mas tal diagnóstico reforça o equívoco de que o roteiro é o que mais conta no resultado final de um filme. Nem sempre é assim. Um grande diretor pode "salvar" um roteiro deficiente, mas um grande roteiro não é o suficiente para fazer de um filme mal dirigido ou mal interpretado uma grande obra. Há casos em que um belo argumento é desperdiçado por um roteiro insatisfatório (como *Ladrões de Cinema*, de Fernando Cony Campos) ou casos em que um argumento banal é desenvolvido por um roteiro brilhante (caso de quase todos os filmes do francês Eric Rohmer).

Para realizar um filme-de-autor, um diretor não precisa necessariamente ter escrito o argumento e o roteiro. É só citar Alain Resnais que se tornou um dos cineastas mais pessoais de todos os tempos, embora tenha sempre trabalhado a partir de *scripts* de, entre outros, Marguerite Duras, Allan-Robbe Grillet e Jorge Semprun.

"O roteiro é como a planta de uma edificação. Seguir corretamente a construção de uma planta incorreta dá um edifício defeituoso", diz José Louzeiro (roteirista de *Lúcio Flávio e Pixote, a Lei do Mais Fraco*) numa edição da finada revista *Filme e Cultura* (número 43) inteiramente dedicada à questão do roteiro cinematográfico. Para Joseph Mankiewicz — diretor e roteirista de filmes como *A Malvada* e *A Condessa Descalça* — um bom roteiro "já es-

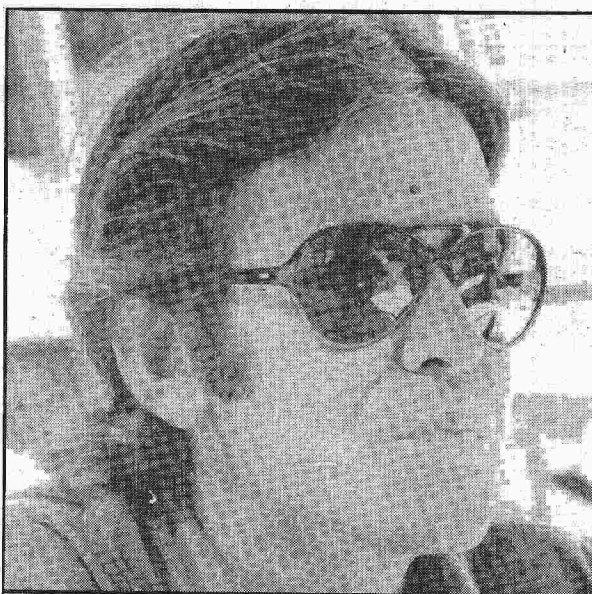
tá encenado". Ou seja: "O roteirista vê o protagonista entrar num determinado lugar, sob determinado ângulo, a uma certa velocidade, diante de um certo pano-de-fundo. Ele ouve uma música, pressente uma atmosfera, vê um cenário, uma composição etc.". Já o francês Jean-Claude Carrière (roteirista de vários filmes de Luis Buñuel) acredita que alguns dos segredos de um roteiro são a clareza, a simplicidade e o abandono de toda a idéia de literatura: "É assim que se conta uma história: é um movimento. O resto é o segredo da criação, que escapa aos analistas e, claro, aos próprios criadores". Carrière toca em pelo menos dois pontos básicos: a especificidade da linguagem cinematográfica e o mistério do processo artístico/criador.

Mas há quem não dê tanta importância ao roteiro. Como Jean-Luc Godard, "que costuma trabalhar sem roteiro prévio e fechado: 'Escrevo os momentos fortes do filme, o que me dá uma trama em sete ou oito pontos (...) Se um espetáculo está todo escrito, para que filmá-lo? Fazer um filme é superpor três operações: pensar, filmar e montar. Não pode estar tudo no roteiro; ou se estiver, basta imprimi-lo e vendê-lo nas livrarias'".

Por mais bem-acabado que seja um roteiro, uma coisa é certa: não pode ser visto como uma peça autônoma: é apenas um guia de filmagem, um ponto de partida.



## FOTOGRAFIA



Fernando Duarte: o mais premiado

O cinema é a arte do movimento, mas o movimento no cinema não passa de uma ilusão: são as vinte e quatro fotografias por segundo que dão ao olho humano a impressão de continuidade. O cinema pode ser definido como uma animação de fotografias contínuas. Só isso pode ser definido como uma animação de fotografias contínuas. Só isso basta para situar a importância do diretor de fotografia na confecção de um filme. É ele quem auxilia o cineasta em dois pontos fundamentais da criação cinematográfica: o posicionamento da câmera (a escolha do melhor ângulo de enquadramento) e a iluminação (ainda que não se recorra a luzes artificiais).

Até os filmes mais despojados dependem muito da contribuição do fotógrafo, que deve saber como traduzir as idéias e a concepção do diretor. Evidentemente os filmes mais "visuais" dependem mais da fotografia e, não raro, se deixam sufocar por ela. A sintonia entre o diretor e o fotógrafo é importante quando nada porque eles estão juntos no processo mais importante de uma obra cinematográfica: a filmagem propriamente dita.

