

# A AUTORIA COLABORATIVA NO CINEMA: sobre direções, métodos e ideais

Marcelo Moreira Santos\*

## Índice

1 Sobre diversidade, interação e organização	1
2 Sobre informação, nucleação e método	3
Conclusão	13
Referências	15

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o aspecto sistêmico da poética encontrada no cinema. Assim, a partir da junção da teoria sistêmica de Edgar Morin e Jorge Vieira com a Semiótica de Charles Peirce o que se pretende é observar a complexidade envolvida na confecção do signo fílmico. Ao final, o estudo expõe que, em seu viés ontológico, a poética fílmica se faz por meio de uma organização de caráter plural, multiforme, diverso, variado, cuja unidade ativa se estabelece e se mantém pela multiplicidade de interações, complementações e intercomunicações pelas quais os agentes semióticos, com suas especialidades e funções, são capazes de fornecer, produzir, desenvolver e transformar. Tendo o diretor como o mediador e gerenciador dessas competências.

\*Universidade Anhembi Morumbi. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

**Palavras-chave:** Cinema, Poética Fílmica, Autoria Colaborativa, Ontologia Sistêmica.

*O filme é uma criação da coletividade.*

Walter Benjamin

## 1 Sobre diversidade, interação e organização

**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. O que Riccioto Canudo havia previsto como o mito da arte total ao se referir ao cinema (Stam, 2003: 43) torna-se palpável nos sets de filmagem em que artistas de diferentes formações são unidos no desenvolvimento de uma obra complexa.

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. Seguindo essa perspectiva, o que se constata é que essas interações (Morin, 2008: 105) que compõem e moldam a realização de um filme configuram-se como

sistêmicas, isto é, há um conjunto de agentes semióticos com funções específicas que interagem e se integram na realização da obra.

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. Assim, uma visão holística simplificadora de que um filme seja um todo harmônico é aqui posta em xeque logo de início. Porque “(...) a ideia de sistema não é apenas harmonia, funcionalidade, síntese superior; ela traz em si, necessariamente, a dissonância, a oposição, o antagonismo” (Morin, *ibid.*: 154).

Assim, um filme não é assinado apenas por um autor, mas por um conjunto de autores, cujas especialidades complementam-se, coadunam-se e retroagem em um polí-circuito recursivo (Morin, *ibid.*: 231), cuja dinâmica opera em torno de concessões, operações e associações entre as competências participantes. De fato, essa unidade complexa do cinema depende de uma eco-organização (Morin, 2005: 35-42), cuja dimensão comporta uma natureza temporal, isto é, uma organização que se dá no tempo (Vieira, 2008: 93) e cuja lógica gira em torno de processos temporais, que por sua vez comportam transformações, flutuações e intersemioses.

Segundo Vieira (*ibid.*: 89), existem três parâmetros classificatórios fundamentais para se observar um sistema: sua capacidade de permanência, seu meio ambiente e sua autonomia. Ainda dentro dessa perspectiva, para um sistema consolidar-se como tal, existem parâmetros chamados hierárquicos ou evolutivos, isto é, dependentes do fa-

tor tempo para se estabelecer, delineados da seguinte forma: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização, todos permeados por um parâmetro que pode surgir desde o primeiro estágio: a complexidade. Assim, um sistema é caracterizado por seu processo temporal e sua capacidade de crescimento e desenvolvimento. A complexidade de tal movimento temporal se dá pela diversidade de conexões que são realizadas em prol da sobrevivência do sistema.

No caso do cinema, um processo similar pode ser visto na realização e produção de um filme. Dada a necessidade desses agentes especializados, que são postos em conjunto para trabalharem em prol da realização de uma obra cinematográfica, o que há nesse ambiente é um processo temporal que demanda evoluir por cada parâmetro hierárquico apontado anteriormente. Este reflete-se na capacidade de permanência, isto é, na capacidade de se atingir uma regularidade – redundância (Vieira, *ibid.*: 92) – na construção fílmica, que pode ser constatado no filme finalizado. Pois, um filme não é feito de forma linear, mas por partes que se juntam na fase de pós-produção e finalização. Assim, ao fim e ao cabo, um filme tem que apresentar uma autonomia, em que tudo se conecta de forma coesa e coerente: direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, roteiro, direção, planos, montagem etc.

Aliás, os parâmetros de coesão e coerência são também parâmetros de consolidação de um sistema. A coesão lida com a sintaxe entre elementos, sua articulação e efetividade. A coerência lida com a semântica que se desenvolve em prol de uma dialogia intersemiótica entre esses elementos para a

construção de sentido entre os mesmos, em um todo integrado, complexo e significativo.

O que se observa é que há, em graus maiores ou menores, o risco de essa combinação entre agentes e especialidades entrar em processo de entropia (Morin, *ibid.*: 94), perdendo a coesão sintática e a coerência semântica, prejudicando as interfaces e intercâmbios intersemióticos entre suas várias camadas de significação. Essas camadas de significação são cunhadas e entrelaçadas pela integralidade e organização da direção de fotografia, direção de arte, figurino, cenografia, trilha sonora, roteiro, direção etc., dentro de um todo complexo, o filme.

De fato, a riqueza organizacional de um sistema é medida pela sua diversidade e variedade, pois sua lógica é pautada pela transformação, geração e produção, ou como Morin destaca: as interações e associações – entre essas áreas distintas inerentes ao processo de realização cinematográfica – “se entreproduzem” (MORIN, *ibid.*: 202). Assim, o efeito da entropia seria o de uma homogeneização do sistema, a perda do múltiplo e da diferença. Portanto, o colapso do sistema, pois a “organização de um sistema é a organização da diferença” (Morin, *ibid.*: 149).

