

PATRICIA DE OLIVEIRA IUVA

**ENCONTROS POSSÍVEIS: AS RELAÇÕES DE AUTORIA ENTRE INSTÂNCIAS
DIRETIVAS NO CAMPO DO *MAKING OF***

Porto Alegre

2016

PATRICIA DE OLIVEIRA IUVA

**ENCONTROS POSSÍVEIS: AS RELAÇÕES DE AUTORIA ENTRE INSTÂNCIAS
DIRETIVAS NO CAMPO DO *MAKING OF***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do sul, como requisito parcial à obtenção de grau de doutor em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre

2016

*Esta tese é dedicada
à minha mãe, Rosamaria de Oliveira Iuva,
ao meu pai, Renato dos Santos Iuva,
e a Simone Rolim de Moura, minha cara metade,
com todo meu amor.*

AGRADECIMENTOS

Não apenas esta tese, mas o percurso trilhado durante o doutorado, me proporcionaram encontros e reencontros diversos, com pessoas, ideias, leituras, autores, filmes, *making ofs*, processos (...), os quais tiveram profundo efeito na minha trajetória e, certamente, ainda terão. Comecei o doutorado sob determinadas condições na minha vida, as quais se modificaram radicalmente durante o processo. A essas mudanças e aos encontros possibilitados só tenho a agradecer.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, que acolheu meu projeto e acreditou na minha pesquisa ao longo destes quatro anos. Pelas orientações, leituras, divergências e trocas, pela confiança depositada em mim. Em especial, pelo apoio e compreensão no período correspondente ao meu desligamento como bolsista para assumir a vaga de professora assistente na Universidade Federal de Santa Catarina, o que implicou na desistência do doutorado sanduíche e algumas ausências nas reuniões e discussões do grupo de orientação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, agradeço as oportunidades de formação oferecidas e pelos auxílios financeiros concedidos, os quais possibilitaram participação em diversos Congressos no Brasil e no exterior onde pude levar meu trabalho e debatê-lo com outros pesquisadores.

À CAPES agradeço pela bolsa concedida durante os primeiros 6 meses de doutorado, enquanto os procedimentos internos do PPG para a concessão da Bolsa CNPq eram resolvidos. Ao CNPq, agradeço pela bolsa concedida entre Setembro de 2013 e Maio de 2014.

Também agradeço aos professores do PPGCOM, Nísia Martins do Rosário e Alexandre Rocha da Silva, pelas contribuições com o trabalho durante o Seminário da (agora extinta) Linha de Pesquisa Linguagem e Cultura da Imagem, além das trocas possíveis para além do espaço acadêmico. À professora Eliana Pibernat Antonini, pelo Seminário de Estética ofertado junto ao PPGCOM, que ampliou o debate sobre a obra de Luigi Pareyson e Umberto Eco. Além disso, agradeço ao carinho da professora pelos momentos de convivência pessoal possíveis, no qual pudemos estabelecer afetuosas trocas. Ao professor Roberto Tietzman, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RS, agradeço pela acolhida na Disciplina “Comunicação audiovisual: fronteiras, tecnologias e retóricas”, que ampliou teoricamente as minhas fronteiras audiovisuais, bem como pelas generosas leituras e trocas sobre Montagem Cinematográfica. Às professoras que participaram da minha banca de qualificação: Carmem Jacob de Souza, pela cuidadosa leitura e generosidade em compartilhar

apontamentos que foram de fundamental importância para a finalização desta tese, iluminando os caminhos bourdieusianos; Suzana Kilpp, pela leitura provocativa e pela sugestão de ideias instigantes a serem integradas no trabalho, as quais proporcionaram um arranjo teórico-metodológico diferencial no período final da tese.

Agradeço aos colegas de PPGCOM com quem pude compartilhar a pesquisa e estabelecer debates que contribuíram para o desenvolvimento da mesma, pela convivência e aprendizado: Ana Maria Acker, Alex Damasceno, Bibiana Nilson, Carla Torres, Gabriela de Almeida, Jamer Mello, Juliano Rodrigues, Lorena Risse, Márcia Veiga e Pablo Lanzoni.

Aos colegas da Universidade Federal de Santa Catarina, em especial do Curso de Cinema e do Departamento de Artes e Libras, que aprovaram meu afastamento de 6 meses no segundo semestre de 2015 para finalização da tese. À professora coordenadora do Curso na época, Aglair Bernardo, pelo esforço em tornar o afastamento possível e ao professor Henrique Finco, pelo cuidado e agilidade no processo, com manifestação de parecer favorável. Aos colegas e amigos da UFSC que acompanharam mais de perto esse período final: Andréa Scansani (Daraca), pelo apoio incondicional em todos os momentos, contribuições, leituras e tantas outras trocas, que fortaleceram nossa amizade e parceria; José Cláudio Castanheira (Zé), pelas constantes palavras de conforto e conselhos durante o processo; Rodrigo Garcez (Rô), pela generosidade ímpar e comprometimento em assumir minhas atividades administrativas e de extensão na UFSC, para que eu pudesse me afastar e finalizar a tese, meu eterno agradecimento.

Às amigas de todas as horas (lá de Santa Maria da Boca do Monte), Laura Fabrício e Pauline Neutzling Fraga, com quem pude contar de perto, num primeiro momento, e, agora, de longe, com o apoio, confiança e admiração, que me deram força pra chegar onde cheguei. Aos amigos de Porto Alegre, pela convivência afetuosa-ética-teórica-cinematográfica-acadêmica-de vida: Diego Goulart, Alexandre, Carol Zatt, Bruno Polidoro, Boca Migoto, Marina Cañas Martins, Daniel Petry, Ana Acker, Gabi Almeida e Jamer. Um agradecimento especial ao Daniel Petry, que foi um amigo incansável em ajudar: no período da qualificação (antes, durante e após), pela atenção e companheirismo; no período final, com as entregas dos capítulos impressos à minha orientadora – sem palavras pela generosidade e pelo apoio a qualquer hora do dia.

Agradeço à minha família, em especial meus pais, Rosamaria e Renato, meu avô João, e meu irmão, Fernando, pelo amor e carinho imensos, pelo apoio incondicional que marcaram minha trajetória e me deram forças para trilhar o árduo caminho da vida – a saudade de estar perto de vocês é constante. À minha sogra, Neila Teresinha Rolim de Moura, e à minha

segunda sogra, Neusa Fátima Rolim de Moura, por me acolherem na família, pelo conforto e carinho com que me hospedaram nas diversas idas à Porto Alegre para as reuniões de orientação e de grupo, após minha mudança para Florianópolis.

A Simone Rolim de Moura, meu maior agradecimento! Pelo amor, carinho, parceria e companheirismo de todos os dias nos últimos 1131 dias de nossas vidas; pelo apoio, compreensão e conforto nos momentos de crise; pelas insistências e puxões de orelha em cumprir meu cronograma; pelas trocas afetivas, intelectuais e nerdices diárias; pelas horas de maratonas de séries, filmes e jogatinas de Playstation no aconchego do nosso lar; pelos boardgames e RPGs que aprendi a conhecer e a curtir contigo; pelos teus *playlists* musicais; pela nossa convivência feliz e amorosa, que me possibilitou encarar os inúmeros desafios durante o doutorado e chegar ao final desta etapa da melhor forma possível.

RESUMO

Esta tese propõe um estudo das relações entre as instâncias autorais no cinema a partir de um fenômeno cultural que circunda a produção fílmica cinematográfica: o *making of* documentário. Partindo de uma relação entre a teoria do autor no cinema, as noções de trajetória social e de campo bourdieusianas e a dialética do olhar proposta por Didi-Huberman (2010), a tese tem como objetivo geral compreender como se constrói uma dupla noção de autoria a partir da relação entre duas instâncias autorais instauradas pelo *making of* documentário: a do diretor do *making of* e a do diretor do filme. As relações analisadas dizem respeito aos seguintes diretores de *making ofs* e diretores dos filmes aos quais eles se referem, nos respectivos *making ofs* documentários selecionados: Les Blank e Werner Herzog, em *Burden of Dreams* (1982); a dupla Keith Fulton/Louis Peppe e Terry Gilliam, em *The Hamster Factor and other tales of Twelve Monkeys* (1996); Laurent Bouzereau e Steven Spielberg, em *The Making of Close Encounters of the Third Kind* (2001); Charles de Lauzirika e Ridley Scott, em *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007). A tese está estruturada em quatro partes: 1) Os extrafílmicos: do *making of* aos caminhos da autoria no cinema; 2) O campo do *making of*; 3) A trajetória social dos diretores; 4) Encontros possíveis: os autores construídos e os autores desvelados. Na primeira parte situo a configuração dos extrafílmicos enquanto paratextos, donde desponta a esfera da produção e circulação do *making of*. Evidencio a relevância deste contexto no que se configura enquanto questão-horizonte da tese: a dupla noção de autoria operada pelos *making ofs* documentários a partir de condições do campo e da dialética do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010) que se insere no espaço dos possíveis (BOURDIEU, 1996a, 1996b). Com base na contribuição teórica de Pierre Bourdieu, na segunda parte proponho a caracterização do campo do *making of*, demonstrando o espaço que se constitui a partir de disputas em que determinadas instâncias (realizadores, produtores, organizações, festivais e premiações, crítica especializada) pleiteiam reconhecimento no escopo da indústria cinematográfica. Trata-se de delimitar os mecanismos e contextos produtivos próprios, as escolhas e tomadas de posição que reverberam em estilos e formatos diferenciados de *making ofs* e os agentes e estruturas capazes de legitimar a autonomia do campo. A terceira parte elucida a trajetória social dos diretores implicados na relação *making of* – filme ficcional. Nesse sentido, demonstro a construção social da autoria referente a Steven Spielberg, Ridley Scott, Terry Gilliam e Werner Herzog, compreendendo o contexto das relações a que suas trajetórias estão submetidas, para, logo após, analisar a trajetória dos diretores dos *making ofs* Lauren Bouzereau, Charles de Lauzirika, Les Blank e a dupla Keith

Fulton e Louis Peppe, estabelecendo as tomadas de posição e as particularidades do percurso de cada um que conduzem às (possíveis) posições autorais. Na quarta parte empreendo a análise da dupla noção de autoria através dos encontros e relações entre as instâncias diretivas nos *making of* documentários selecionados, operando as seguintes categorias analíticas: (1) agentes e processos produtivos, (2) memória do filme e (3) espaço da autoria. A incursão da análise se desdobra ainda, na percepção sobre as articulações que mobilizam a relação dialética do olhante e do olhado, a fim de compreender as manifestações do autor voyeur – *auteur* exibicionista e autor flâneur – *auteur* dândi. É entendimento desta pesquisa que o *making of* documentário se constitui enquanto uma forma de expressão audiovisual que dá a ver relações de alteridades – dos sujeitos envolvidos na realização cinematográfica a partir da dialética do olhar. De acordo com as maneiras como engendra esse olhar sobre um filme, o *making of* nos dá a ver diferentes modos de ocupação do espaço autoral.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria. *Making of* documentário. Campo. Trajetória Social. Dialética do Olhar.

ABSTRACT

This thesis proposes the study of the relations between authorial instances in cinema from a cultural phenomenon surrounding the cinematographic production: the *making of documentary*. Starting from a relationship between the author's theory in film, the notions of social trajectory and field by Pierre Bourdieu (1996a;1996b) and the dialectic of viewing proposed by Didi-Huberman (2010), the thesis has as a general objective to understand how a dual notion of authorship is constructed from the relationship between two authorial instances established by the making of documentary: the making of director and the film director. Relations analyzed concern the following making of directors and directors of the films to which they refer, in the respective making of documentaries selected: Les Blank and Werner Herzog, in *Burden of Dreams* (1982); the team Keith Fulton/Louis Peppe and Terry Gilliam, in *The Hamster Factor and other tales of Twelve Monkeys* (1996); Laurent Bouzereau and Steven Spielberg, in *The Making of Close Encounters of the Third Kind* (2001); Charles de Lauzirika and Ridley Scott, in *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007). The thesis is structured in four sections: 1) The extrafilmics: from making of to the paths of authorship in film; 2) The field of the making of; 3) The social trajectory of directors; 4) Possible encounters: the constructed authors and the authors unveiled. In the first section I place the configuration of the extrafilmic while paratexts, where dawns the sphere of production and circulation of the making of. I highlight the importance of this context which is configured as a matter-horizon of the thesis: the dual notion of authorship operated by making of documentaries from the field conditions and the dialectical view (DIDI-HUBERMAN, 2010) which fall within the space of possibles (BOURDIEU, 1996a, 1996b). Based in the theoretical contribution of Pierre Bourdieu, the second section proposes a characterization of the making of field, demonstrating the space which constitutes throughout disputes in which certain instances (filmmakers, producers, organizations, festivals and awards, critics) claim acknowledgment in the scope of the cinematographic industry. It's about defining the mechanisms and own production contexts, choices and position-takings reverberating in different styles and making of formats and agents and structures able to legitimize the autonomy of the field. In the third section, I demonstrate the social construction of authorship referring to Steven Spielberg, Ridley Scott, Terry Gilliam e Werner Herzog, understanding the context of the relationship that their trajectories are subject, for, soon after analyze the making of director's Laurent Bouzereau, Charles de Lauzirika, Les Blank and the team Keith Fulton/Louis Peppe trajectory, establishing the position-takings and course particularities of

each one leading to (possible) authorial positions. The fourth section undertakes the analysis of the dual notion of authorship through the encounters between directorial instances in making of documentaries selected, operating the following analytical categories: (1) agents and production process; (2) memory of the film and (3) space of authorship. The incursion of the analysis unfolds also in the perception over articulations that move the dialectical relationship of viewer and viewed, in order to comprehend the manifestations of the voyeur author – exhibitionist *auteur* and flâneur author – dandy *auteur*. It's the understanding of this research that the making of documentary constitutes itself as an audiovisual expression form that displays otherness relations – from the subjects involved in the filmmaking process throughout the dialectica of viewing. Accordingly to the ways that engender this look over a film, the making of gives us to see different occupation modes of authorship space.