Assim, ao longo da história do cinema, consolidaram-se parcerias célebres. A sultura dos primeiros filmes de Godard se deveu bastante à simbiose entre o *enfant-terrible* da Nouvelle Vague e seu *cameramen* preferido: Raoul Coutard. O mesmo pode ser dito do casamento entre Alain Resnais e Sacha Vierny — ou entre Vierny e Pe-



A Rainha Diaba, em 75

ter Greenaway, "o Resnais britânico". Há outras tantas dobradinhas marcantes: Orson Welles e Greg Tolland; Antonioni e Carlo Di Palma; Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro; Wim Wenders e Robby Müller; Scorsese e Michael Balhaus; François Truffaut e Nestor Almendros ou Eric Rohmer também com Almendros. Um dos casamentos mais duradouros e fecundos nesse sentido é o dos suecos Ingmar Bergman e Sven Nykvist, um mestre da luz.

No cinema brasileiro, deve-se lembrar o singular caso do legendário *Limite*, de Mário Peixoto, fotografado por Edgard Brazil com o máximo de requinte e ousadias de vanguarda. O mesmo Edgard Brazil formou com Humberto Mauro uma bela parceria — e o fotógrafo soube se adequar ao estilo rústico-lírico do cineasta mineiro.

Mas a preocupação em captar a luz brasileira se cristalizou mesmo a partir do Cinema Novo, em clássicos como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O Cinema Novo formou grandes diretores de fotografia, como Dib Lufti e Mário Carneiro — este o parceiro mais constante de Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni. Entre os fotógrafos revelados mais recentemente, o mais sofisticado e premiado é José Roberto Eliezer, responsável pelas imagens de filmes como *Cidade Oculta*, *A Dama do Cine Shanghai* e *Anjos da Noite*.



## OS FESTIVAIS

**1978** — A XI versão do Festival concede a *Tudo Bem*, de Jabor, o troféu candango de melhor filme. Walter Lima Júnior foi o melhor diretor pelo seu *A Lira do Delírio*.

**1979** — Premiação considerada polêmica. O júri oficial deu o troféu candango de melhor filme para *Muito Prazer*, de David Neves, reservando apenas um prêmio especial a *São Saruê*.

**1980** — *Iracema*, de Bodansky e Orlando Senna, é o grande vencedor do XIII Festival. O melhor diretor, Eduardo Escorel, pelo filme *Ato de Violência*. Fotografia, Murilo Salles, por *Cabarê Mineiro*.

**1981** — Venceu *O Homem do Pau-Brasil*, de Joaquim Pedro. O júri popular preferiu *Jônio a 24 Quadros*, de Luiz Alberto Pereira. Entre os curtas, o melhor foi para *Um Sorriso por Favor*, de José de Barros.

**1982** — *Tabu*, de Bressane, é o melhor filme. Diretor, Ivan Cardoso, pelo filme *O Segredo da Múmia*. Vera Fischer é a melhor atriz por sua atuação em *Amor, Estranho Amor*.



Fernando Coni Campos

**1983** — O público se emociona com *O Mágico e o Delegado*, considerado o melhor filme do Festival, sob direção de Coni Campos. Walter Lima, mais uma vez, ganhou o troféu de melhor diretor por *Inocência*.

**1984** — Melhor filme para *Nunca Fomos Tão Felizes*, de Murilo Salles, que também foi escolhido pelo júri popular. O melhor curta foi *O Incrível Senhor Blois*, de Nuno Cesar Abreu.

**1985** — *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, leva para casa os principais prêmios do Festival. Melhor filme, direção, roteiro, fotografia, montagem e trilha sonora, Márcia Cartaxo, a melhor atriz.

**1986** — A XIX versão do Festival premiou *A Cor do Seu Destino*, de Jorge Durán, como o melhor filme. O júri popular escolheu *A Dança dos Bonecos*, de Helvécio Ratton.



A Dança dos Bonecos

**1987** — *Anjos da Noite*, de Wilson Barros, é escolhido o melhor filme pelo júri oficial. O popular preferiu *Leila Diniz*, de Luiz Carlos Lacerda. O melhor diretor foi Marcos Altberg.

**1988** — Melhor filme, *Memória Viva*, de Octávio Bezerra, que divide o prêmio com *O Mentiroso*, de Werner Schunemann. Melhor atriz Imara Reis, em *Romance*, de Sérgio Bianchi.

**1989** — O documentário *Que Bom Te Ver Viva*, de Lucia Murat, é indicado pelos júris oficial e popular o melhor filme do festival. Júlio Bressane, por *Os Serões*, o melhor diretor.

**1990** — O júri oficial escolhe *Beijo 2348/72*, de Walter Rogério, o melhor filme do Festival. Chiquinho Brandão, pelo mesmo filme, é considerado o melhor ator. Diretor, Ivan Cardoso pelo seu *Escorpião Escarlate*.