Portanto, ao fim, a poética desenvolvida no cinema é confeccionada nesse jogo ontológico sistêmico das interações entre agentes semióticos responsáveis por comporem um todo múltiplo e cooperativo (Morin, *ibid.*: 147). Assim, cada agente, em sua especialidade, é responsável por um fragmento sógnico que passa pelo crivo de sua criação, desenvolvimento e produção. Esse fragmento tem que: a) conectar-se; b) traçar relações; c) estruturar-se, isto é, estabelecer e fortalecer essas relações intersemióticas – de troca – ao longo do período de realização fílmica;

d) integrar-se a outras partes sógnicas em um processo de complementaridade; e) cumprir uma função, visando uma cooperação mútua e interdependente; f) e corporificar-se em uma organização (ou organicidade) coesa o suficiente que consiga desenvolver uma *regularidade* pragmática durante todo o processo de realização do filme. De fato, uma fotografia, um figurino, uma direção de arte, por exemplo, integram-se e tomam corpo pela complexidade com que dialogam entre si, pelas interfaces e intercâmbios sógnicos que são capazes de realizar e, principalmente, *manter e entreproduzir*, portanto, transformar (Morin, *ibid.*: 148).

## 2 Sobre informação, nucleação e método

O que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e inter-atuante é aquilo que Aumont chama de *ideia* do filme, que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo (Aumont, 2006: 136). Nesse sentido, essa ideia coloca esses subsistemas em atividade formando um polícircuito recursivo retroativo entre o todo às partes, e entre as partes ao todo. Isso quer dizer que as partes – subsistemas – retroagem recursivamente sobre o todo – o filme – e o todo, por sua vez, retroage recursivamente sobre as partes formando esse polícircuito no qual as intersemiotes, flutuações e transformações fazem morada (Morin, *ibid.*: 228).

De fato, essa ideia desencadeia os fluxos e os multiprocessos – círculo-evoluções – entre os subsistemas e essa dialogia – entre roteiro, direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, atores, direção,

montagem, trilha sonora etc. – ocorre em torno dessa ideia-chave. Essa nucleação em torno de uma ideia que *move* a organização é o fechamento do sistema, porém não é um fechamento total ao ambiente em que está imerso, pois a ideia *nucleadora*, para ter autonomia, alimenta-se de saberes – memória – aos quais essa ideia-chave está umbilicalmente conectada.

Cada subsistema possui uma herança e uma memória que se torna, ao fim e ao cabo, fonte de saberes, competências e de conhecimento de articulação de linguagem (Morin, *ibid.*: 210). O roteiro, herança da literatura (Aumont, *ibid.*: 40) e da dramaturgia, serve de guia para a produção que se concentra em tentar trazer à superfície a história ali descrita, fazendo uma analogia, o roteiro seria a planta-baixa de um edifício que vai consumir horas e horas para ser erigido. A direção de arte (herança das artes plásticas) trata de esboçar e estabelecer os aspectos visuais sugeridos pelo roteiro e pelo diretor; o cenógrafo (herança do teatro e em alguns aspectos da arquitetura) trata de dar vida e relevo aos espaços onde a encenação será realizada; o figurinista (herança da moda e do teatro) trata de encarnar no vestuário os aspectos sociais, históricos e psicológicos dos personagens com intuito de dar dimensão a estes; o diretor de fotografia (herança da própria fotografia) trata de escrever a história ali encenada por meio da disposição e articulação das luzes, lentes e enquadramentos; o compositor da trilha sonora (herança da música) trata de contar e transmitir os sentimentos das cenas encenadas por meio da música. Ainda que inserida na pós-produção, a música tem o caráter de enaltecer e intensificar a encenação e a montagem; o diretor (herança das outras artes) é um autor complexo que

possui a competência conjugada do regente, pintor, escritor, encenador, fotógrafo, arquiteto, poeta e compositor. É, sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia entre os outros agentes semióticos envolvidos no processo de criação do filme. Ele forja sua independência na e pela dependência dos especialistas envolvidos (ver Morin, *ibid.*: 253). Assim, sua poética é articulada por meio de uma ecod dependência, e sua plenitude criativa floresce e ganha brilho ao permeá-la de colaborações, cooperações e complementações.

Entretanto, este circuito, formado por subsistemas cujas especialidades são postas para atuarem em conjunto, envolve um fator tempo que subjaz a todo o sistema. Assim, cada subsistema passa por fases evolutivas de maneira diferenciada e em momentos específicos durante a produção de um filme. Daí o termo círculo-evoluções, pois o fim de um processo é o começo de um outro. Ou como Morin define é um : “(...) multiprocesso retroativo se fechando em si mesmo a partir de múltiplos e diversos circuitos (...)” (Morin, *ibid.*: 231). Assim, o término do roteiro é o início da pré-produção, o fim da pré-produção é o início da produção ou filmagem, o fim deste último é o começo da montagem e da pós-produção, portanto é um polícircuito retroativo recursivo, no qual os subsistemas evoluem por um processo criativo que contém fases distintas como: *rompimento, preparação, incubação, expansão ou iluminação, transição ou verificação, maturação ou formulação e clímax* (ver Vieira, 2008, p. 58)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Seguindo os passos de Jorge Vieira ao adaptar a proposta de Moles com as propostas evolutivas onto-

Um filme precisa de um *start*, uma centelha inicial ou, simplesmente, crise. Segundo Vieira (ibid.: 58) o ato de criação visa à *permanência* do vivo, pois, o que há por trás desse evento é um processo de reestruturação, reorganização e adaptação. Para Morin (ibid.: 215), essa seiva criadora – *poiésis* – responsável pela mudança, é produtora, reprodutora e autoprodutora, pois a mudança assegura a constância e a constância assegura a mudança (Morin, ibid.: 234). Dessa forma, o ato criativo é promotor do aumento de competência, do poder produtivo e o de performance de todos os componentes de um sistema e, conseqüentemente, do próprio sistema. Conclusão: essa seiva poética é a responsável pelo aprimoramento, refinamento e aumento de complexidade de um sistema que, no fim, resulta em uma maior sensibilidade, aptidão e conhecimento para lidar com as desordens, rupturas e antagonismo que traz dentro de si e/ou que está sujeita ao ambiente em que se encontra. Quanto mais apto às crises, maior a capacidade de o sistema vivo sobreviver.