KEYWORDS: Authorship. Making of documentary. Field. Social Trajectory. Dialectical of Viewing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Edições que combinam versões em <i>Blu-ray</i> e DVD dos filmes <i>Jaws</i> e <i>E.T.</i>	34
Figura 2: Ilustração das relações na teoria do autor de Andrew Sarris.	40
Figura 3: Síntese visual da proposta de análise	63
Figura 4: Box sets dos filmes <i>Inception</i> , <i>Blade Runner</i> , Coleção James Bond e Coleção de filmes da Marvel Studios.	74
Figura 5: Capas dos DVDs dos filmes <i>Fitzcarraldo</i> e <i>Burden of Dreams</i>	88
Figura 6: Capa e contracapa do DVD do filme <i>Os doze Macacos</i>	89
Figura 7: Capa da Edição Limitada em <i>Bluray</i> do filme <i>Os doze Macacos</i>	90
Figura 8: Contracapa da Edição Limitada em <i>Bluray</i> do filme <i>Os doze Macacos</i>	90
Figura 9: <i>Close encounters of the third kind</i> . DVD – Edição Colecionador (2001)	91
Figura 10: <i>Close encounters of the third kind</i> . <i>Bluray</i> – Edição do 30º aniversário (2007).	91
Figura 11: Poster do <i>Making of Dangerous Days – Making Blade Runner</i>	92
Figura 12: <i>Box sets</i> das Edições Especiais do filme <i>Blade Runner</i>	92
Figura 13: Representação visual da proposta de análise com o corpus	93
Figura 14: Página inicial do <i>website</i> de Laurent Bouzereau	107
Figura 15: Seção “ <i>about</i> ” (biografia) de Laurent Bouzereau.	107
Figura 16: Prêmios de Laurent Bouzereau, na seção “ <i>behind the scenes</i> ” do <i>website</i>	108
Figura 17: Capa da página da companhia na Rede Social Facebook.	112
Figura 18: Página inicial do <i>website</i> <i>Low Key Pictures</i>	115
Figura 19: Seção “ <i>about</i> ” (biografia) dos diretores	115
Figura 20: Página inicial do <i>website</i> do Les Blank	118
Figura 21: Materias sobre Les Blank em diferentes <i>sites</i>	119
Figura 22: Créditos finais do <i>MDoc The Making of Close Encounters</i>	121
Figura 23: Créditos de abertura do <i>MDoc Dangerous Days</i>	121
Figura 24: Créditos finais do <i>MDoc Dangerous Days</i>	122
Figura 25: Créditos de abertura do <i>MDoc Burden of Dreams</i>	123
Figura 26: Créditos finais do <i>MDoc Burden of Dreams</i>	123
Figura 27: Créditos finais do <i>MDoc Burden of Dreams</i> evidenciando os financiamentos. ...	124
Figura 28: Relatório Anual de 1981 da <i>National Endowment for the Arts</i>	124
Figura 29: NEA – Relatório anual, 1981	125
Figura 30: Créditos finais do <i>MDoc Burden of Dreams</i> demonstrando financiamento adicional	125

Figura 31: Créditos finais do MDoc Burden of Dreams com selo copyright.....	126
Figura 32: Créditos de abertura do MDoc The Hamster Factor	126
Figura 33: Créditos finais do MDoc The Hamster Factor	127
Figura 34: Créditos finais do MDoc The Hamster Factor evidenciando os financiamentos..	127
Figura 35: <i>Timeline</i> em <i>software</i> de edição do MDoc <i>The Making of Close Encounters</i>	134
Figura 36: <i>Timeline</i> em <i>software</i> de edição do MDoc <i>Dangerous Days</i>	135
Figura 37: Intertítulos dos capítulos do MDoc <i>The Making of Close Encounters</i>	136
Figura 38: Intertítulos dos capítulos do MDoc <i>Dangerous Days</i>	137
Figura 39: <i>Timeline</i> em <i>software</i> de edição do MDoc <i>The Hamster Factor</i>	138
Figura 40: Intertítulos dos capítulos do MDoc The Hamster Factor.....	139
Figura 41: Caricatura de Terry Gilliam sendo feita por ele mesmo.	144
Figura 42: Interpolação do depoimento de Spielberg com cenas/fragmentos do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau	147
Figura 43: Articulação de imagens de arquivo, entrevistas e cena do filme Contatos imediatos de Terceiro Grau.....	148
Figura 44: Interpolação com <i>split screen</i> com entrevistas de Dr. Hynek, Steven Spielberg e Richard Dreyfus.....	149
Figura 45: Procedimento de montagem de evidência – imagens ilustram os depoimentos das entrevistas.	151
Figura 46: Imagens ao longo do MDoc <i>Dangerous Days</i> que evocam o controle e a centralidade de Ridley Scott.	152
Figura 47: Paralelo entre Terry Gilliam em <i>Os doze Macacos</i> e <i>La jetée</i> de Chris Marker...154	
Figura 48: O elemento Terry Gilliam no depoimento do co-produtor Lloyd Phillips	155
Figura 49: Primeiro plano e close de Werner Herzog em depoimento para a câmera	156
Figura 50: Registros da variação do olhar de Les Blank no MDoc <i>Burden of Dreams</i>	157
Figura 51: Imagens de cobertura no MDoc <i>Dangerous Days</i>	162
Figura 52: primeiro plano de Steven Spielberg em depoimento no MDoc <i>The Making Of Close Encounters</i>	164
Figura 53: Frames da animação de recortes no MDoc The Hamster Factor.	168
Figura 54: Variações da posição e controle autoral de Terry Gilliam no MDoc The Hamster Factor.	169
Figura 55: Primeiro Plano de Ridley Scott em depoimento para a câmera no MDoc <i>Dangerous Days</i>	175

Figura 56: Primeiro Plano de Steven Spielberg em depoimento para a câmera no MDoc <i>The Making of Close Encounters</i>	175
Figura 57: Planos descentralizados de Werner Herzog em depoimento para a câmera no MDoc <i>Burden of Dreams</i>	178
Figura 58: Primeiros planos variados de Terry Gilliam em depoimento para a câmera no MDoc <i>The Hamster Factor</i>	179
Figura 59: Declarações dos críticos sobre o MDoc <i>The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys</i>	180

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
1.1 CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA	20
1.2 DO OBJETO TEÓRICO E EMPÍRICO.....	25
1.3 ESTRUTURA DA TESE: CAPÍTULOS E DIVISÃO DAS SEÇÕES	29
2 OS EXTRAFÍLMICOS: DO MAKING OF AOS CAMINHOS DA AUTORIA NO CINEMA	31
2.1 DOS EXTRAFÍLMICOS: O <i>MAKING OF</i>	31
2.2 PERCORRENDO OS CAMINHOS DA AUTORIA.....	36
2.2.1 Breve recuperação	36
2.2.2 A construção social da autoria nos <i>making ofs</i> : delineando as noções de campo, habitus, trajetória e homologia estrutural em Bourdieu	44
2.3 A DUPLA NOÇÃO DE AUTORIA: ACERCA DO ENCONTRO DAS INSTÂNCIAS DIRETIVAS NO <i>MAKING OF</i> DOCUMENTÁRIO E A PERSPECTIVA DE ANÁLISE	52
3. O CAMPO DO MAKING OF	65
3.1 DELINEAMENTOS INICIAIS: CONTEXTO DE PROFUSÃO E MODELOS PRODUTIVOS.....	65
3.2 FRONTEIRAS ESTÉTICAS: ENTRE O DOCUMENTÁRIO E O <i>PROMOTIONAL FEATURETTES</i>	79
3.3 O <i>MAKING OF</i> DOCUMENTÁRIO E O ENCONTRO DAS INSTÂNCIAS AUTORAIS	85
4 A TRAJETÓRIA SOCIAL DOS DIRETORES.....	95
4.1 OS DIRETORES <i>AUTEURS</i> DOS FILMES DE FICÇÃO	95
4.2 OS DIRETORES AUTORES DOS <i>MAKING OFS</i>	105
4.3 A INSERÇÃO DOS DIRETORES DOS MDOCS NA ESFERA DA PRODUÇÃO	120
5. ENCONTROS POSSÍVEIS: OS AUTORES CONSTRUÍDOS E OS AUTORES DESVELADOS	129
5.1 OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	129
5.2 (DES)ESTRUTURANDO AGENTES E PROCESSOS PRODUTIVOS	133
5.3 (DES)CONSTRUINDO A MEMÓRIA DO FILME	146
5.4 DESVELANDO O ESPAÇO DA DUPLA NOÇÃO AUTORIA.....	160
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191
APÊNDICE A – <i>Pen Drive</i> com <i>Making Ofs</i>	199
ANEXO A – <i>Box Sets</i>	200
ANEXO B – <i>Making Ofs</i>	210
ANEXO C – Diretores, Roteiristas e Produtores de <i>Making Ofs</i>	213
ANEXO D – Documentos A.R.M.O.....	215
ANEXO E – Ficha Técnica dos <i>Making Ofs</i> Documentários Analisados	220

1 INTRODUÇÃO

Esta tese é resultado de um percurso que remonta desde meus primeiros encantamentos com os bastidores do cinema, lá na infância. A fruição de obras cinematográficas faz parte da minha trajetória de vida, seja na perspectiva de espectadora ou de pesquisadora. No nível acadêmico, meu interesse pelo que podemos chamar de produtos extrafílmicos, ou ainda, paratextos¹, se mostrou profícuo ainda durante a graduação em Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal de Santa Maria. Durante esse período instigante e de estímulos teóricos e práticos, participei ativamente do Grupo de Pesquisa em Estudos da Imagem, cujos estudos sobre a Linguagem da imagem (nas suas diferentes formas) operavam sob o viés teórico da Semiologia Visual. Derivado do ambiente de pesquisa dentro do grupo e do meu particular gosto pelo audiovisual, no trabalho de conclusão de curso² explorei o formato do *trailer* cinematográfico na sua configuração estético-narrativa entre a publicidade e o cinema.

Com muitas questões ainda me inquietando, a pesquisa que se seguiu durante o mestrado³ em Ciências da Comunicação, pela Unisinos, aprofundou a investigação sobre os *trailers*. Durante o desenvolvimento da dissertação, meu embate interior dos limites entre arte e indústria, exteriorizado pelo objeto empírico do *trailer* tornou-se ainda mais evidente nas observações analíticas do corpus da pesquisa. De um lado estava operando com um conjunto de *trailers* de obras cinematográficas reconhecidas e consagradas: *trailers* dos filmes *Cidadão Kane*, *Psicose* e *Laranja Mecânica*; e de outro lado análises dos *trailers* de filmes do circuito *blockbuster*, como *Bee movie* e *O guia do mochileiro das galáxias*. A partir das análises empreendidas, a questão da autoria nos *trailers* dos filmes de diretores como Orson Welles, Alfred Hitchcock e Stanley Kubrick se evidenciou enquanto uma *expressão artística* minoritária de uma obra, (o *trailer*) cuja função hegemônica está a favor da indústria na promoção de um filme.

Retomo este percurso, pois percebo que tais questões permaneceram me inquietando, conduzindo-me a esta pesquisa de doutorado. Os questionamentos, as incertezas e as visões

¹ Para Jonathan Gray (2010), os paratextos circulam ao redor dos textos, das audiências e da indústria como parte do campo midiático tanto quanto os filmes e a televisão. Para o autor, se tomarmos Texto, Audiência e Indústria como os três alicerces das práticas midiáticas, então os paratextos preenchem o espaço entre eles, determinando e/ou condicionando interações entre diferentes práticas. Tanto a indústria quanto as audiências criam/produzem inúmeros paratextos, e audiências consomem inúmeros paratextos.

² Entre a publicidade e o cinema: os recursos persuasivos do *trailer* cinematográfico (2007), orientada pelo Prof. Dr. Adair Caetano Peruzzolo.

³ Dissertação de mestrado intitulada: A reinvenção do *trailer* como experiência audiovisual autônoma (2009), orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

de mundo que construo e desconstruo atravessam-me enquanto pesquisadora e afetam diretamente meus interesses e reflexões teóricas. Seja na condição de *bonus features* (material especial em DVD e/ou *Blu-ray*⁴) ou ainda, na televisão e na internet, os *trailers*, *making ofs*, entrevistas, bastidores, etc., todos esses produtos audiovisuais sempre despertaram minha atenção e curiosidade. Porém, a partir do desenvolvimento do projeto de doutorado tais produtos passaram a se constituir enquanto objetos de estudo possíveis para uma tese de doutorado.

Em um primeiro momento, o que despontou como problemática foi a questão tecnológica das imagens técnicas dos produtos extrafílmicos. Tratava-se de operar relações estéticas observáveis entre esses produtos tão diversos entre si. A partir da minha coleção particular de DVD's elenquei aqueles em que a quantidade de materiais extrafílmicos era relevante, de modo a atentar para uma possível unidade estética entre eles. No entanto, a partir da exploração desses produtos, um elemento se destacou enquanto critério de recorte e seleção do objeto empírico: as Edições Especiais em DVD's/*Blu-rays*, também conhecidas por outros rótulos como Edições de Colecionador, Edições de Aniversário, Edições Premium, Edições Limitadas, etc. Esse movimento foi imperativo para perceber que as relações entre os audiovisuais extrafílmicos representava muito mais uma discussão no nível de mercado e de uma economia política, do que necessariamente uma efetiva discussão acerca da estética audiovisual. Dentre o conjunto dos produtos extrafílmicos, encontrei no *making of* um potencial para construção de um problema de pesquisa que desse conta, em alguma medida, de uma reflexão sobre as dimensões industrial e artística do cinema. Diante disso, cheguei à constituição do meu objeto empírico: o *making of* de Edições Especiais de DVD/BD.