## TRILHA SONORA

A música dá vida não só aos filmes musicais. É difícil imaginar Eisenstein sem Prokofiev. Hitchcock sem Bernard Herrmann, Glauber Rocha sem Villa-Lobos, Herzog sem o Popul Vuh, Fassbinder sem Peer Raben, Fellini sem Nino Rota, Godfrey Reggio sem Phillip Glass — ou Pedro Almodóvar sem aqueles bolerões derramados. Também é difícil separar as belíssimas imagens do clássico *Limite* da inspirada trilha sonora formada por trechos de obras de Satie, Debussy, Ravel e outros, muito embora ela só tenha sido organizada anos depois da realização do filme — não pelo diretor Mário Peixoto mas pelo ator Brutus Pedreira.

Já Buñuel nunca gostou de usar música de fundo. Eric Rohmer também não, e já manifestou ser contra a utilização de música — um recurso que ele tem na conta de acadêmico. Mas os tratados metafísicos de Tarkovski, que dependem fundamentalmente de suas trilhas musicais, nada têm de acadêmico. Muito menos um filme como *Pai Patrão*, dos irmãos Taviani, que se destaca por sua inspirada orquestração de falas, músicas e até ruídos e murmúrios. Godard tem recorrido a compositores eruditos em seus últimos filmes, que também se destacam pela, digamos, montagem sonora. Radical como sempre, Godard fragmenta os trechos extraídos de composições de Bach, Beethoven ou Schoenberg.

Originalmente feita para o filme, ou não, a música tem de funcionar junto com as imagens. A trilha sonora de Ennio Morricone (provavelmente o compositor mais fecun-



Macalé: Tenda dos Milagres (77)

do do cinema) evidentemente ajudou a transformar *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore, num filme tocante e envolvente. A colcha de retalhos pop-sonoras caiu muito bem nas imagens de *Bons Companheiros*, de Scorsese. Mas muitas vezes os ruídos soam musicais. O exemplo clássico nesse sentido é o barulho do trem ritmado por Alberto Cavalcanti no documentário *Correio Noturno*, de Basil Wright. Já em seu primeiro filme falado, *M — O Vampiro de Dusseldorf*, Fritz Lang sacou as infinitas possibilidades sonoras do cinema: quem não se lembra do assobio do assassino vivido por Peter Lorre — um dos mais famosos leitmotifs musicais da história do cinema.



## MONTAGEM



A Hora da Estrela, em 85

O americano David Wark Griffith e o soviético Sergei Eisenstein deram sua contribuição ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica sobretudo através da montagem. Griffith e Eisenstein lançaram as duas vertentes básicas de estilos de montagem, o primeiro sendo responsável pela base do cinema narrativo-ficcional e o segundo pela base de um cinema ensaístico e mais experimental. Griffith instalou a decupagem clássica amparada no esquema campo/contraplano. Eisenstein bebeu na fonte griffithiana para lançar sua teoria da justaposição e do conflito audio-visual. Firmaram-se assim os dois pilares do cinema comercial: o filme-espetáculo e o filme "intelectual".

"A montagem e a direção devem ser realizadas ou ao menos controladas por uma só pessoa", escreveu Karel Reisz em seu clássico ensaio intitulado *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Devem mas nem sempre foram. Que o diga Orson Welles. Entre seus filmes americanos, ele só teve controle da edição (ou montagem) em *Cidadão Kane*. Os outros foram montados à sua revelia, mas o gênio do cineasta sobrevivia a qualquer tipo de interferência dos produtores.

A montagem é, em suma, a seleção dos planos do material bruto, chamado "cópia". É na moviola — a máqui-

na de montar — que o filme ganha ritmo. É ali que o montador escolhe os melhores takes (ou tomadas). A montagem já foi considerada a etapa mais importante do processo de realização cinematográfica. Mas o cult de Jim Jarmusch *Mais Estranho que o Paraíso* é um exemplo de como um filme pode dispensar os recursos de montagem — já que aí os planos dispensam os cortes. Há também a famosa experiência de Hitchcock em *Festim Diabólico*, que dá a impressão de ter sido filmado numa única tomada sem cortes. O que não passou de um truque. Montagem é truque, trucagem. Foram dos truques de montagem que surgiram os chamados efeitos especiais, dos mais rudes aos mais sofisticados.

Segundo Godard, depois de Eisenstein o cineasta que mais explorou as possibilidades da montagem foi Alain Resnais — dono do "estilo de montagem mais pessoal e idiossincrático" segundo Karel Reisz. Resnais costuma definir o cinema como "a arte de jogar com o tempo". Em seus primeiros filmes — notadamente *Hiroshima Meu Amor*, *O Ano Passado em Marienbad* e *Eu Te Amo, Eu Te Amo* —, o cineasta francês revolucionou a linguagem cinematográfica, encontrando o equivalente filmico dos chamados "fluxos de consciência" da literatura.