De fato, algo desequilibra, rompe o horizonte do cineasta e, de súbito, o faz tecer e procurar alternativas ou hipóteses consistentes para se restabelecer um equilíbrio (Peirce, 1998: 65), que só é restabelecido na realização de um filme ou de uma sequência de filmes com o mesmo tema ou proposta. Assim, para permanecer vivo, um cineasta cria a partir de uma ideia que toma-lhe a atenção, desperta-lhe para pontos de vista diferentes e lhe consome em desconforto e angústia (Vieira, ibid.: 63). E é este estágio

---

lógicas de Mende – *evolon* – é possível compreender melhor em que momento ocorre os processos de abertura e fechamento – a cada subsistema – tão essenciais à nucleação na realização de um filme.

de crise que o faz mover e iniciar seu processo criativo que, ao fim e ao cabo, consiste no envolvimento de toda sua equipe na realização de uma obra que consiga dialogar com aquilo que lhe afeta os pensamentos (Peirce, ibid.: 66)<sup>2</sup>.

Desse *rompimento* – que pode ser um fato, uma ideia, um livro, uma notícia, uma pintura, uma música, enfim um fenômeno qualquer que chame sua atenção – instaura-se a crise (Santaella, 2004: 187). A instabilidade e o desequilíbrio são as marcas preponderantes dessa fase de rompimento que é sucedida pela fase de *preparação e incubação*. Nesta segunda fase, há um claro processo de formulação de questões e hipóteses possíveis dentro do horizonte e do contexto em que o cineasta se encontra. O pensamento abduutivo, aquele responsável pelos *insights* que, segundo Peirce (Epii, 1998: 227), é dotado de uma capacidade única de associar e amalgamar ideias de uma maneira nunca antes imaginadas ou pensadas, toma forma, germina e brota à mente.

De fato, esses flashes criativos são hipóte-

---

<sup>2</sup>Tal dinâmica pode ser encontrada com maior facilidade em um cinema dito autoral, já que o envolvimento do diretor em um cinema industrial pode ser encarado apenas como a de um engenheiro de produção frente à construção de um edifício, sendo que basta que coordene a equipe e siga o projeto inicial – roteiro – para que a obra seja realizada. Ao observar relatos de um diretor como Raoul Walsh a Peter Bogdanovich (2000: 190-193) à época do cinema mudo tal perfil técnico torna-se evidente. Entretanto, após a assimilação da *politique des auteurs* pelos estúdios a partir da década de 1970 em diante, um processo de identificação entre cineasta e obra surge e se mantém até hoje. Algo similar ao processo encontrado em um cinema autoral, sendo que o diretor contratado ou convidado ao projeto goza de uma certa autonomia para intervir nos rumos criativos da produção, porém sempre sob um vigilante aval do estúdio.

ses *exploratórias* (Peirce, Epii, 1998: 231) cuja logicidade é tênue, tácita e instintiva, mas cujo papel de promover conjecturas e problematizações é crucial tanto à ciência quanto à arte: “Ela (a abdução) não “apela para a razão”, porque, nela mesma, não professa nenhuma certeza, apenas sugerindo que algo “pode ser” (Santaella, 2004: 104). Portanto, a abdução é a morada do mágico *what if.../e se...* de Stanislavsky (1999: 69). Nela a mente explora, sonda e navega pelas possibilidades do real (Vieira, *ibid.*: 48). Assim, neste estágio abduutivo a abertura do sistema – cineasta e equipe – ao ambiente é considerável e suas fronteiras não são fixas (Vieira, *ibid.*: 61).

No caso do roteiro, por exemplo, essa fase de *preparação* e incubação é o momento marcado pela pesquisa: fatos, memória e imaginação em filmes ficcionais (McKee, 2004: 80-83); material impresso, material de arquivo, entrevistas, pesquisa de campo em filmes de documentário (Puccini, 2010: 31-34); ou a mescla desses dois processos dependendo do teor do filme proposto. Assim, cineasta e roteirista trabalham juntos durante esse processo de franca liberdade exploratória, porém, após esta fase de pesquisa, evoluem para a fase de *expansão* ou *iluminação*, em que um crescimento de possibilidades narrativas, personagens, desfechos, cenas, diálogos etc. é proeminente. De fato, nesse instante, a ousadia em propor trajetórias, caminhos, mundos, perspectivas e relações é imensa (Vieira, *ibid.*: 61-62).

Na fase seguinte, a de *transição* ou *verificação*, ocorre um evidente fechamento do roteiro em uma narrativa-guia. A composição das cenas e a estrutura dos atos começam a ser definidas com mais precisão. É uma fase que se caracteriza pela seleção, restri-

ção, contenção e demarcação dos caminhos dos personagens dentro da narrativa. Já é possível visualizar melhor o andamento da história, portanto suas fronteiras tornam-se fixas (Vieira, *ibid.*: 62). De fato, integram-se as cenas aos atos, os atos a uma forma.

Aristóteles descreve a fase de *transição* ou *verificação*, marcada pelo fechamento e nucleação de uma história em uma narrativa, da seguinte maneira:

Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir. (Aristóteles, 2005: 63)

É notória nessa fase a atuação do pensamento dedutivo, pois é nesse tipo de ação mental que se torna possível mensurar as possibilidades narrativas sugeridas em consonância às suas consequências ou ao efeito que se pretende produzir. De fato, Peirce resalta que a dedução requer algo de natureza de um diagrama (Epii, 1998: 442), pois a necessidade de se atentar e antever as relações lógicas entre personagens, suas ações e seus desdobramentos requer uma capacidade de *vislumbrar* os elos e arranjos narrativos propostos examinando-se seus resultados – efeitos – e prevendo-se seu alcance e progresso. Portanto, tal processo consiste na *observação* da geometria das ilações propostas, experimentando-as, dimensionando-as, demonstrando-as por todos os ângulos e

de maneira plenamente iluminada (Santaella, 2004: 152).