Tendo essa definição bastante clara, parti para a exploração empírica do objeto, através dos seguintes produtos: edição especial do filme *Blade Runner*, que contém um *making of* documentário de, aproximadamente, três horas de duração; edição especial de *Apocalypse Now*, que contempla o documentário *making of Hearts of darkness – A filmmaker's apocalypse*; edição especial do filme *The Shinning* (O iluminado, 1980), que traz um *making of* produzido e dirigido pela filha de Stanley Kubrick na época de produção do filme; a edição premium do filme *Empire of the Sun* (Império do Sol, 1987), de Steven Spielberg, com o documentário *A odisséia chinesa*; das edições especiais de *Taxi Driver* (1976), *Chinatown* (1974) e *Scarface* (1983), cujos *making ofs* são divididos em

⁴ Ressalto que estou considerando também a mídia *Blu-ray disc*, que surge no mercado de *home video* no ano de 2010 como uma alternativa ao DVD, sendo capaz de armazenar filmes em alta resolução (até 1080p *full HD*). A sigla adotada para *Blu-ray disc* é BD.

partes/capítulos; edições especiais de filmes como *Billy Elliot* (2000), *Batman Begins* (2005), *X-Men o confronto final* (2006), que trazem *making ofs* de curta duração e cujo enfoque recai sobre a promoção dos filmes, tal como versões estendidas dos *trailers*.

A partir dessa exploração empírica, empreendi um segundo recorte sobre o objeto, passando a considerar um tipo particular de *making of*: o *making of documentário* (MDocs)⁵. Há que se deixar bastante claro que estou partindo da premissa de que os *making ofs* documentários presentes em DVD's/*Blu-rays* colecionáveis se estruturam como um produto audiovisual que descreve, comenta, explica e/ou demonstra um conjunto de dados acerca de outro produto audiovisual, nesse caso, o filme.

Porém, é importante considerar a possibilidade de encará-los enquanto textos autônomos, os quais dão a ver determinados mecanismos agenciados no seio de sua produção, bem como as relações entre os agentes e as instituições envolvidos nesse contexto. A partir desse movimento, surge a necessidade de reconhecer que a produção de *making ofs*, além de fomentar diferentes formas de exploração comercial do processo de produção de um filme, representa potencial expressivo e artístico de encontro entre subjetividades. Ou seja, o *making of* se constitui enquanto uma forma de expressão audiovisual que dá a ver as relações de alteridades – dos sujeitos envolvidos na realização cinematográfica a partir do olhar de um dado diretor. Esse transcorrer de tempo, memória e espaço de um filme se constrói (se aprisiona) nas imagens e nos sons do *making of*. E é a partir das maneiras como formula e engendra esse olhar sobre um filme, que o *making of* nos dá a ver uma ocupação autoral.

O conjunto desses aspectos, portanto, desde um modelo de produção, um regime de práticas específicas, um sistema de distribuição, até a manipulação⁶ de elementos audiovisuais de modo a constituir uma proposta estético-narrativa, através do olhar de uma instância diretiva autoral, evidencia a possibilidade da proposição e delimitação da noção bourdieusiana de um *campo do making of*. O manuseio teórico-metodológico dos esquemas de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 1998a; 1998b; 2006; 2007; 2013) se evidencia, dessa forma, em virtude da proposta do autor de desvelar os processos implicados e o jogo de forças empreendido no seio de cada campo cultural, circunscrito aqui pelos limites de um campo de produção do *making of*.

Alguns trabalhos que empreenderam esforços no sentido de circunscrever determinados campos culturais específicos serviram como referência primordial para a tarefa

⁵ Também chamados de '*Making of documentaries*'; ao longo do texto usarei a sigla MDocs para referir-me a estes produtos.

⁶ Ressalto que ao longo da tese o uso da palavra "manipulação" diz respeito à questões técnicas de manuseio da matéria fílmica, no sentido de manejo dessas operações.

empenhada nesta tese: é o caso dos estudos de Carmem de Souza (2003) e Rodrigo Barreto (2009), cujas caracterizações dos campos da telenovela e do videoclipe, respectivamente, indicaram a possibilidade de se discutir marcas autorais em um contexto industrial, em que a negociação com as pressões econômicas e políticas não impedem a identificação de expressões artísticas e criativas. Devo ressaltar ainda, que a tese de Rodrigo Barreto⁷ ajudou a orientar, inclusive, a estruturação desta tese, tendo em vista que a organização empreendida por Barreto (2009) elucida a constituição do campo do videoclipe, tal como me proponho com o *making of*. Além disso, existem semelhanças no que concerne à proposta se pensarmos que Barreto (2009) propõe um jogo de colaboração entre a instância diretiva dos videoclipes e a performática das cantoras. Nesta tese, no entanto, a questão recai sobre o jogo de relação que acontece somente na instância diretiva, entre os diretores autores. Acrescento também a importância da tese de Mariana Duccini Junqueira da Silva⁸, cuja discussão acerca do *ponto de vista* ajudou no desenvolvimento metodológico do trabalho. Em um primeiro momento cheguei a contemplar o caminho empreendido pela autora em sua tese dos estudos voltados para o discurso e a enunciação; no entanto, após o exame de qualificação da tese ficou claro que o movimento mais adequado implicava duas etapas: (1) aprofundamento na construção do campo do *making of* e discussão da autoria sob o viés de Pierre Bourdieu e (2) enfrentamento com o objeto empírico a partir de dois conceitos de Georges Didi-Huberman (2010): o de *imagem crítica* e o de *dupla distância*, tendo os mesmos como base para análise da *dialética do olhar* que estabelece a dupla noção de autoria.

1.1 CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA

Contextualmente, vale lembrar que a profusão do *making of* enquanto extrafílmico aumenta em larga escala com a tecnologia do DVD (posteriormente com o *Blu-ray*) e passa a integrar e funcionar no sistema industrial cinematográfico enquanto um argumento de venda, circulação e aumento do ciclo de vida dos filmes. Sob este ponto de vista, existe uma articulação estratégica que consiste na ideia de que através do *making of* o espectador tem uma extensão da experiência do universo diegético do filme e de que este mesmo espectador é envolvido em uma experiência de bastidores e participa emocionalmente de tais

⁷ Parceiros no Clipe: a atuação e os Estilos Autorais de Diretores e Artistas Musicais no Campo do Videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk, tese defendida em 2009, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

⁸ Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo, tese defendida em 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

acontecimentos. Diante disso, passei a encarar o “atrás das câmeras” como uma narrativa, e o mais relevante, talvez, fosse entendê-lo como uma narrativa (que vai além) acerca do próprio cinema.

Nos primeiros contatos exploratórios com o objeto empírico observei uma questão bastante peculiar dos MDocs: a figura do diretor do filme é amplamente ressaltada enquanto o autor da obra, aquele que dá a ver a criação do espetáculo cinematográfico e/ou da obra. Em alguns casos o diretor é exaltado enquanto o gênio por trás da criação, lembrando a noção de autoria associada a do escritor e seu livro. O status de cineasta recai, assim, sobre o diretor. Tal observação é relevante, principalmente, porque se trata de reverenciar o diretor enquanto autor do filme num contexto industrial de produção (em especial o cenário Hollywoodiano), que conta, extensivamente, com uso de tecnologias e efeitos visuais. Ainda assim, o *making of* documentário constrói para a figura do diretor o lugar daquele que diz “o meu filme”. Trata-se de uma retomada da célebre *política dos autores* promulgada por Truffaut (1954), cuja concepção é, marcadamente, a do sujeito que se expressa, e não aquela que entende o cinema como uma arte coletiva.

Deve-se enfatizar, no entanto, que fazer (making) um filme diz respeito ao domínio de uma arte técnica, ou seja, um processo em que o(s) criador(es) se envolve(m) tanto no campo reflexivo das ideias quanto no processo de concretização das imagens pelos aparatos técnicos. Através do *making of* documentário temos uma noção do *modus operandi* cinematográfico, ‘vemos os anos de preparação, execução e aperfeiçoamento das técnicas’. O *making of* assegura-se de tornar-se o lugar que expõe o esforço dos refinamentos da ideia concretizada pela técnica. As narrativas dos MDocs parecem tentar (re)construir a dimensão artística do cinema, bem como a noção do diretor enquanto autor do filme.

Em determinado momento do trabalho cheguei a contemplar a possibilidade de uma discussão voltada para a construção da noção de autoria dos *Movie Brats*⁹ no *making of*: um grupo de diretores expoentes no período da Nova Hollywood (final da década de 1970 e começo da década de 1980) que tinham saído das escolas de cinema. Esse grupo formado por Francis Ford Coppola, George Lucas, Brian de Palma, John Millius, Martin Scorsese e Steven Spielberg, diz respeito aos primeiros estudantes de cinema que ingressaram e conquistaram espaço em uma Hollywood comandada por velhos costumes e sistemas que acabariam por ruir ainda nas décadas de 1960/1970. No entanto, encontrei um número considerável de

⁹ Pirralhos do cinema, tradução nossa.

pesquisas que circundavam o tema da autoria relacionada a este grupo específico de diretores (os *movie brats*), o que me fez reconsiderar o foco do meu objeto teórico.

Diante disso, o recorte teórico do objeto da pesquisa se reestruturou, pois passei a observar a dimensão das relações que os diretores de *making of* estabelecem com as produções de determinados diretores já reconhecidos no campo do cinema ficcional. É o caso, por exemplo, de Charles de Lauzirika, o responsável pelas edições especiais de DVD/*Blu-ray* dos filmes que marcaram a carreira do diretor Ridley Scott¹⁰, sendo encarregado, portanto, da produção e realização de todos os materiais extrafílmicos dessas edições, nos quais se inclui o *making of* documentário. Partindo dessa relação específica, procurei outros diretores de *making ofs* documentários que operassem sob tal lógica e encontrei outros casos semelhantes.

Nessa instância de novos dispositivos de exposição da obra (e da autoria) cinematográfica que este estudo problematiza a esfera artística do *making of*, o que implica reconhecer a existência de seu campo – que estabelece relações homólogas estruturais com o campo do cinema documentário e ficcional, ao considerar a figura do diretor do *making of* enquanto uma instância autoral. De acordo com Aumont “se existe uma arte do cinema, existe um artista, o cineasta” (AUMONT, 2012, p.147). A esfera artística contemplada no campo do *making of* é, do meu ponto de vista, marcada pela dimensão do encontro entre as instâncias diretivas autorais.

No entanto, ao mesmo tempo em que se reverenciam aspectos da esfera artística, observa-se que o compromisso está marcado pelas determinações econômicas e tecnológicas, ainda que a atividade criativa tenha seu espaço. A partir do *making of* documentário inúmeras relações do campo do cinema ficcional se evidenciam e se desconstroem: a figura do produtor delimita as questões financeiras e de mercado (tal como um mecenas); a figura da equipe técnica marca a inserção da tecnologia e das potencialidades dos efeitos visuais (os meios de produção) e a figura do diretor instaura o espaço do campo artístico criativo (o artista). Mas, a qualquer momento tais relações podem colidir, inverter e possibilitar outra visão da produção cinematográfica.

Ainda durante a fase da pesquisa exploratória observei que os MDocs estabelecem relações estética e de estrutura formal muito próxima com o documentário, ao mesmo tempo em que recobrem a esfera de uma promoção do filme. Desse modo, ressalto a importância de uma discussão acerca dos aspectos de constituição e marcas das fronteiras de gênero. Vale ressaltar que o empenho foi o de não reduzir a análise das obras aos determinantes sociais de

¹⁰ *Alien* (*Alien – o oitavo passageiro*, 1979), *Blade Runner* (*Blade Runner, o caçador de andróides*, 1982), *Legend* (*A lenda*, 1985), *Gladiator* (*Gladiador*, 2000), *Black Hawk Down* (*Falcão Negro em perigo*, 2001).

sua produção, mas de relacioná-las à posição que os que a produzem ocupam no campo, com o valor do projeto estético das criações e com as homologias estruturais estabelecidas com outros campos. Trata-se de um processo que localizou a construção social da autoria – do diretor autor do *making of* e do diretor *auteur* do filme – para, posteriormente, compreender como se dá a relação desse encontro entre as instâncias diretivas autorais na expressão artística do *making of*, através da noção da *dialética do olhar* proposta por Georges Didi-Huberman (2010), a qual implica o reconhecimento de que tudo aquilo que se olha, olha de volta, ou seja, do mesmo modo que o diretor autor do *making of* olha ao filme e seu diretor *auteur*, ambos o olham de volta, numa relação de dupla distância. A diferenciação entre o diretor autor do *making of* e o diretor *auteur* do filme, assinalada já na introdução desta tese, se dá por dois motivos: (1) pela posição que os diretores *auteurs* dos filmes ocupam no campo do cinema ficcional, já legitimados e reconhecidos – a definição *auteur* faz jus ao status (bem como capital simbólico) do termo; (2) e também como uma escolha metodológica a fim de facilitar o/a leitor (a), situando o/a mesmo (a) de forma clara e diferenciada para saber quando estivermos falando da autoria do *making of* e da autoria do filme.

Penso que o *making of* propicia um aprofundamento na compreensão e constituição de uma obra audiovisual, no momento em que o mesmo, em postura reflexiva, dá voz aos participantes da criação (produção cinematográfica), indicando um amplo campo de atividades e aspectos do fazer/da realização, de modo que se consegue compreender a ‘arte industrial’ cinematográfica enquanto uma espécie particular de experiência, que não se parece com nenhuma outra. O *making of* nos fala de uma condição audiovisual, de uma técnica marcada pela tecnologia, seja nas câmeras, nos microfones, nos computadores, nos efeitos visuais. Ao mesmo tempo, deixa claro o quão artesanal é a propensão da atividade, pois antes de tudo tem-se um esboço, um rascunho, uma ideia na mente de seu(s) criador(es).