Já a fase de *maturação* ou *formulação* é marcada pelo refinamento do roteiro, cujo papel é testar as inter-relações entre as cenas, sequências e atos, visando à estabilidade e a intensidades internas. Durante o processo, observa-se uma otimização das descrições de cenas e diálogos, um aprimoramento da fluência narrativa ajustando as transições de cenas, sequências e atos, modificando-as, rejeitando-as ou validando-as. Portanto, é o *design* narrativo proposto sendo posto à prova com intuito de se fortalecer sua autonomia, integrando-o de maneira consistente a uma forma – organização –, isto é, a uma estrutura única (Vieira, *ibid.*: 62).

Nessa fase o pensamento indutivo torna-se proeminente. Nesse tipo de ação mental as hipóteses e propostas são testadas de maneira sistemática. É o momento de se saber se há necessidade de ajustes, modificações ou refutações, segundo Peirce (EPII, *ibid.*: 442). Assim, o roteiro passa por revisões progressivas desde reformulações nas descrições de cenas, reelaborações de diálogos, realinhamentos de sequências inteiras, reordenações na composição dos atos até chegar a um refinamento da estrutura narrativa como um todo. Às vezes, é comum haver leituras de pessoas envolvidas ou não com a produção, buscando-se um *feedback* que forneça novos dados que possam melhorar o roteiro.

A última fase, o *clímax*, é o momento de estabilidade do desenvolvimento do roteiro. A ideia chave, nucleadora e generativa (Morin, *ibid.*: 277) aparece agora nas ações dos personagens e nos desdobramentos da história com a perfeição que o cineasta almejava. No momento de leitura do roteiro, não existem perturbações nem descon-

fortos, tudo parece bem dosado e equalizado: ritmo e consistência das cenas, coesão entre e nas sequências e atos, e, por fim, coerência nos desenlaces propostos. De fato, a leitura assemelha-se a um estado de contemplação de uma obra-de-arte, pois a organização de todos os elementos que compõem o roteiro é de uma beleza notória (Vieira, *ibid.*: 96).

Este *clímax* só é rompido se o cineasta e o roteirista perceberem que algo ainda pode ser alterado, modificado e reescrito, seja por insatisfações ainda remanescentes, por sugestões de algum membro da equipe, ou por imposições externas e alheias à vontade inicial do cineasta. Caso haja essa possibilidade e o roteiro tenha que ser mudado consideravelmente, nova instabilidade é alcançada e o cineasta e seu roteirista são obrigados a reiniciar todo o processo evolutivo. Há casos em que o roteiro tem de ser reescrito na fase de filmagem do filme, ou ainda na fase de montagem; entretanto, esse é um processo mais comum em filmes de documentário – que trabalham em contextos cuja abertura ao acaso é mais flagrante – do que em filmes de ficção.

De fato, o que há por trás dessa fase de *clímax* é a *satisfação* estética de ver a ideia/conceito materializada na forma de um roteiro. Este processo de correspondência entre ideia/conceito e seu produto materializado Peirce chamou de Pragmatismo, mais tarde rebatizado de Pragmaticismo (Epii, 1998: 334-335). Para ele, o pragmatismo salienta que existe uma ligação inseparável entre cognição racional e finalidade racional, isto é, ele refuta um “practicalismo” – erroneamente conferido à palavra pragmatismo, daí a mudança do termo – e reforça a conformidade entre pensamento autocontrolado e ação deliberada (Epii, 1998: 380). Então,

o que Peirce sustenta é que nossas ações refletem nossos pensamentos, isto quer dizer que nossos hábitos de conduta dão testemunho de nossas crenças e ideias (Epii, 1998: 401).

Entretanto, o pragmatismo peirceano nasce de uma necessidade de se averiguar se as teorias científicas e filosóficas têm validade e/ou correspondência com a realidade, se passam pelo crivo da exatidão – teste – de representar o objeto ao qual se reportam. Portanto, Peirce almejava um método confiável, econômico e seguro para a busca da verdade e para aqueles que intentam para o crescimento do conhecimento (Epii, 1998: 373-376). A esse método deu o nome de pragmatismo, cuja máxima reforça que uma teoria, para ganhar respaldo da comunidade científica, tem que ter a capacidade de conseguir *prever* as ações futuras do fenômeno observado, e é esse caráter preditivo – *in futuro* – que confere ao signo – teoria – a possibilidade de representar o objeto (Epii, 1998: 380).

Para Peirce, as leis da natureza são similares às crenças e às ideias, isto é, os fenômenos naturais estão em conformidade às leis que os regem, tal qual nossas ações estão em conformidade às nossas crenças. A diferença é que as leis da natureza são hábitos cristalizados desenvolvidos ao longo de milhões e milhões de anos, já as crenças – teorias e filosofias – que regem a conduta humana são maleáveis, flexíveis e suscetíveis às mudanças (ver Santaella, *ibid.*: 107). Dessa forma, toda mudança de crença, ainda que inconsciente, acarreta uma mudança de conduta (Peirce, Epii, 1998: 336). Portanto, toda crença tem um caráter *in futuro*, dirige-se para ações futuras, está atrelada a uma finalidade racional que se *atualiza* a cada ato,

escolha e decisão que se toma. Ao se deparar com situações em que uma crença é posta em xeque – crise – há uma necessidade de adequação e reformulação, pois o passado é inalterável, porém o futuro está aberto para mudanças, reajustes e modificações das ideias, hábitos e condutas (Peirce, Epii, 1998: 358 e 359).

Dessa forma, a satisfação estética, encontrada na fase de *clímax* entre cineasta e roteiro, deve-se não apenas ao fato de este reconhecer sua ideia inicial no texto final, mas pelo fato de poder perceber que sua ideia adquiriu “vida” (leia-se autonomia). Esta ideia chave cresceu em complexidade, já não é mais a mesma que rompeu e surgiu à mente do cineasta, pois apresenta um desenvolvimento – *preparação, incubação, expansão, verificação e maturação* – em sua organização e encontra-se apta a gerar e a iniciar as círculo-evoluções – turbilhão – que envolverá os outros subsistemas. Portanto, é essa eficiência – pragmática – responsável por *transmitir* informação e *desencadear* os multiprocessos envolvidos na produção do filme que confere autonomia ao roteiro desenvolvido.