Tendo em vista, portanto, essa natureza relacional (metatextual) do *making of* com o filme, a reflexão recai sobre a natureza da relação (dos encontros) que ocorre no nível da autoria, considerando, portanto, a hipótese de uma **dupla noção de autoria** que se instaura nesse processo dialético do olhar entre o diretor autor do *making of* e o diretor *auteur* do filme. O corpus constituído é composto pelos seguintes MDocs:

1. *Dangerous Days – making Blade Runner* (2007, direção de Charles de Lauzirika) – *making of* do filme *Blade Runner* (de 1982, direção de Ridley Scott);
2. *The Making of “Close Encounters of the Third Kind”* (2001, direção de Laurent Bouzereau) – *making of* do filme ‘Encontros imediatos de Terceiro Grau’ (de 1977, direção de Steven Spielberg);

3. *Burden of Dreams* (de 1982, direção de Les Blank) - *making of* do filme *Fitzcarraldo*, (de 1982, dirigido por Werner Herzog);
4. *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (de 1996, direção de Keith Fulton e Louis Peppe) – *making of* do filme ‘Os Doze macacos’ (de 1995, dirigido por Terry Gilliam).

A seleção do referido corpus dá a ver dois aspectos diferenciados: de um lado procurei diretores de *making of* cujas relações se estabelecessem de forma recorrente e mais sistemática com diretores cujos filmes do início da carreira tornaram-se reconhecidos e consagrados no campo cinematográfico, exemplificados pelos dois primeiros elencados (*Dangerous Days* e *The Making of “Close Encounters of the Third Kind”*); e de outro lado, selecionei MDocs cujos diretores não estivessem amarrados à lógica recorrente da produção de *making ofs*, e estabelecessem relações esporádicas com o diretor do filme a partir de alguma produção específica, referidos pelos dois últimos indicados (*Burden of Dreams* e *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*). Além disso, um conjunto de critérios puderam ser observados *a posteriori* e dão a ver a complexidade das relações, bem como a diversidade dos MDocs estudados. Diante disso, é possível dizer que o corpus revela os seguintes aspectos:

- a. *Relação entre as instâncias diretivas de longa duração*: Charles de Lauzirika e sua relação nos *making ofs* dos filmes de Ridley Scott; Laurent Bouzereau e a relação com os *making ofs* dos filmes de Steven Spielberg;
- b. *Relação entre as instâncias diretivas ocasionais*: Keith Fulton e Louis Peppe e a relação com Terry Gilliam; Les Blank e sua relação com Werner Herzog.
- c. *Dimensão temporal*: selecionei 2 *making ofs* documentários que foram realizados anos após o lançamento dos filmes a que se referem e 2 *making of* documentários que foram lançados concomitantemente ao lançamento dos filmes dos quais eles tratam.
- d. *Suporte/formato de exibição*: todos os *making ofs* tinham que estar presentes nas edições especiais de DVD/BD dos filmes aos quais se referem.

Esse cenário me possibilita propor a problematização teórica que diz respeito às instâncias autorais numa perspectiva relacional, uma vez que se trata de um trabalho de diretores de *making of* acerca de filmes de outros diretores em particular, o que nos leva à questão deste estudo: a noção do *auteur* do filme está marcada e é construída a partir da visão de outro autor – o diretor do *making of*. A questão de pesquisa se expõe, portanto, da seguinte forma: *como os MDocs de produções cinematográficas, enquanto produto extrafílmico lançado em edições especiais de DVDs/Blu-rays, (re)constrói e complexifica as relações entre as instâncias*

autorais a partir do diretor do *making of* e do diretor do filme? Isto é, quais noções de autoria podem ser observadas a partir do encontro de longa duração entre os diretores [Charles de Lauzirika – Ridley Scott] e [Laurent Bouzereau – Steven Spielberg], respectivamente, nos MDocs *Dangerous Days: making Blade Runner* e *The Making of Close Encounters of the Third Kind*? De que modo tais noções e relações convergem e/ou divergem do encontro ocasional entre os diretores [Les Blank – Werner Herzog] no MDoc *Burden of Dreams* e [Keith Fulton/Louis Peppe – Terry Gilliam] no MDoc *The Hamster Factor and other tales of twelve monkeys*?

1.2 DO OBJETO TEÓRICO E EMPÍRICO

“As belas-artes e seus diferentes gêneros datam de um tempo bem diferente do nosso, no qual o poder dos homens sobre as coisas e sobre suas relações era insignificante em face do que possuímos hoje¹¹” (VALÉRY, 1964, p.103). Ao escrever o ensaio, *A conquista da ubiquidade*, Paul Valéry já demonstrava a complexidade das relações entre as artes e os avanços tecnológicos. Walter Benjamin, na abertura da versão final de seu célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, também recorre às palavras de Valéry e, ao longo de suas reflexões aponta que o conjunto de inovações técnicas influencia não apenas a produção artística, mas sua percepção. Ambos os autores se referiam às transformações nos meios de comunicação do começo do século XX e às consequentes mudanças na experiência da cultura, da arte e da indústria, muitas das quais já foram extensivamente ultrapassadas.

Trago essa reflexão, pois me parece claro que ao empreender a tarefa de desvelar o funcionamento do campo do *making of*, localizando as instâncias autorais que se colocam em jogo na imagem crítica do *making of* documentário, está-se apontando uma transformação de ordem das relações entre os sujeitos e destes com a produção artística inserida no âmbito tecnológico da experiência de produção e recepção. Uma das intenções que perpassaram esta tese diz respeito às discussões cercadas pelos limites da arte e da indústria, do ponto de vista dos estudos da comunicação, mais especificamente, do cinema. Observar e compreender as relações entre as produções cinematográficas situadas na fronteira da arte e da indústria, tendo como foco a construção social da autoria e os movimentos engendrados no campo do *making of* foi o ponto de partida deste estudo.

¹¹ VALÉRY, Paul. *Aesthetics - The Conquest of Ubiquity*. New York: Pantheon Books, Bollingen Series, 1964.

Para refletir sobre as relações de autoria que perpassam e são construídas no que delimito enquanto campo do *making of*, trouxe como objeto empírico para a pesquisa os *making ofs* documentários, na condição de produtos extrafílmicos presentes em edições especiais de DVD/*Blu-ray*. Contemplar estes *making ofs* enquanto produtos audiovisuais extras (ou materiais especiais, bônus) de Edições especiais de DVD/*Blu-ray* é de extrema relevância, já que, além de corresponder a uma questão tecnológica que influencia e possibilita a profusão deste tipo de produto, o mesmo altera e/ou ratifica rótulos autorais da indústria e da arte, modificando a experiência cinematográfica dos espectadores com o filme. Seja no nível do roteiro e da narrativa fílmica, quanto no nível técnico de montagem, som e visual estético da obra, os MDocs amplificam a teia de significados e de leituras possíveis.

Esta tese, portanto, traz como objeto empírico os *making ofs* documentários (MDocs) problematizando teoricamente as relações de autoria que se constroem e se estabelecem a partir de duas instâncias: o diretor do filme e o diretor do *making of*. A fim de circunscrever a discussão acerca da autoria a partir dos MDocs, o percurso teórico traçado partiu para uma revisão e uma atualização das teorias do autor no cinema e, num segundo momento, a conjugação de determinados aspectos com as noções de campo, habitus, trajetória social e homologia estrutural, a partir de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 1998a; 1998b; 2006; 2007; 2013), estabelecendo-se a ideia da construção social da autoria. Ao construir uma noção de autor para o filme, o *making of* o faz de uma maneira particular, a partir da visão de outro diretor (o do *making of*). Esse diretor, por sua vez, pode vir a estabelecer uma relação com o diretor do filme, tornando-se (ou não) o principal realizador dos *making ofs* dos filmes deste diretor. É sobre esta dimensão relacional, este encontro, por vezes recorrente e em outros momentos pontual, entre duas instâncias autorais, uma associada ao processo de documentação da produção de uma obra (MDoc) e outra à obra em si (o filme), que a tese amplia os horizontes da autoria no campo do *making of*, respectivamente, através das figuras do diretor do *making of* e o diretor do filme. A fim de dar conta da relação estabelecida, busco os conceitos de imagem crítica e dupla distância, de Georges Didi-Huberman (2010), para operar analiticamente sobre as imagens e sons dos MDocs. Isto é, o *making of* se constrói enquanto uma imagem crítica com relação ao filme, numa relação de dupla distância, uma oscilação constante entre o simultaneamente próximo e o longínquo. O próprio *making of* se torna índice de algo que ele sustenta, que ele opera visualmente, mas que, ao mesmo tempo, não está ali, está distante: o filme. Nas palavras de Didi-Huberman “uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.148).

O recorte empreendido nessa tese trouxe para a reflexão fundamentos tecnológicos, artísticos e mercadológicos que pretenderam sustentar as bases para a observação das relações de autoria evidenciadas no (e pelo) *making of*. Desta forma, é que estética, autoria, tecnologia, forma, função, técnicas, circulação, relações de poder e experiências produziram fronteiras audiovisuais com as quais o objeto dialoga, reconfigurando-se a partir do *making of*. Nesse sentido, a tese caminhou na direção de identificar as zonas e/ou espaços ocupados pelas instâncias autorais no *making of documentário*, a fim de compreender o imbricamento entre os diretores e as respectivas transformações/repercussões na dimensão da dialética do olhar: aquele que olha (enquanto *voyeur* ou *flâneur*) e aquele que é olhado (na postura de *exibicionista* ou *dândi*). Há que se considerar esse jogo do olhar, pois é a partir dele que busco construir a dupla noção de autoria (*voyeur-exibicionista* ou *flâneur-dândi*), a qual está, também, subordinada ao espaço de possíveis do campo do *making of*.

Partindo de uma relação triádica entre a teoria do autor no cinema, as noções de trajetória social e de campo bourdieusianas e a dialética do olhar, a tese tem como **objetivo geral** compreender como se constrói a dupla noção de autoria a partir da relação entre duas instâncias diretivas autorais instauradas pelo *making of* documentário: a do diretor autor do *making of* e a do diretor *auteur* do filme. Em outras palavras, o que pretendo problematizar é como as circunstâncias e a trajetória social de cada diretor de *making of* influenciam o modo de olhar o outro (o filme ficcional e seu diretor *auteur*), construindo, assim, diferentes relações de dupla noção de autoria entre diretores autores de *making of* e diretores *auteurs* dos filmes ficcionais.

Com intuito de alcançar este objetivo, alguns **objetivos específicos** foram pensados na forma de percurso a ser traçado:

- a) Constituir e delimitar o campo do *making of*;
- b) Revisar as Teorias do Autor, problematizando-as a partir da construção social da autoria, tendo como base o pensamento de Pierre Bourdieu;
- c) Propor o *making of* enquanto uma *imagem crítica* do filme, que estabelece com o mesmo uma relação de *dupla distância*, tendo como base o pensamento de Didi-Huberman (2010);
- d) Elencar e descrever as categorias metodológicas que o *making of*, enquanto imagem crítica em relação de dupla distância evoca: agentes e processos produtivos, memória do filme e espaço da autoria.
- e) Analisar as diferentes formas de construção do olhar e de ocupação autoral dos diretores autores dos *making ofs* documentários *Dangerous Days: making Blade*

Runner, The Making of Close Encounters of the Third Kind, Burden of Dreams e The Hamster Factor and other tales of twelve monkeys., na relação com os diretores *auteurs* dos filmes ficcionais, propondo um jogo de relações descobertas ao final das análises: *voyeur – exibicionista e flâneur – dândi*.

De acordo com Griffiths (2010), desde a idade média o espectador de imagens cultua a fascinação pelas mesmas. O autor ainda discorre sobre tal fato, afirmando que isso representa uma persistência do espectador e do desejo de tornar o fantástico, o sagrado visíveis. A ideia de Benjamin de que “no decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção” (BENJAMIN, 2012, p.13), ultrapassa a reflexão de Griffiths que propõe que as mídias audiovisuais são capazes de criar novas percepções e reações nos diversos setores da sociedade. A fascinação, antes sagrada, pelos efeitos visuais, torna-se massiva na era da reprodutibilidade técnica, instituindo-se, assim, uma função social e política para as obras de arte.

Esta tese se insere num âmbito de discussão recente e promissor no que diz respeito às reconfigurações das formas expositivas do cinema e dos produtos relacionados ao mesmo. Ao delimitar a discussão do *making of* documentário, o recorte empreendido fomenta as reflexões em torno de um paratexto situado no espaço entre o ficcional do filme e a esfera documental do processo de realização. Trata-se de perceber a instauração de um espaço de crença e de consistência no processo de produção, uma vez que o espectador é ciente dos efeitos empregados no filme. Ismail Xavier complementa afirmando que “entre o evento natural e sua aparência na tela existe uma nítida diferença. É exatamente essa diferença que faz do cinema uma arte” (XAVIER, 2008, p.54). Acredito que é essa diferença que o *making of* vem mostrar, deixar ver a arte cinematográfica acontecer. Ele vem dizer que toda obra é um fazer. E por isso é que se pode contemplar a fronteira formal e estrutural do *making of* com o documentário. Ora, trata-se do registro da criação/produção de uma obra: o filme.

Tornar visível, desvelar a produção do ‘fantástico’ e da ‘magia cinematográfica’ é uma das consequências imediatas (talvez um dos requisitos) do *making of* documental. É com base nesses pressupostos que a pesquisa buscou construir um percurso teórico-metodológico que pudesse dar conta de reflexões acerca das fronteiras audiovisuais estabelecidas pelo *making of* e o filme no que diz respeito aos processos de produção cinematográfica.

Apesar de trazer para a pesquisa conceitos já bastante explorados, não apenas na Comunicação ou nos estudos de Cinema, de Pierre Bourdieu – campo, habitus, trajetória social, homologia estrutural, construção social da autoria –, de autoria – passando pelas ideias de Foucault (2009), Barthes (2004), Truffaut (1954 e 1957), Andrew Sarris (1962), Peter

Wollen (1969) e John Caughie (2007) –, de imagem crítica e dupla distância propostos por Didi-Huberman, esta tese problematiza tais conceitos à luz da construção de um objeto ainda pouco explorado e com forte potencial para repensar os limites destes conceitos frente ao cenário contemporâneo das novas mídias e tecnologias: o *campo do making of*.

1.3 ESTRUTURA DA TESE: CAPÍTULOS E DIVISÃO DAS SEÇÕES

O segundo capítulo da tese situa a configuração dos extrafílmicos enquanto paratextos, donde desponta a esfera da produção e da circulação do *making of*. Nesse recorte elucidado a relevância destes produtos no circuito da indústria cultural e a movimentação, não apenas econômica, mas também simbólica das mercadorias. Evidencio a relevância deste contexto no que se configura enquanto questão-horizonte da tese: a dupla noção de autoria operada pelos MDocs a partir de condições do campo e da dialética do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010) que se insere no espaço dos possíveis (BOURDIEU, 1996a, 1996b). Na segunda seção do capítulo retomo percurso de revisar as principais teorias do autor no âmbito dos estudos do cinema, para, logo, após, contrapor essas perspectivas às reflexões de Pierre Bourdieu acerca de campo e trajetória social (que fundam as bases do meu estudo). O terceiro segmento do capítulo articula os movimentos iniciais acerca da dupla noção de autoria, que está embasada na noção de encontro/relação entre as instâncias diretivas nos MDocs, demonstrando quais categorias analíticas serão mobilizadas nas análises a partir dos conceitos de dupla distância e de imagem de Georges Didi-Huberman (2010).

No terceiro capítulo contemplo a delimitação e caracterização do campo do *making of* e do seu processo gradual de legitimação e autonomia. Busco explicitar os mecanismos que operam em favor da constituição deste espaço, de modo a dar conta do contexto e profusão, dos modelos produtivos, das manifestações estéticas, dos agentes e instituições envolvidas, das instâncias de consagração. A segunda parte do capítulo concentra-se em circunscrever aspectos formais e estéticos do *making of* documentário, em paralelo aos *making ofs* featurettes. A última seção do capítulo 3 ensaia as primeiras incursões a respeito do encontro das instâncias diretivas no *making of* documentário, esboçando os percursos que irão se desdobrar na análise da dupla noção de autoria através dos objetos empíricos.

O capítulo quatro elucidada a trajetória social dos diretores implicados na relação *making of – filme ficcional*. Nesse sentido, no primeiro segmento demonstra-se a construção social da autoria referente a Steven Spielberg, Ridley Scott, Terry Gilliam e Werner Herzog, compreendendo o contexto das relações a que suas trajetórias estão submetidas. A segunda

seção do capítulo foca na análise da trajetória dos diretores dos *making ofs* Lauren Bouzereau, Charles de Lauzirika, Les Blank e a dupla Keith Fulton e Louis Peppe, estabelecendo as tomadas de posição e as particularidades do percurso de cada um que conduzem às (possíveis) posições autorais.

Estabelecer empiricamente a dupla noção de autoria através dos encontros entre as instâncias diretivas nos MDocs é o cerne do capítulo cinco. Desse modo, as categorias analíticas (1) agentes e processos produtivos, (2) memória do filme e (3) espaço da autoria são acionadas uma a uma e dissecadas através dos discursos verbais, das imagens e dos sons dos *making ofs*. A incursão de análise se desdobra ainda, na percepção sobre as articulações que mobilizam a relação dialética do olhante e do olhado, a fim de compreender as manifestações do *autor voyeur* – *auteur exhibicionista* e *autor flâneur* – *auteur dândi*.

2 OS EXTRAFÍLMICOS: DO *MAKING OF* AOS CAMINHOS DA AUTORIA NO CINEMA

A perspectiva teórico-metodológica desta tese está configurada a partir de conceitos-chave que serão delimitados neste capítulo. Localizar o objeto empírico da pesquisa, entendendo como ele desponta no cenário audiovisual contemporâneo, do mesmo modo que se mostra relevante para as questões que direcionam minhas reflexões constitui a primeira seção. O movimento posterior é o de traçar uma espécie de trajetória/percurso do conceito de autoria no cinema, para, num segundo momento, entender a relevância de circunscrevê-lo na perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 2003; 2004; 2006; 2007b; 2013) através dos conceitos de *campo*, *habitus*, *trajetória social* e *homologia estrutural*. Por fim, explicito a proposição da pesquisa acerca da dupla noção de autoria das instâncias diretivas (diretor do *making of* e diretor do filme) no campo do *making of* e uma síntese da análise que será empreendida, através de um esboço das relações dos conceitos bourdieusianos com os conceitos de *dupla distância* e *imagem crítica*, de Didi-Huberman (2010 e 2013).

2.1 DOS EXTRAFÍLMICOS: O *MAKING OF*

As transformações na esfera da produção e da recepção de imagens se evidenciam na produção cinematográfica (e audiovisual) de modo cada vez mais recorrente, pois os avanços científicos e tecnológicos de aparelhos e modos de produção se colocam de forma incisiva enquanto referências ou critérios de manifestações e criações. Sabe-se que os modos de interação em termos de linguagem audiovisual, de certa forma, sempre envolveram, em algum momento, a mediação técnica. No entanto, o que se percebe, hoje, é que tal mediação se faz presente em todas as etapas, alterando, assim, concepções estéticas, tomadas de posição, conceitos estratégicos de promoção e de distribuição cinematográficas. Trata-se de uma estrutura complexa que articula a tecnologia com produções sociais, econômicas e culturais de sentidos que se disseminam no campo das artes, das ciências e suas instituições.

O cinema enquanto arte e meio de criação/exploração do mundo nos é dado a ver através de inúmeros produtos audiovisuais, desde o próprio filme, até *trailers*, spots televisivos, entrevistas, cenas excluídas, bastidores, *making of*, etc. Observa-se que as condições contemporâneas do audiovisual se mostram contaminadas por um modelo estético e tecnológico, que não se restringe ao espaço da sala de cinema, mas que alcança um espaço

ilimitado. Inseridos neste contexto, senão provenientes do mesmo, estão os produtos extrafílmicos¹², compreendidos por alguns autores como *paratextos*. Jonathan Gray (2010), em seu livro *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, elabora uma reflexão dos extrafílmicos partindo da matriz teórica de Gerard Gennete. Na acepção de Gennete, os paratextos seriam “textos que nos preparam para outros textos” (GENNETE apud GRAY, 2010, p. 542). Ou seja, estes produtos extrafílmicos seriam “textos” que circundam o filme e orientam uma dada leitura do mesmo. Gray salienta que para compreender o que os textos culturais significam é necessário examinar os paratextos. Para isso, ele empenha um estudo voltado para a análise dos sentidos dos textos que são criados pelos paratextos (GRAY, 2010). O autor discute extensivamente, e por um viés positivo, o papel desempenhado por esses produtos, os quais, segundo ele, são frequentemente desvalorizados enquanto valor artístico, uma vez que operam em função da indústria cultural. Este é um ponto decisivo para Gray, ressaltando explicitamente sua postura ao afirmar que

uma das motivações para escrever este livro tem sido o fato de que com frequência os estudos das mídias não se importam em contemplar os paratextos para além das instâncias do consumo vulgar que diminuem um negócio que poderia e deveria ser sobre arte e não indústria. O fato de que trabalhos sobre os paratextos frequentemente não têm avançado em função deste obstáculo denota o grau de antipatia e ressentimento que muitos espectadores, e não apenas analistas e estudiosos das mídias, têm com os paratextos.¹³

O trabalho de Jonathan Gray dialoga com esta tese, mas não no sentido de debruçar-se sobre os estudos dos paratextos e de suas estratégias e orientações de leitura dos textos, tampouco nas considerações acerca de significados e sentidos das relações intertextuais. O que me interessa da perspectiva de Gray é sua abordagem dos paratextos (os quais prefiro chamar de extrafílmicos – uma vez que não estou operando sob a matriz teórica de Gennete), a qual busca ir além da simples constatação de que os mesmos servem os propósitos do consumo industrial, problematizando, portanto, outros aspectos como valor autoral, artístico e autenticidade. Para o autor, está claro que os paratextos criam ativamente uma aura artística aos textos a eles associados. Além de demonstrar que o audiovisual extrafílmico ressignifica o texto fílmico ao qual ele está associado, Jonathan Gray traz outro elemento relevante para minha pesquisa, pois aponta a importância do DVD¹⁴ neste cenário:

¹² Compreendemos como extrafílmicos os *trailers*, *making ofs*, entrevistas, *spots* televisivos, cenas deletadas, cenas de bastidores, diários de gravação, *websites*, *comics*, livros, *games*, *posters*, produções de fãs, *spin offs*, conteúdos promocionais, comentários em áudio, etc.

¹³ Cf. GRAY, 2010, p. 1663, tradução nossa.

¹⁴ Como dito anteriormente, também estou considerando a mídia *Blu-ray* disc, que surge no mercado de *home video* no ano de 2010 como uma alternativa ao DVD, sendo capaz de armazenar filmes em alta resolução (até 1080p *full* HD).

Portanto, desde que eu falei dos paratextos como alquimistas, eu logo me volto às edições de DVD “prata”, “ouro” ou “platinum”, completas com extensivos materiais bônus. Muitos desses materiais bônus, como cenas restauradas, entrevistas com os criadores, comentários em áudio, fotos de produção e documentários *making of*, imprimem em seus textos um selo de autenticidade, insistindo na afirmação do *status* de arte.¹⁵

As reflexões de Gray não são exclusivas; tenho identificado e encontrado ao longo da pesquisa outros trabalhos que investem na problematização do campo cinematográfico a partir da produção de conteúdos audiovisuais que extrapolam os limites do filme e, principalmente, das salas de cinema. No editorial do periódico internacional *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, Vol 13(2) de 2007, Pat Bereton reconhece o aumento pelo interesse acadêmico nos estudos sobre a mídia DVD e seus materiais extras:

Ao longo dos últimos anos tem havido uma produção acadêmica interessante acerca da temática envolvendo os materiais bônus dos DVDs, incluindo uma edição especial do periódico *The Velvet Light Trap* em 2005, em que os contribuidores reconhecem uma questão óbvia de que os acadêmicos de cinema e mídia estão finalmente sendo provocados com novos materiais de pesquisa e debate¹⁶

Contemplar essa produção específica dos materiais extrafilêmicos (*bonus tracks*) que despontam com maior força a partir da tecnologia de novos formatos de mídia como DVD/BD, implica reconhecer que o mercado doméstico de *home video* há mais de vinte anos vem representando um lucro maior do que o das salas de cinema. O caso específico da tecnologia do DVD, introduzido no mercado a partir de 1996, mostrou-se ser mais rentável. De acordo com Epstein (2008), o mesmo permite uma economia de escala muito maior no que se refere à produção de milhões de cópias, as quais podem ser vendidas no *sell-through* a um preço acessível para o consumidor. “Em 1999, o DVD representava 11% da receita dos estúdios com o entretenimento doméstico, e a locação de vídeos, 30%. Em 2003, o DVD representava 76% da receita dos estúdios com o entretenimento doméstico, e a locação de vídeos, apenas 6%” (EPSTEIN, 2008, p.216). Desde 2006, o mercado de *home video* vem sofrendo uma alteração em função do lançamento de um novo formato: o *Blu-ray* Disc (BD). De forma bastante lenta, o BD foi substituindo o DVD, no entanto o que mais chama atenção, a partir de 2013¹⁷, são os pacotes que combinam lançamento dos filmes em BD/DVD. Os analistas de mercado observam que os consumidores têm optado pelos combos, ao invés das vendas separadas em BD ou DVD (ver exemplos na figura 1).

¹⁵ Ibidem, p. 1681, tradução nossa.

¹⁶ Cf. BERETON, 2007, p.115, tradução nossa.

¹⁷ Disponível em: <<http://electronics360.globalspec.com/article/3836/blu-ray-closes-gap-with-dvd-in-revenue-generation-for-video-releases>>. Acesso em: abr. 2015.

Figura 1: Edições que combinam versões em *Blu-ray* e DVD dos filmes *Jaws* e *E.T*



Fonte: *Amazon.com*. Disponível em: <<http://goo.gl/5Phg9s>>; <<http://goo.gl/w6XsK8>>. Acesso em: jan. 2016.

Um dos aspectos mais relevantes que se pode observar no mercado doméstico de DVD's e BD's são as estratégias criadas a fim de agregar novo valor ao acervo dos estúdios. É neste momento em que as edições especiais ganham espaço, através das edições de aniversário, ou ainda reunindo vários filmes de uma mesma franquia em um pacote único (*box*, como é comumente chamado), uma vez que

a imensa capacidade de armazenamento de um disco DVD introduziu novas mudanças na indústria do entretenimento doméstico. Por um lado, os estúdios podem incluir no DVD material que não diz respeito ao filme, como videoclipes, *trailers* de outros filmes, jogos, cenas cortadas e comentários do diretor. (Alguns “extras” são gravados apenas para o DVD). Ao adicionar essas características a lançamentos anteriores, os estúdios podem rotulá-los de “edições especiais” e vendê-los como produtos novos (EPSTEIN, 2008, p.219).

A lógica econômica operada neste mercado de DVD e BD está baseada numa prática conhecida como *multi-edition practice*¹⁸. Essas práticas referem-se, respectivamente, ao lançamento de múltiplas edições ao mesmo tempo com preços variáveis (os quais estão de acordo com o valor agregado dos extrafílmicos): identifico o lançamento das edições especiais sob diferentes rótulos¹⁹ como “edições de aniversário”, “edições de colecionador”, “edições duplas”, “edições superbit”, “edição diamante”, “edição limitada”, etc., e também o

¹⁸ Prática de edições múltiplas, tradução nossa.

¹⁹ Uma lista de figuras exemplificando as mais variadas configurações dessas edições está disponível no ANEXO A – *Box sets* desta tese.

lançamento de edições simples, encontradas, muitas vezes, em gôndolas de supermercados, bancas de revista, que buscam estimular aquele consumidor impulsivo que quer rever a um determinado filme ou assisti-lo pela primeira vez. Segundo Skopal, as estratégias para diferenciação de preço adotadas no mercado de home video são inúmeras, tais como:

(1) lançamento de várias edições ao mesmo tempo a fim de distinguir consumidores de alto e baixo poder aquisitivo e obter maior lucro em cima dos consumidores de alto poder aquisitivo dispostos a investir em um produto de qualidade; (2) lançamento inicial de uma edição básica que será seguida por várias outras rotuladas como edição de “aniversário”, “coleccionador”, “superbit” ou marcas similares de DVD’s colecionáveis para fãs; (3) lançamento posterior de uma edição simples e barata para atrair uma compra impulsiva ou os recém chegados de uma franquia. (SKOPAL, 2007, p.186, tradução nossa.)