De fato, essa ideia nucleadora e generativa, expressa inicialmente pela linguagem verbal contida no roteiro, projeta – *in futuro* – os níveis e camadas de inter-relações nos quais subsistemas poderão estar integrados e estabelece como suas intersemioses e flutuações irão se desenvolver durante a fase de filmagem e de finalização do filme. Como se percebe, o papel do pragmatismo, nesse processo ontológico sistêmico, não se restringe apenas à fase de desenvolvimento do roteiro. Na verdade, sua função seria o de esclarecer e de observar se todos os subsistemas caminham em sintonia às informações contidas



no roteiro e/ou transmitidas pelo diretor, enfim, se essa ideia generativa aparece às partes de forma eficiente e se o todo reflete, e representa tal ideia. Morin explica que o conceito de generatividade é:

(...) com efeito uma gênese indefinidamente recomeçada, organizada e regulada. Sem parar, o circuito generativo transforma interações em retroações, turbulências em rotações, sem parar ela produz, no mesmo movimento, ser, existência, organização produtiva (Morin, *ibid.*: 277).

Portanto, a generatividade reforça um caráter de circularidade à ideia chave matricial – recursividade – e de ação que se renova e se expande – retroage – a partir desta matriz. Dessa maneira, o roteiro é um guia que serve de base de consulta constante a todos os agentes semióticos envolvidos na produção do filme. Ele confere *informação* – signo – aos subsistemas, isto é, ele organiza a informação – a forma como os subsistemas estarão delineados, mobilizados e organizados –, pois torna-se, ao mesmo tempo, *guardião* e *fonte* da ideia matricial (Morin, *ibid.*: 379 e 394).

De fato, esse papel de fonte – estocagem – de informação é que faz com que os subsistemas conheçam, entendam e desenvolvam suas especialidades (Morin, *ibid.*: 150). Aliás, é a partir da transmissão dessa informação – seja contida no roteiro, ou ainda difundida pelo diretor nas reuniões com a equipe – que as *estratégias* de realização do filme são traçadas. Assim, por um lado, forma-se um centro de controle/comando – nucleação – e, de outro, um caráter “progra-

mático” – responsável por instruir uma pluralidade de performances que se desenvolvem e se modificam em função das circunstâncias entrópicas encontradas ao longo da realização fílmica – é formatado com o intuito de se atingirem finalidades específicas projetadas para complementar e integrar tais subsistemas a um todo (Morin, *ibid.*: 392).

Logo, esse fluxo de informação transforma-se em fator fundamental para se evitar o processo de degenerescência que ronda todo sistema, pois compete à qualidade, e não à quantidade com que estas informações são difundidas, o papel de diminuir os desperdícios, os erros de percurso e os colapsos. Aliás, a própria qualidade com que a informação foi trabalhada na fase de desenvolvimento do roteiro – desde a pesquisa ao clímax – influi e aparece nesse processo de difusão, pois, com tais informações “em mãos”, o diretor de arte esboça a visualidade do filme, o diretor de fotografia compõe o tipo de iluminação e lentes a serem usadas nas cenas, o figurinista traça o estilo de vestuário dos personagens, o cenógrafo rascunha os cenários e os objetos de cena a serem empregados nas filmagens, os atores exploram e criam suas interpretações e o diretor organiza e rege o desenvolvimento do filme.

Já o papel de *guardião* – de informação – refere-se à função de regulação do polígrafo, isto é, o de reiterar, repetir, regenerar o que a gerou: a ideia generativa (Morin, *ibid.*: 242). O conceito de regulação implica neutralizar as perturbações e desvios, isto é, saber conviver, explorar e assimilar os processos entrópicos e tecer uma *regularidade* nas inter-relações, associações, cooperações, complementariedades e intersemioses ao longo do processo de realização do

filme. Morin explica que: “Toda criação, toda geração, todo desenvolvimento e até toda informação devem ser pagos com entropia” (Morin, *ibid.*: 98). Portanto, regularidade implica ter a sensibilidade, a conduta e o conhecimento necessários para equilibrar os reveses, contratempos e problemas que surjam no percurso de realização fílmica.

Como um filme geralmente é confeccionado por partes, cuja cronologia diverge do apresentado no roteiro ou mesmo no construído pela montagem, tal regulação do sistema permite que haja uma regularidade que perfaz cada subsistema, portanto, é um alinhamento – recursivo – responsável pela dotação de uma coerência semântica entre a direção de arte, direção de fotografia, figurino, cenografia, trilha sonora, atuações e direção ao longo de todas as cenas. Assim, ainda que estas sejam filmadas em dias ou meses díspares, há a cada cena uma regularidade estética, ética e lógica. Dessa forma, essa mobilização dos subsistemas – organização produtiva – em consonância a um fim almejado, responsável por prover o combustível necessário para manter as retroações e a recursividade, isto é, a regularidade – generativa – do sistema é o coração, alma e espírito das Ciências Normativas (Peirce, Epi, 1998: 379).

Para Peirce, este sentido dado a *ideia* – da maneira como Jacques Aumont assim a compreende (2006: 136) e que aqui adotamos – ganha contornos bem platônicos, isto é, a de um *ideal* a ser atingido. A esse processo Peirce chama de Estética, primeiro ramo de suas Ciências Normativas, composta ainda pela Ética e pela Lógica ou Semiótica que, transpostas para a realidade sistêmica encontrada na realização de um filme, são responsáveis por três instâncias: a) visualizar e direcionar um *ideal* estético a ser atingido; b)

refletir sobre os caminhos lógicos para se atingir tal *ideal*; e c) a ação efetiva – ética – para se realizar tal *ideal*.

De fato, as Ciências Normativas caracterizam-se como o centro nevrálgico – *regulatório* de informação – da ontologia sistêmica cinematográfica. Portanto, é o motor da polimáquina (ver Morin, *ibid.*: 224) ou organização ativa. De seu núcleo – ideia generativa – funde-se, queima e irradia a “energia” necessária para iniciar, produzir, transformar, manter, regenerar e reorganizar os multiprocessos, isto é, de imantar o policircuito recursivo retroativo sob um eixo gravitacional que coloca o sistema em *movimento*, ou melhor, por gerar a *energia cinética* necessária que englobe e entrelace os subsistemas (Morin, *ibid.*: 228). Energia cinética esta que perfaz, envolve e promove os parâmetros evolutivos de: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade, organização e complexidade.

Em princípio, o cineasta é atraído por uma temática em face de um evento ou fenômeno que lhe chama a atenção denominado aqui de crise ou rompimento. Esse processo de atração – muitas vezes sem um ulterior sentido lógico coerente operando – lhe instiga, suscita, encanta, fazendo-o cogitar perspectivas de abordagens cinemáticas que possibilitem um diálogo com o objeto que deflagrou tal processo. Essa propensão estética inicial funciona exatamente como um *atrator* (Vieira, 2007: 52-53), cujo papel é o de estabelecer o eixo gravitacional pelo qual a ideia chave-generativa vai crescer – recursivamente e retroativamente – em complexidade, portanto iniciando e orientando as círculo-evoluções – pré-produção, produção

e pós-produção – inerentes à realização de um filme.

De fato, uma ideia, sem um vislumbre estético – *visão original* – é apenas uma ideia qualquer, sem um grau de consistência que a faça movimentar os multiprocessos encontrados ao longo da realização fílmica. Portanto, para ter um perfil *atrator* e *generativo*, isto é, para que as interações se tornem não mais elementos dispersos e aleatórios, tal ideia tem que suscitar, sugerir e auscultar o fim último que deseja atingir. Isso implica dizer que esta ideia está imbuída de um princípio condutor – retroalimentando a aqui chamada energia cinética – que *irradia* e *imanta* os subsistemas evolutivamente e hierarquicamente – promovendo no sistema as instâncias de composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade, organização e complexidade – e que *mantêm* e *regulam* o policircuito – turbilhão – em uma polivalente atividade recursiva retroativa constante em direção à concretização de um filme.

Alguns cineastas partem para essa jornada já sabendo onde querem chegar, são metódicos e precisos na maneira de filmar, como no caso de Alfred Hitchcock. Porém, outros o sabem apenas tacitamente ou instintivamente descobrindo, ao longo do processo, o que sempre esteve em mente, como no caso de Andrei Tarkovsky. Entretanto, em ambos sabe-se o que se busca: a estética a ser adotada para cada filme. De fato, a estética possui: (a) o crucial papel de fomentar a *sobrevivência* do sistema, isto é, de prover o eixo pelo qual às circulo-evoluções estarão imantadas; (b) o delineamento dos elos de cooperação entre os agentes semióticos elencados para o filme e com isso formando um *ambiente* de trabalho; (c) e, dada a função de

regular as associações e complementações, o fornecimento da base necessária para que haja uma *autonomia* do sistema por meio da *difusão* de informação, isto é, o cineasta transmite aos agentes sua visão do filme e estes colaboram para que a idealidade adquira existência.

O papel da ética nesse processo é exatamente o de colocar em prática o que o cineasta transmite e sugere, isto é, o bem ético consolida-se pela conformidade entre o que se almeja esteticamente e o que se cria, produz e desenvolve em cada subsistema. Entretanto, os meios lógicos para se alcançar tal correspondência dependem de três fatores vinculados à subdivisão da Semiótica: (a) domínio e conhecimento da linguagem híbrida cinematográfica que significa compreender as potencialidades e os limites do meio; (b) a capacidade de articular esta linguagem e de gerir as intersemioses entre os subsistemas, isto é, organizar a maneira como cada elemento ou camada sónica complementar-se-á umas as outras; (c) e, por último e não menos importante, projetar estratégias com o intuito de administrar uma pluralidade de competências e performances que se desenvolvem e se modificam em função das circunstâncias entrópicas encontradas ao longo da realização fílmica, isto é, sondar um método de execução que permita que a equipe de especialistas consiga trabalhar de forma integrada, coesa e organizada.

Assim, o primeiro fator aborda a gramaticalidade (Vieira, 2008: 98) encontrada no cinema e isso envolve desde questões técnicas referentes à qualidade dos materiais fotossensíveis a serem utilizadas nas gravações até o entendimento da função dos planos e seus formatos, dos tipos de montagens possíveis e seus empregos ao longo da história

do cinema, e da estruturação e do arranjo da *mise-en-scène* em relação à câmera. Esse estudo clínico da linguagem visa a fornecer ao cineasta os fundamentos e convenções que regem o meio de comunicação no qual pretende tecer seus pontos de vista, isto é, essa análise sobre o signo fílmico provê o conhecimento necessário para uma posterior articulação, manipulação e desenvolvimento de discurso.

O domínio sobre a linguagem híbrida cinematográfica – que muitas vezes ocorre não só analisando filmes e teorias de cinema, mas, sobretudo, experimentando, praticando e trabalhando no meio – promove os saberes necessários para que o segundo fator aja com primazia, pois é a partir desse conhecimento adquirido que o cineasta consegue *imaginar, tecer e testar* as maneiras como deseja confeccionar seu discurso. É sob a égide desse segundo processo, pontuado pela lógica crítica, com seus três tipos de raciocínio – abdução, dedução e indução –, que o cineasta e sua equipe exploram hipóteses, sondam os resultados de suas propostas e verificam a validade delas, isto é, se correspondem àquilo que almejam.

Como visto anteriormente, este processo de análise crítica, do caminho a ser trilhado na realização de um filme, está entrelaçado aos estágios evolutivos ontológicos – *preparação, incubação, expansão ou iluminação, transição ou verificação, maturação ou formulação* – os quais se configuram em momentos pelos quais a informação (discurso) é *estruturada, organizada e desenvolvida*. Isto quer dizer que cada subsistema – em tempos diferenciados – passa por esse processo de análise crítica que significa não só dar conta de sua função específica no todo, mas o de promover as intersemioses e complementari-

idades entre os subsistemas. Portanto, o domínio sobre a linguagem permite ao cineasta *visualizar, gerenciar, coordenar e administrar* as performances de cada subsistema ao longo da realização do filme, isto é, determinar e dimensionar o que cada agente irá fornecer ao todo, e o que o todo irá prover a cada agente: o polígrafo recursivo retroativo e seus multiprocessos.