É necessário compreender esse contexto comercial atrelado à mercadoria do DVD/BD colecionável, rotulado como *edição especial*, tendo em vista que o objeto empírico da pesquisa, o *making of* documentário, desponta nesse cenário, seja como um argumento de venda, seja enquanto a promessa de uma experiência única que ultrapassa os limites do filme. O rótulo do “especial”²⁰ altera a relação que o espectador tem com o consumo dessas mercadorias, as quais passam a ser cultuadas e valorizadas artisticamente, ainda que sejam produtos provenientes de uma lógica massiva industrial.

No conjunto desses materiais especiais, o *making of* documentário possibilita pensar as transformações da experiência cinematográfica, uma vez que representa um modo de inserção do espectador no próprio processo de (re)construção da produção e, ao mesmo tempo, envolve um elemento de reflexividade do espaço autoral e criativo, da trajetória e da influência cultural e legado da obra no interior do campo cinematográfico.

O preâmbulo e entendimento dos extrafilmicos enquanto conteúdo de *edições especiais* nos DVDs/BDs é de extrema relevância na pesquisa, pois é a partir deles que chego ao *making of*. Na perspectiva deste trabalho, o que fornece ao *making of* uma relevância para o audiovisual contemporâneo é a presença de uma tese: eles *operam no sentido de fazer (res)surgir uma dupla noção de autoria, que se constrói a partir de condições internas/externas do campo do making of e de uma dialética do olhar constituída em uma imagem crítica do filme.*

²⁰ Aqui vale qualquer uma das configurações citadas anteriormente: colecionador, limitada, edição de aniversário, etc.

2.2 PERCORRENDO OS CAMINHOS DA AUTORIA

O mapeamento da noção da autoria desenvolvida no cinema mostra-se um passo importante a fim de compreender a abordagem bourdieusiana empreendida nesta tese. Numa breve recuperação dos caminhos traçados pelos estudos da autoria, será possível perceber em que medida me distancio do viés romantizado da crítica cinematográfica e das perspectivas semio-analíticas, e em que medida é possível vislumbrar uma aproximação com determinadas proposições barthesianas e foucaultianas.

2.2.1 Breve recuperação

O espaço autoral no cinema encontrou seu primeiro respaldo no interior da crítica cinematográfica. Apropriado de outros campos, principalmente da literatura, o autorismo no cinema ensaia um movimento inicial em 1948, com a publicação do artigo de Alexandre Astruc, intitulado *The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo*. O ideal do autorismo já se encontrava latente nas ideias de Astruc, que postulava uma analogia do trabalho do diretor com a câmera à tarefa do escritor com a caneta. Nas palavras do próprio Astruc: “a direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrita. O realizador/autor escreve com sua câmera assim como um escritor escreve com sua caneta”²¹. O que se infere a partir desse artigo é que o diretor, no ato de filmar, transforma-se em um artista, e não mais em um mero *metteur en scene*²².

No entanto, somente na década de 1950 é que a reflexão acerca de um autor será, de fato, exposta. François Truffaut, membro da revista de crítica francesa *Cahiers du cinéma*, publica em 1954 o artigo *A certain tendency of the French cinema*²³, onde critica a “tradição de qualidade” do cinema francês, na época baseado fortemente nas adaptações literárias, e exalta o cinema norte-americano de Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Vincente Minnelli e Orson Welles. Em seu texto, Truffaut cunha o termo “política dos autores” para legitimar um novo cinema na França, um cinema que não deveria ser uma mera tradução de um roteiro preexistente, mas um cinema que “se assemelharia a quem o

²¹. Cf. ASTRUC, 1928, tradução nossa. Disponível em: <https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_01d/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf>. Acesso em: maio 2014.

²² Para alguns autores do *Cahiers du cinéma* o *metteur en scene* (o nome dado ao diretor naquela época) se limitava a organizar as diversas partes da produção criadas pelos membros da equipe; por outro lado, o *auteur* era o verdadeiro criador do filme.

²³ Uma certa tendência do cinema francês.

realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor” (STAM, 2003, p. 103). Para os defensores da política dos autores, o autor (realizador e roteirista) exibiria no decorrer de seus trabalhos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, ainda que operando dentro dos estúdios Hollywoodianos.

Além de refletir uma ideia romantizada do autor, como instância soberana do processo de criação cinematográfica, a política dos autores buscou autores no lugar menos provável: na máquina industrial hollywoodiana, numa época em que os diretores eram empregados dos estúdios e operavam sob os parâmetros dominantes dos gêneros. Para os *cahiers* defensores dessa política, conseguir demonstrar que existia uma marca autoral em Hollywood significava comprovar que o cinema era então uma arte e que os cineastas eram, de fato, artistas. Para Jean-Claude Bernardet (1994), no artigo-manifesto de Truffaut já se enunciavam temas fundamentais - que iriam fomentar o debate fervoroso entre as diferentes revistas de crítica cinematográfica da época: o autor, a contribuição “individual”, o “si mesmo”, a individuação pelo “estilo”. Como afirma Bernardet: “a experiência cultural que molda a ideia do autor cinematográfico é a do escritor e seu livro”, por isso a noção do “indivíduo-gênio-criador” é exaltada pela política dos autores (BERNARDET, 1994, p.15). Isso é tão sintomático que no documentário *American Zoetrope*²⁴, Francis Ford Coppola diz para George Lucas, apadrinhado por este para realizar seu primeiro longa-metragem THX 1138: “para você ser um grande diretor você tem que saber/conseguir escrever”. No entanto, é curioso que para os jovens turcos da *Cahiers du Cinéma* a literatura seja a inimiga, pois o que eles pregam é cinema-cinema, e não um cinema como reflexo da literatura. Até mesmo Federico Fellini se manifesta acerca do debate, ao dizer: “creio que o cinema não tem necessidade de literatura, precisa somente de autores cinematográficos, isto é, de gente que se expresse através do ritmo, da cadência, que são particulares ao cinema” (FELLINI apud BERNARDET, 1994, p.17).

Ao passo que se utilizam da noção de autoria (advinda da literatura) para elevar e legitimar o status do diretor do filme, firmam na mise en scène o lugar de encontrar esse cinema-cinema e o autor do mesmo. No texto de Truffaut “Com que sonham os críticos?”, publicado em 1957, ele avança ainda mais o debate sobre a política do autor ao afirmar que os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa. Para Bernardet esse parece ser o ponto crucial da política dos autores, ou seja, autor é aquele que diz “eu”.

²⁴ Documentário sobre a produtora/estúdio fundada por Francis Ford Coppola em 1969, que integra os extras da Edição Especial do filme THX 1138, dirigido por George Lucas.

Essa enunciação do “eu” no cinema hollywoodiano é uma tarefa difícil de se empreender, mais ainda de se identificar. Parece-me ser diante disso que os *making ofs* (in)surgem, para dar voz a esse “eu” muitas vezes disperso diante do sistema industrial cinematográfico. Quando Ridley Scott, em *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007), afirma: “*Meu filme...O filme que eu faço, no fim das contas, é meu*”, ele está se valendo dos parâmetros estabelecidos pela política dos autores para firmar sua assinatura, seu “eu” na obra fílmica.

No entanto, em 1957, André Bazin, então editor da *Cahiers du Cinéma*, publica o artigo “*De la Politique des Auteurs*”, no qual critica fortemente a apologia do sujeito que se expressa. Ora, essa concepção, para Bazin, nega totalmente a que entende o cinema enquanto uma arte coletiva, de equipe. Godard é categórico na sua visão de sujeito autoral: “O cinema não é um ofício. É uma arte. Não significa trabalho em equipe. O realizador está sempre sozinho, seja no set como em frente à página em branco” (GODARD apud GRANT, 2008, p.03, tradução nossa). Bazin, ao contrário, combate essa visão, esse culto à personalidade por trás da obra fílmica. Refere-se a uma frase que Truffaut fazia muito uso (“não há obras, há apenas *auteurs*”²⁵) para reafirmar que não compartilha desses ideais, pois ainda que o indivíduo transcenda a sociedade, é necessário lembrar que esta, irrevogavelmente, *está* no indivíduo, encontra-se dentro dele. Portanto, para Bazin não há como considerar o gênio ou o talento criador do sujeito que se expressa sem levar em consideração que o mesmo é historicamente e socialmente influenciado (senão determinado), assim como também o são seu embasamento técnico e estético.

Além disso, Bazin aponta que contemplar a superioridade no cinema hollywoodiano não se deve apenas à existência da qualidade de certos diretores (autores para os *cahiers*), mas sim ao engendramento de uma série de condições de produção (o que ele vai denominar de “*american cinematic genius*”) que deveriam ser analisadas numa perspectiva sociológica. A noção do gênio criador, enquanto sujeito que dá a ver o filme, é refutada por Bazin, que afirma:

De fato não é verdade que o gênio é livre e independente nem mesmo na mais individual das disciplinas artísticas. E o que é o gênio senão uma determinada combinação de talentos pessoais inquestionáveis, um dom das fadas e um momento na história? [...] Poderia se dizer que cada época tem os gênios que necessita a fim de definir, repudiar e transcender a mesmo (BAZIN, 1957, p.22-23, tradução nossa).

²⁵ Tradução nossa.

O crítico também desafia seus companheiros da *Cahiers du cinéma* ao constatar que a política dos autores consistia, em resumo, a elevar uma questão pessoal enquanto fator de referência ou padrão na criação artística, e supor que tal questão continue ou ainda apareça de forma progressiva ao longo das obras de um verdadeiro autor. Ora, se tal postura é difícil de sustentar na mais individual das artes, no cinema torna-se extremamente limitante, onde fatores sociológicos e históricos se cruzam recorrentemente. O perigo da política dos autores, assinala Bazin, é a de se tornar um culto ao personalismo estético. Thomas Schatz (1991) irá retomar a ideia do gênio do sistema hollywoodiano ensaiada por Bazin e discutir a ideia de autoria proposta pelos jovens turcos.

Na verdade, podemos depreender que a política dos autores teve uma função para além de uma cinefilia apaixonada, pois tratava-se de uma forma-manifesta de legitimar a incursão dos novos diretores (da *Nouvelle Vague*) na “aventura” cinematográfica. Na época o sistema francês de produção de filmes era extremamente hierarquizado e demandava anos de experiência para inserção no campo. Dessa forma, valendo-se dos ideais promulgado pela política dos autores, os jovens turcos (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette) respaldariam também suas produções à margem do cinema francês. Vale lembrar que para a *Nouvelle Vague*, o roteirista deveria ser também o diretor dos filmes, ou seja, o escritor-diretor é o verdadeiro autor para *la politique des auteurs*.

Até então a discussão sobre autorismo no cinema estava delimitada pela noção de uma política exposta no pensamento de François Truffaut. A partir da publicação de seu texto e dos artigos de seus companheiros da *Cahiers*, o debate se disseminou para outras revistas de crítica cinematográfica, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Na revista norte-americana *Film Culture*, o autorismo é tratado pela primeira vez no cinema sob a perspectiva teórica, a partir da publicação do artigo “*Notes on the Auteur Theory*” em 1962, de Andrew Sarris. Sarris institui a “teoria do autor”, que se distancia da intenção polêmica e de atitude em relação ao cinema proposta por Truffaut ao utilizar o termo política. Buscando uma sistematização tanto teórica quanto metodológica, a teoria do autor de Andrew Sarris, que busca desconstruir os argumentos críticos de André Bazin e que dialoga em partes com Ian Cameron²⁶, parte de três premissas como critérios valorativos: (1) a competência técnica do diretor; (2) a distinta personalidade do diretor - aqui ele reforça a ideia da assinatura como recorrência de aspectos estilísticos: “a aparência de um filme o modo como ele se desenrola deveria ter alguma relação com o modo que um diretor pensa e sente” (SARRIS, 1962, p.43,

²⁶ Publicou o artigo *Films, Directors, and Critics*, na Revista britânica *Movie*, em setembro de 1962.

tradução nossa) -; (3) e um sentido interno construído através da tensão entre a personalidade do diretor e o material que dispõe para a obra - nesse aspecto a mise en scené seria a manifestação de um universo particular do realizador até mesmo de uma moral própria. Assim, para Sarris a teoria do autor pode ser visualizada como círculos concêntricos, como demonstra a figura 2:

Figura 2: Ilustração das relações na teoria do autor de Andrew Sarris.



Fonte: IUVA, 2016.

Teremos, portanto, a figura do *auteur* como aquele que organiza os múltiplos elementos envolvidos na realização de um filme, o que diz respeito à mise en scené, até mesmo suas questões pessoais e temáticas. Ainda que Sarris opere uma sistematização/classificação ao circunscrever o que ele chama de teoria do autor, ele incorre na mesma atitude da política dos autores: a de buscar na individualidade a prova do valor autoral e artístico do filme, o que denota a vulnerabilidade da teoria. Ou seja, ainda se recorre ao ideal romântico do artista como aquele oposto à sociedade e que realiza sua expressão pessoal destacando-se deste ambiente.