Aliás, o terceiro fator está intimamente ligado à orquestração dos multiprocessos, pois seu papel é exatamente o de traçar *estratégias* de execução – ou método – envolvendo os agentes e suas competências com o intuito de se atingir uma *estabilidade* no sistema. Tal estabilidade, formada no e pelo desequilíbrio, na e pela instabilidade, no e pelo aumento de entropia – geralmente encontrada em organizações recursivas – suporta oscilações, variações, e atinge certo equilíbrio, certa constância, fruto de sua atividade (ver Morin, 2008: 233 e 236). Essa *homeostase*, outrora aqui chamada de *clímax*, não significa um estado de repouso, ao contrário, é o movimento – fluxo – que a estabelece e a mantém. É, portanto, o auge da organização ativa em que todos os subsistemas com suas especialidades partilham de uma mesma *sinergia* que envolve todos os seus componentes. Todos comungam de uma mesma finalidade (ver Morin, *ibid.*: 316) e, em consequência, esta sinergia é uma confirmação da *autonomia* do sistema. De fato, esta estabilidade é um indicativo de que o cineasta está conseguindo desenvolver seu discurso, isto é, de que os intercâmbios, associações, cooperações e complementações caminham em conformidade com o que fora esteticamente adotado e em consonância às informações transmitidas à equipe. Assim, no cerne

da homeostase ou *clímax* do sistema está o pragmatismo peirceano.

É sob a égide da homeostase – clímax – do sistema que o jogo das interações entre os subsistemas encontra o ápice de sua integridade, pois é neste período que cada especialidade contribui de maneira eficaz para se atingir seus objetivos dentro do todo. Assim, o papel crucial da nucleação é, ao mesmo tempo, o de manter e promover o paradoxo da abertura e fechamento de um sistema (ver Morin, *ibid.*: 170) e o de possibilitar que o sistema atinja um grau de autonomia que permita que suas partes interajam de maneira organizada, criando um ecossistema ou ambiente no qual estas partes ajam de maneira a se complementarem. De fato, o todo depende das partes, ao mesmo tempo em que as partes dependem do todo, pois, ao formar uma *unidade complexa*, as partes sofrem e provocam transformações entre si, e estas transformações retroagem sobre o todo, e este – dado o desenvolvimento da produção – volta-se sobre as partes recursivamente, a cada decisão, escolha e estratégia adotada. Portanto, a organização – poética fílmica – é um circuito imerso no tempo e no movimento.

Isto significa que o sistema é, a um só tempo, aberto para buscar informações e recursos necessários para que cada subsistema desenvolva seu trabalho, e fechado – delimitado – dentro do perfil estético a ser buscado. É sob esse movimento contínuo que a organização se engendra, a saber, ela é construtiva e evolutiva (Morin, *ibid.*: 167). Por outro lado, essa organização ativa é paga sempre com entropia, pois muitas horas são consumidas em pesquisa, em dinheiro, em reuniões, em trabalhos específicos e/ou em conjunto, na busca de soluções diversas, em ensaios e pre-

parações, em tomadas certas e erradas, em edições e montagens etc. Traduzindo: há sempre riscos nesse jogo – desde problemas na equipe até a falta de recursos para se concluir um filme – e tais riscos são amortizados exatamente pela ação, movimento, troca, busca, que mantém a organização.

De fato, a nucleação do sistema – o que implica dizer difusão de informação e a elaboração/execução de método/estratégia de performances – favorece o florescimento dos subsistemas, isto é, promove a diversidade (leia-se riqueza), provê a interdependência (leia-se complementaridades) e permite o intercâmbio (leia-se intersemioses) entre as partes e o todo no já explicado policircuito recursivo retroativo.

Entretanto, como Morin alerta (2008: 188): “Não há desenvolvimento linear da complexidade; a complexidade é evidentemente complexa, ou seja, desigual e incerta”. Isto quer dizer que cada filme traz consigo uma complexidade diferente. Dessa forma, dados os desafios de sua realização, cada filme requer *estratégias e programas* de execução também diferenciadas. Portanto, método não significa engessamento criativo ou busca por fórmulas para se realizar filmes, mas, sobretudo, um processo de *amadurecimento* – aprendizagem – do próprio cineasta, pois é a partir de suas experiências pontuadas por erros e acertos ao compor, coordenar, orquestrar uma equipe ao longo de suas produções que o cineasta vai erigindo seu método.

## Conclusão

De fato, a direção de cinema implica não uma especialização, mas uma polifuncionalidade (Morin, 2005: 346), isto é, uma visão multifacetada das inter-relações

integrantes e copulantes nas e pelas quais a poética fílmica está imersa. Isto quer dizer que tal autor trafega pelos subsistemas, sabendo como acioná-los no caminho que deseja, não sendo um especialista de uma destas, mas tendo a aptidão de costurá-las, tramá-las, envolvê-las e, sobretudo, complementá-las. Portanto, sua virtude está em estabelecer e desenvolver uma conectividade sistêmica, isto é, imerso na diversidade, ser capaz de explorar, antever e articular os elos entre os subsistemas, promovendo complementariedades e associações que se constroem e consolidam no e pelo todo, o filme. Assim, a história do sistema – realização fílmica – torna-se apoiada, determinada ou tendenciosa em conformidade ao diretor (ver Vieira, 2007: 110).

Uma eco-organização, tal qual a encontrada na realização fílmica, demanda um comando que lhe forneça tanto um *programa* voltado ao controle e à projeção da produção, quanto uma *estratégia* de execução que consiga lidar com as incertezas, imprevistos e obstáculos. Assim, o programa lida com o planejamento, cronograma e escalas estipuladas para cada fase da realização fílmica. Portanto, é responsável por traçar um controle vigilante do andamento do filme. Pode-se dizer que ao programa está sempre vinculado à figura do produtor executivo e do produtor, os responsáveis pela manutenção do controle da produção em si (ver Rabiger, 2007: 246-248).

De fato, uma boa produção, ao mesmo tempo que ampara e fornece os recursos – humanos, financeiros e logísticos – necessários ao cineasta para que possa desenvolver seus filmes, também toma para si o papel de seguir à risca o que fora determinado de antemão às datas vinculadas à pré-

produção, à produção e à pós-produção. São tais diretrizes, tomadas como regras (Morin, *ibid.*: 253), que norteiam os prazos de cada circulo-evolução. Por serem gerais, estas, muitas vezes, não prevêm eventualidades, adversidades e acasos, somente operações e sequências estipuladas. Assim, o programa é uma organização predeterminada da ação (Morin, *ibid.*: p. 252), porque o filme, seja de que tipo for sua fonte de financiamento, tem uma data de término, de estreia, de prestação de contas, de retorno econômico etc.

Já a estratégia envolve improviso, jogo, situações aleatórias, inovações, abertura, portanto, retira dos riscos, obstáculos e dos erros o seu próprio *aperfeiçoamento*. Enquanto o programa, com prazos e diretrizes, dá pouca margem aos imprevistos e às incertezas, a estratégia tira proveito das eventualidades e faz destas sua arte. Como Morin esclarece: “A estratégia supõe a aptidão para empreender uma ação na incerteza e para integrar a incerteza na conduta da ação. Significa que a estratégia necessita de competência e iniciativa” (Morin, *ibid.*: 250).

Por mais zelosa e criteriosa que seja uma produção fílmica, sempre existe o risco de eventos inesperados acontecerem, seja com algum ator, com algum membro da equipe, com as locações, com os cenários, com o equipamento, com tomadas preestabelecidas e que não funcionam ao serem colocadas em prática, com a maneira com que o material está sendo editado, ou ainda a necessidade de se refilmar uma cena não prevista, mesmo depois de concluídas as filmagens etc. Assim, é por meio de processos entrópicos que fogem do planejamento que o cineasta tem que demonstrar sua competência e inventividade ao reverter, inverter, desvirar, “(...) na direção da sua ação, os acontecimentos, os

riscos, as energias não-direcionadas ou de direção contrária” (Morin, *ibid.*: 254).

A estratégia não elimina o programa, pois, toda vez que se faz necessário, a estratégia volta a utilizar o caráter automatizado do programa. Em termos de economia e confiabilidade, seria inteligente não trafegar a todo momento pela incerteza, quando se tem em jogo dinheiro público e/ou privado financiando o filme. Morin é enfático em dizer que o desafio da adversidade estimula a inteligência, a aprendizagem e o conhecimento, não sendo apenas um ajustamento às circunstâncias, mas, sobretudo, uma *transformação* das circunstâncias (ver MORIN, *ibid.*: 256 e 257). Dessa forma, sob o eixo do desenvolvimento da inteligência e do aprendizado, e não da pura resposta à adversidade, é que Morin cunha o conceito de *estratégia cognitiva*:

É em direção ao mundo exterior que os aparelhos neurocerebrais exercem a sua aptidão estratégica. A estratégia da ação necessita de uma estratégia cognitiva. A ação necessita, em cada instante, de discernimento e de discriminação, para rever/corrigir o conhecimento de uma situação que se transforma. As duas estratégias estão em constante interação (Morin, *ibid.*: 255).

Este papel de *mediador*, feito pela estratégia cognitiva entre programa – finalidade racional – e as circunstâncias que a realidade apresenta muitas vezes às avessas daquilo que se espera e que demandam inventividade e reformulações – estratégia – é o que Peirce vai chamar de Pragmatismo. Portanto, as reflexões dos dois autores coinci-

dem na medida em que percebem que entre programa/finalidade racional e estratégia/abdução há uma necessidade de um método que permita a mediação entre os dois polos tendo a realidade – os fatos e as eventualidades que se sucedem em torno da produção de um filme – como o pivô desse processo.

Assim, método tem que ser entendido então como uma ação mental – *in futuro* – de busca por compreender, explorar e experimentar as potencialidades sógnicas e sistêmicas encontradas no cinema. É, desta forma, um processo de refinamento de discurso fílmico autoral, portanto, fruto da experiência. O método está muito atrelado à singularidade do cineasta, pois a história de um sistema psicossocial, como a encontrada na poética fílmica, está atrelada à história de seu líder/nucleador (Vieira, 2007: 110). Assim, permanecer em uma conduta autocrítica ao longo do processo de criação, desenvolvimento e realização fílmica, e ainda ter a capacidade de rever e perceber os erros e acertos nos filmes que produz, promove a aprendizagem e o domínio sobre a articulação tanto da linguagem quanto da ontologia sistêmica cinematográficas.

## Referências

- Aristóteles (2005). *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret Editora.
- Aumont, J. (2006). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Bogdanovich, P. (2000). *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Ibri, I. (1992). *Kósmos noétós*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Mckee, R. (2006). *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra Editora.
- Morin, E. (2008). *O Método 1 – a natureza da natureza*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- \_\_\_\_\_. (2005). *O Método 2 – a vida da vida*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Peirce, C. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Antologia Filosófica*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Portugal.
- \_\_\_\_\_. (1992). *The Essential Peirce – Volume 1*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. (1998). *The Essential Peirce – Volume 2*. Bloomington: Indiana University Press.
- Puccini, S. (2010). *Roteiro de Documentário – da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Editora Papirus, 2º edição.
- Rabiger, M. (2007). *Direção de Cinema – Técnicas e Estética*. Rio de Janeiro: Elsevier, 4º reimpressão.
- Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- \_\_\_\_\_. (2000). *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Editora Experimento.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Percepção*. São Paulo: Editora Experimento.
- \_\_\_\_\_. (2004). *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp.
- Schiller, F. (2002). *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras Editora.
- Stam, R. (2000). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus Editora.
- Stanislavsky, C. (1999). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Record Editora, 15º edição.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Truffaut, F. (2004). *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Vieira, J. (2007). *Ciência – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Gráfica e Editora.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Teoria do conhecimento e arte – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. 2º edição. Fortaleza: Gráfica e Editora.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Ontologia – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.