O contexto britânico refletiu a teoria do autor de forma menos polêmica, através dos textos de Ian Cameron e Victor Perkins na *Revista Movie*. De acordo com Cameron:

Acreditamos que nosso método provavelmente produzirá uma crítica mais próxima não apenas à descrição objetiva do filme em si mas da experiência do espectador com o filme. A hipótese sublinhada em toda a produção escrita na *Movie* é a de que o diretor é o autor do filme, a pessoa que dá ao mesmo qualquer qualidade diferenciada que esse possa ter. Há inúmeras exceções, com as quais irei lidar depois. No todo aceitamos este cinema de diretores, sem no entanto ir aos extremos da *politique des auteurs* a qual torna difícil considerar que um mau diretor possa realizar um bom filme e mais ainda impossível pensar que um bom diretor possa realizar um filme ruim (CAMERON, 1962, p.30-31, tradução nossa)

Além de trazer a figura do espectador, até então bastante negligenciado, ao longo de seu artigo Ian Cameron explicita outras ponderações que a política dos autores e, ainda, a teoria do autor de Sarris não contemplavam. Para Cameron, abordar o cinema de Hollywood implica considerar o filme como resultado de múltiplas determinações, e não apenas como resultado de um indivíduo (o diretor-autor). Nas palavras de Cameron, a responsabilidade dos filmes é compartilhada, “a qualidade final é culpa/resultado tanto do diretor quanto de outras partes como o produtor, o cenógrafo, o operador de câmera ou o cabeleireiro” (CAMERON, 1962, p.31, tradução nossa).

O caminho percorrido até então pelo autorismo cinematográfico, ainda que com algumas ponderações de determinados críticos, foi fortemente marcado pela figura do sujeito, do indivíduo diretor-autor que se expressa artisticamente e dá a ver um dado filme. Isto é, o paradigma romântico do artista enquanto gênio criador se insere na arte que é a menos individualista de todas: o cinema. Esse é o aspecto que gerou (e ainda gera) as críticas mais fervorosas, e o contexto histórico da época vê-se amparado cientificamente pela abordagem estruturalista, que vai articular elementos do autorismo dentro do que iremos conhecer por cine-estruturalismo. O intuito dessa corrente teórica é eliminar o caráter impressionístico das abordagens autorais e fornecer aos críticos um aporte metodológico operacional para análise fílmica. Inseridos nessa vertente, Peter Wollen, Geoffrey-Nowell Smith e Jim Kitses expõem as bases para a crítica cinematográfica baseada em critérios sistemáticos do filme enquanto um texto.

É importante ressaltar, no entanto, que as publicações de Peter Wollen e o trabalho dos cine-estruturalistas procedem dos estudos de Roland Barthes, cujo texto “A morte do autor”, publicado em 1968, instaura uma nova leitura das obras ao destituir o lugar privilegiado do autor e circunscrever os significados e sentidos como operação empreendida pelos ‘leitores’. Assim, o autor passa a ser uma construção daquele que frui a obra artística, e não mais o sujeito que expressa alguma asserção moral ou temática relacionada a sua personalidade. Nas palavras de Barthes,

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64)

Ao proclamar a morte do autor, a fim de que o leitor ganhasse o devido lugar nas análises literárias, Barthes influencia todo campo da crítica teórica, tanto no cinema quanto em outras áreas. John Caughie (2007) ressalta que após a morte do autor, proclamada por Barthes, torna-se constrangedor no âmbito acadêmico e científico sequer considerar a possibilidade do sujeito autor, o que para ele significa que determinados avanços que poderiam ter sido empreendidos nos estudos de autoria foram naturalmente abandonados. Para Caughie, em várias esferas do pensamento, a morte do autor tornou-se lugar comum, a ponto de impedir qualquer espécie de desenvolvimento teórico acerca do autorismo: “um conhecido piscar de olhos pode ser compartilhado como a marca de distinção entre pessoas que tem sabedoria suficiente a ponto de não pensarem outra coisa” (CAUGHIE, 2007, p.19, tradução nossa).

Quando da época de sua publicação, o ensaio barthesiano reverberou fortemente nos estudos de Peter Wollen. O artigo “*The Auteur Theory*” originalmente publicado em 1969 e, posteriormente revisado pelo próprio autor em 1972, traz proposições relevantes no que concerne um movimento revisionista do autorismo no cinema. Para Wollen, o autor seria ele próprio uma estrutura a ser decifrada:

Neste ponto é necessário dizer alguma coisa sobre a teoria do autor, uma vez que tem sido frequentemente olhada como uma forma de introduzir a ideia de personalidade criativa no cinema de Hollywood. [...] peso que é muito importante distinguir a teoria do autor de qualquer suspeita quanto a ela ser muito simplesmente uma expressão de “culto da personalidade” ou de apoteose do diretor. [...] O que a teoria do autor argumenta é que qualquer filme, com certeza um filme de Hollywood, é uma rede de afirmações em uma versão final “coerente”. [...] Por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou mundividência coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá certo padrão de energia catéctica. É esta estrutura que a análise proposta pela teoria do autor liberta do filme. A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força das suas preocupações que uma significação não intencional e inconsciente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão. [...] É errado, em nome da negação da ideia tradicional de subjetividade criativa, denegar totalmente ao indivíduo qualquer estatuto. Mas Fuller, Hawks ou Hitchcock, os realizadores, são bastante distintos de “Fuller”, “Hawks” ou “Hitchcock”, as estruturas que tomaram os seus nomes, e não devem ser metodologicamente confundidos. A análise sobre o autor não consiste em remontar um filme a suas origens, a sua fonte criativa. Consiste em depreender uma estrutura (não uma mensagem) no interior da obra que poderá, *post factum*, ser assinada por um indivíduo, o diretor, com bases empíricas (WOLLEN apud BUSCOMBE, 1973, p.291).

As ideias de Wollen vem ao encontro da reflexão desta pesquisa, ao explicitar o quão fértil é considerar o cinema norte-americano como campo de estudos para autoria. No entanto, deixa claro que quanto mais compreendemos o *modus operandis* de Hollywood, mais difícil é considerar a figura do diretor enquanto o gênio criador autônomo. Talvez por isso o *making of*

documentário opere sob duas lógicas: aquela que desvela os métodos de trabalho cinematográfico, dando voz a um trabalho coletivo, ao mesmo tempo em que busca elevar o status do *director auteur* enquanto aquele em total controle da obra.

Edward Buscombe propõe, no artigo “*Ideas of Authorship*” de 1973, três abordagens possíveis para a crítica cinematográfica, e em todas as abordagens deve-se remover o autor da posição central. Para Buscombe, em primeiro lugar há que se realizar uma análise dos efeitos do cinema sobre a sociedade, uma espécie de sociologia dos meios de comunicação de massa; em segundo lugar, o autor ressalta o exame do efeito da sociedade sobre o cinema, ou seja, operações no nível da ideologia, da economia, tecnologia, etc., e, por último, os efeitos dos filmes sobre outros filmes, o que implica questões de gênero e das possíveis relações próximas entre determinados filmes. O caminho apontado por Buscombe identifica o código da autoria, mas avança sobre aspectos intrínsecos ao campo cinematográfico que até então haviam sido negligenciados. As duas primeiras abordagens me remetem às considerações dos estudos empreendidos por Pierre Bourdieu e pela Escola de Frankfurt, respectivamente, enquanto que a terceira perspectiva a ser considerada na análise parece indicar os meandros da própria linguagem do cinema.

Tão importante quanto a morte do autor de Barthes nesse contexto estruturalista dos estudos cinematográficos, foi também a conferência de Michel Foucault, pronunciada em 1969 sob o título “O que é um autor”. Para Foucault (2009), não basta sinalizar e/ou constatar o apagamento/morte do autor, é necessário localizar este espaço ausente do autor e identificar a função do mesmo: “a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p.274).

O autor de Foucault não foi pensando nos termos do cinema, mas as inflexões propostas por ele contribuem para considerar a discussão das relações de autoria postas em jogo no encontro entre o *director do making of* e o *director do filme*. A função-autor desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra, pois passa a contemplar as condições sob as quais tal sujeito se engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas²⁷ enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de

²⁷ Nesse sentido a abordagem dos estudos de Pierre Bourdieu (1996a, 1996b) encontram eco na reflexão de Foucault, pois esse horizonte de possibilidades é trabalhado por Bourdieu como o “espaço de possíveis”, sobre o qual irei discorrer mais aprofundadamente na seção 2.2.2 deste capítulo.

autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de outros autores potenciais, outras subjetividades, tais como a do diretor do *making of*, bem como as subjetividades envolvidas no processo de produção cinematográfica.

Foucault (2009), no entanto, não atrela a função-autor através da atribuição de um discurso a um indivíduo. Ao contrário, ele afirma a autonomia absoluta desse campo de possibilidades estratégicas, transferindo para o tratamento dos textos e dos discursos a designação autoral. A concepção de texto barthesiano enquanto um tecido de citações, espaço de dimensões várias, provenientes dos muitos focos da cultura, atrelada à função-autor de Foucault compõe um quadro em que as questões da autoria e dos projetos artísticos no seio do gênio do sistema podem ser repensadas e retiradas do lugar comum já aceito e intocável/indiscutível no âmbito acadêmico, no entanto mostram-se insuficientes para os desejos que tenho de problematizar a relação do encontro entre instâncias diretivas que possuem sujeitos/indivíduos a elas associadas.

As palavras de Caughie explicitam de modo bastante claro o tensionamento que procuro: “as questões acerca da arte e autoria, criatividade e imaginação, podem provar ainda ser um incômodo nas nossas tentativas de resolvê-las nos complexos engajamentos com o cinema”(CAUGHIE, 2007, p.36, tradução nossa). A provocação vai além ainda, e, assim como John Caughie, também me questiono: “dentro do gênio do sistema ainda há espaço para o gênio do artista?” (CAUGHIE, 2007, p.32, tradução nossa).

A partir dessa questão é que as formulações de Pierre Bourdieu (1996b) propiciam aberturas conceituais na discussão da autoria que reverberam positivamente na abordagem específica do meu estudo, principalmente no que se refere às provocações suscitadas pelo objeto empírico (o *making of* documentário). As aberturas provocadas fazem avançar um caminho que ultrapassa o mito do gênio criador, das determinações do texto e da função-autor enquanto resultado discursivo, e encontram eco nas proposições de campo, habitus e trajetória de Bourdieu (1996a; 1996b; 1998a; 1998b; 2004; 2006; 2007a; 2007b; 2013). Este arcabouço teórico me possibilita operar a dupla noção de autoria nos *making ofs*, tendo em vista o que o autor denomina como *espaço de possíveis*. Isto é, a autoria estaria funcionando enquanto um sistema comum de coordenadas que faz com que os criadores estejam objetivamente situados uns em relação aos outros (BOURDIEU, 1996).

2.2.2 A construção social da autoria nos *making ofs*: delineando as noções de campo, habitus, trajetória e homologia estrutural em Bourdieu

As bases do pensamento de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b) remontam a antiga oposição das explicações externas e as interpretações internas das produções culturais, com intuito de fundar uma teoria que ultrapasse tal dicotomia. Com o objetivo de dar conta da insuficiência dessas perspectivas, Bourdieu propõe a teoria do campo. Ou seja, “o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específica” (BOURDIEU, 2004, p.20). A noção de campo de Bourdieu busca designar esse espaço social relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias.

A abordagem bourdieusiana para compreensão do campo implica na análise da posição de determinados grupos, indivíduos, instituições e suas relações, bem como a compreensão acerca das tendências da reprodução de uma dada ordem social. Para Bourdieu (1996b), o espaço social pode ser apreendido em termos de uma hierarquização pela desigual distribuição dos capitais. O próprio termo espaço social assinala a ruptura de Bourdieu com as representações tradicionais da hierarquia social fundadas na visão piramidal:

É preciso, de fato, aplicar o modo relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico etc., é um espaço de relações objetivas entre posições - a do artista consagrado e a do artista maldito, por exemplo - e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. (BOURDIEU, 1996b, p.60)

A lógica de funcionamento se constitui no interior desses *campos* pelas relações de força; os produtores engendram determinadas estratégias a fim de defenderem aspectos de seu interesse, estabelecem alianças por meios específicos, as quais podem conservar ou transformar uma dada ordem. Desse modo, agentes, grupos e instituições interagem no microcosmo do campo, cuja denominação segue características conceituais e/ou específicas prevalente dos mesmos: campo político, campo religioso, científico, econômico, literário, artístico, etc.

Essa proposição teórica me parece ideal para compreender: (1) a constituição de um campo do *making of* e (2) as disputas travadas no seio das suas produções e discursos, com intuito de observar como se dá a construção social da autoria no *making of* documentário a partir do encontro entre instâncias diretivas: o diretor do *making of* e o diretor do filme. As interações que estruturam este espaço social, as mediações, as concepções artísticas e as estratégias dos agentes e instituições dependem da posição que cada um ocupa no campo. Como o próprio autor afirma:

É a estrutura das relações objetivas entre os agentes que determina o que eles podem e não podem fazer. Ou, mais precisamente, é a posição que eles ocupam nessa estrutura que determina ou orienta, pelo menos negativamente, suas tomadas de posição. Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista etc.) se estamos em condição de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos "de onde ele fala" (BOURDIEU, 2004, p.24).

Isto é, a fim de que possamos analisar a construção de uma dupla noção de autoria a partir dos *making ofs* documentários estabelecerei 3 movimentos: (1) a *delimitação do campo do making of*; (2) compreender o movimento no interior desse campo, em que as relações entre os agentes, indivíduos, instituições, obras e instâncias de consagração delineiam o jogo das limitações e/ou das possibilidades autorais e, (3) empreender a análise de uma homologia estrutural (efeitos) entre os campos e subcampos, pois o conjunto dos elementos participantes e das estruturas permeiam diferentes campos da produção artística e cultural.

Os aspectos que me permitem pensar no surgimento/delimitação de um campo do *making of* estão vinculados, especialmente, às modificações tecnológicas que influenciam as condições deste tipo de produção, o direcionamento e a formação de um tipo de público, as relações comerciais de elaboração e de distribuição específicas, a existência de grupos e de realizadores que constroem suas trajetórias a partir deste campo e a manifestação de movimentos que apontam para uma *reflexividade*, o que para Bourdieu (1996a) é a marca da autonomia de um campo. Essa tendência da reflexividade, do voltar-se sobre si e, por conseguinte, sobre seus princípios e pressupostos, pode ser identificada, no caso do campo do *making of*: (a) nas entrevistas, declarações e comentários de realizadores e diretores com carreira já estabelecida com seus projetos dentro do formato de *making of*; (b) em textos científicos e comentários culturais de críticos, analistas, realizadores, pesquisadores e fãs que legitimam o formato do *making of*; (c) nas instâncias de consagração (ainda que esparsas e dispersas) que buscam reconhecer os profissionais envolvidos na criação e realização do formato. Essas recorrências me possibilitam vislumbrar a consolidação de um campo do *making of*, que ainda está em processo de autonomização.

A investigação do campo de produção cultural²⁸ para Bourdieu (1996a, p.243) implica, necessariamente, três etapas: (a) a análise da posição do campo específico no seio do campo do poder, bem como sua evolução ao longo do tempo; (b) a análise da estrutura interna

²⁸ De acordo com Rodrigo Barreto (2009, p.30), Bourdieu cita como campos de produção cultural, os campos literário, artístico, filosófico, científico, intelectual, religioso, jornalístico. Barreto ainda chama atenção que, além do próprio Bourdieu, vale destacar as menções de campo da comunicação e campo da indústria cultural, por Luciano Miranda (em "Pierre Bourdieu e o Campo da Comunicação"), além do campo de produção da telenovela, por Maria Carmem Jacob de Souza (em "Analisando Telenovelas").

do referido campo, a fim de compreender suas leis de funcionamento, possíveis transformações e as relações entre os agentes e a posição dos indivíduos e grupos; (3) por fim, a análise da gênese do *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, “os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo” (BOURDIEU, 1996a, p.243), permitem a realização (ou não) de seus projetos criadores.

Essa lógica de composição analítica interessa à reflexão que aqui me proponho acerca da dupla noção de autoria, uma vez que leva em consideração não apenas o *habitus* (estruturas cognitivas, disposições e gostos), mas compreende que se trata de uma construção localizada no seio de uma trajetória social, produto de um jogo de negociações definido por um certo estado do “*espaço de possíveis*” (BOURDIEU, 1996b) no interior do campo. Isto é, os espaços das tomadas de posição aparecem “como um conjunto de sujeições prováveis que são a condição e a contrapartida de um conjunto circunscrito de usos possíveis” (1996a, p.266). A noção de trajetória social, portanto, entendida como uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes” (BOURDIEU, 1996b, p.81) concede um aporte teórico e crítico na análise da autoria, que descentraliza a noção romântica do gênio criador, afasta-se da perspectiva redutível de uma semiologia textual, sem, no entanto, desconsiderar o sujeito/indivíduo e suas potencialidades objetivas.

Ressalto esse aspecto, pois vale lembrar que os estudos sobre autorismo no cinema na década de 1980, marcados pelos trabalhos, principalmente, de Thomas Schatz, David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Steiger, foram extensamente influenciados não apenas pela descentralização do sujeito enquanto autor, mas pelo seu quase total apagamento. Caughie (2007) salienta que Bordwell, em seu livro junto com Kristin Thompson e Janet Steiger²⁹, reconhece a presença de um artista no clássico cinema norte-americano, mas apenas como mais um componente do sistema, que articula convenções de gênero, normas narrativas, mas nunca tem sua personalidade ou sua expressão autoral como dominante na obra. Thomas Schatz ao sistematizar a desconstrução do autor e reverenciar o “gênio do sistema”, delinea determinados parâmetros acerca das reflexões autorais em Hollywood que ficarão por quase uma década sem serem questionados. Dudley Andrew, em 1993, publica o artigo “*The unauthorized auteur today*” e ironiza logo no início que após doze anos de sussurros clandestinos se é permitido mencionar, ou ainda, discutir o *auteur* novamente. As pesquisas

²⁹ Cf. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. Columbia University Press: 1985.

de Geoff King (2002), Warren Buckland (2003) e John T. Caldwell (2008), particularmente, realizam esse movimento de retomada sobre a dimensão autoral no cinema norte-americano. Enquanto King (2002) parte para a análise mais específica do período da Nova Hollywood, Buckland (2003) aprofunda-se na figura de Steven Spielberg, e Caldwell (2008) discute a paradoxal sobrevivência do autor no cenário contemporâneo industrial considerando tanto a televisão quanto o cinema.

Ao delimitar a Nova Hollywood, King (2002) explicita as duas fases do movimento: a primeira caracterizada e influenciada pelo contexto da contracultura norte-americana das décadas de 1960 e 1970³⁰, e a segunda onda marcada pelo rótulo dos blockbusters e dos investimentos das corporações dos estúdios nas famosas franquias. Tendo como parâmetro essas duas fases da “nova hollywood”, King discute o autorismo pela perspectiva dinâmica que vai dos *auteurs ao brats*, trazendo aspectos da teoria do autor proposta por Andrew Sarris para pensar as figuras de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, Brian de Palma, George Lucas e Steven Spielberg³¹. Ao mesmo tempo em que remonta marcas da autoria elaboradas por Sarris (domínio técnico, estilo pessoal e sentido interno), expõe claramente que o processo industrial hollywoodiano envolve um grande número de pessoas:

Fazer filmes em Hollywood sempre foi um processo altamente comercial e industrial. Muitas pessoas estão envolvidas em construir e moldar qualquer filme individual. O diretor tem um papel central, especialmente na organização do processo de filmagem em si. Mas a natureza colaborativa do negócio sempre impôs limites na liberdade do diretor de reivindicar o status privilegiado de autor (KING, 2002, p.87, tradução nossa).

A perspectiva de King, longe de romantizada, deixa bastante claro que o papel do diretor é central na produção. No entanto, elevá-lo ao status de autor do filme é bastante complicado, tendo em vista não apenas o grande número de pessoas envolvidas na criação, mas também o nível de controle exercido pelos produtores (que respondem aos estúdios). Nesse sentido, vale ressaltar, por exemplo, que a premiação do *Academy Awards* (OSCAR) na

³⁰ Filmes como *Easy Rider* (Sem Destino, de 1969, direção de Dennis Hopper), *The Graduate* (A primeira noite de um homem, de 1967, direção de Mike Nichols), *The Conversation* (A conversação, de 1974, direção de Francis Ford Coppola), *Bonnie e Clyde* (Bonnie e Clyde - uma rajada de balas, de 1967, direção de Arthur Penn), *Mash* (1970, direção de Robert Altman), *All the President's Men* (Todos os homens do presidente, de 1976, direção de Alan J. Pakula), *Taxi Driver* (Táxi Driver, de 1976, direção de Martin Scorsese), *The French Connection* (Operação França, de 1971, direção de William Friedkin), *The Sting* (Golpe de mestre, de 1973, direção de George Roy Hill), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Um estranho no ninho, 1975, direção de Milos Forman), *The Godfather* (O poderoso chefe, de 1972, direção de Francis Ford Coppola), *Jaws* (Tubarão, de 1975, direção de Steven Spielberg), *Star Wars* (Guerra nas Estrelas, de 1977, direção de George Lucas), são alguns citados por Geoff King como resultados dessa primeira onda da Nova Hollywood.

³¹ O grupo de diretores da Nova Hollywood com maior destaque foi: Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, Brian de Palma, George Lucas e Steven Spielberg. Com exceção de Robert Altman, os outros ficaram conhecidos como os “movie brats” (os pirralhos do cinema – nome atribuído pelo fato de todos serem muito jovens, comparado aos ‘velhos’ diretores do cinema clássico hollywoodiano).

categoria de melhor filme é entregue ao produtor do filme. Ou seja, o reconhecimento da melhor obra recobre o aspecto que diz respeito à produção como um todo e não a um indivíduo – o diretor.

A estrutura impõe um jogo complexo entre agentes, indivíduos e instituições, e o processo que propicia a existência das obras é resultado da luta entre eles, em função de sua posição no campo, bem como ao acúmulo específico de capital. Para Bourdieu (1996b), a noção originária de capital está ligada à economia, por isso o *capital econômico* se constitui pelos diferentes fatores de produção e pelo conjunto dos bens econômicos; o *capital cultural* corresponde ao conjunto das qualificações intelectuais produzidas pelo sistema escolar ou transmitidas pela família; o *capital social* se define como conjunto das relações sociais de que dispõe um indivíduo ou grupo, trata-se de um trabalho de instauração e manutenção das sociabilidades, e, por último, o *capital simbólico*, que corresponde ao conjunto dos rituais ligados à honra e ao reconhecimento.

Há que se ressaltar que em um determinado período da Nova Hollywood os diretores tiveram muita liberdade na realização de seus filmes, porém o fator que propiciou isso não foi tão somente a capacidade de realização autoral desses diretores, nem mesmo o acúmulo de capital simbólico (ainda irrisórios neste momento), senão os fatores sócio-econômicos da época, associados ao capital cultural dos diretores provenientes das escolas de cinema. Em outras palavras, a estrutura do campo, bem como as condições específicas do contexto permitiram. Bourdieu (1996b, p.66-69) discorre sobre essas mudanças e homologias que ocorrem no subcampo das produções restritas (o mercado de si mesmo) e o subcampo da grande produção. Essa relação contempla um espaço de duas dimensões e duas formas de luta e de história:

é a luta entre os detentores e os pretendentes, entre os detentores do título (de escritor, de filósofo, de sábio, etc.) e seus *desafiantes*, como se diz no boxe, que faz a história do campo: o envelhecimento dos autores, das escolas e das obras é resultado da luta entre aqueles que marcam época (criando uma nova posição no campo) e que lutam para persistir (tornar-se “clássicos”) e aqueles que, por seu turno, só podem marcar época enviando para o passado aqueles que tem interesse em eternizar o estado presente e em parar a história (BOURDIEU, 1996, p.69).

Na verdade, os estúdios não estavam deliberadamente cedendo controle individual a esses diretores, tratava-se de utilizar o status autoral dos mesmos como estratégia para desenhar uma lógica sistemática de promoção, que iria derivar na complexa elaboração dos chamados blockbusters. Nas palavras de King:

Qualquer noção de autoria individual em Hollywood sempre tem que ser qualificada levando em consideração fatores industriais. Isso se aplica tanto a fatores específicos associados com um período histórico particular, como o momento da Nova Hollywood, quanto à produção Hollywoodiana como um todo mais amplamente. As liberdades do período da Nova Hollywood foram concedidas aos cineastas pelos grandes estúdios. Elas podiam ser retiradas. A indústria enfrentava dificuldades e agarrou-se a uma nova geração de cineastas que detinham a promessa de serem capazes de atrair uma nova e mais jovem audiência. A liberdade era um produto incerto e transitório. Não durou. (KING, 2002, p.90, tradução nossa)

Ao final da década de 1970, os produtores executivos retomam o controle sobre as produções, aparentemente devido aos excessos de alguns diretores, como Francis F. Coppola e Michael Cimino. A indulgência destes visionários *auteurs* extrapolou os orçamentos de filmes como *Apocalypse Now* (1979) e *Heaven's gate* (O portal do paraíso, 1980), o que trouxe para os estúdios preocupações com determinadas instabilidades frente aos *auteurs*. Bourdieu (1996a) contribui no entendimento deste cenário, ao explicitar que esse universo funciona devido aos mecanismos sociais, que por vezes autorizam e favorecem a autonomia, e em outros momentos interrompem com esse processo. Para o autor, trata-se de um lugar que opera “uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras, sempre se opondo uns aos outros, ora se defrontando, ora caminhando no mesmo passo, depois dando-se as costas, em separações muitas vezes retumbantes, e assim por diante, até hoje...” (BOURDIEU, 1996a, p.133).

A partir daí os critérios de “liberdade autoral” para grandes produções passaram a obedecer a lógica já antevista do sucesso comercial: “liberdade para realizar grandes e onerosos filmes é especialmente associada a uma trajetória reconhecida de um diretor” (KING, 2002, p.93, tradução nossa). Isso valia também para diretores envolvidos com produções mais modestas, ou seja, o critério da trajetória do diretor tornou-se exponencial no financiamento dos filmes. Essa problemática é bastante evidenciada, por exemplo, nos *making of Dangerous Days* e *The beast within*, referentes aos filmes *Blade Runner* e *Alien*, uma vez que o inglês Ridley Scott não era um diretor com trajetória estabelecida na indústria hollywoodiana³². De uma maneira geral, no contexto da segunda fase da Nova Hollywood o escopo dos diretores capazes de exercer um certo tipo de autorismo e controle sobre seu trabalho estava associado ao poder que eles teriam de retorno nas bilheteiras.

Bourdieu (1996a) contempla esse jogo dos pólos de produção restrita (economicamente desinteressada) e a produção comercial (grande produção) enquanto princípio de organização e diferenciação. Para o autor, existe uma relação de oposição entre

³² Esse aspecto voltará a ser discutido no Capítulo 4, quando me foco em aprofundar a trajetória social dos diretores.

esses pólos no que diz respeito ao reconhecimento estético e artístico dessas obras, o qual estaria associado à produção “pura” (1996a, p.66; 1996b, p.141) e não às produções comerciais. No entanto, deve-se ressaltar, como afirma Barreto (2009, p.29), que em muitos casos essas fronteiras parecem borradas, “a exemplo da absorção de alternativas vanguardistas como convenções massificadas, do reconhecimento estético de obras inseridas na produção massiva e da consagração de seus agentes realizadores”. Um exemplo recente dessa questão recai sobre a valorização cada vez maior das séries televisivas norte-americanas, que vem congregando, em larga escala, elementos responsáveis por elevar o campo da produção televisiva aos padrões estéticos do campo do cinema. Séries de televisão como *The Sopranos* (Família Soprano, 1999), *24* (24 horas, 2001), *Boardwalk Empire* (Boardwalk Empire: O império do contrabando, 2010), *True Detective* (2014), *House of Cards* (2013) são alguns exemplos de que a produção televisiva vem, não apenas conjugando quesitos artísticos, mas envolvendo agentes³³ (diretores, produtores, atores e atrizes, etc.) do campo do cinema.

Desse modo, é possível considerar legítima a existência de uma estética atrelada à cultura popular e massiva, bem como reconhecer nessa produção diretores e/ou realizadores que pleiteiam status diferenciado para si e para suas obras. Ou seja, trata-se de um engendramento de práticas com um conjunto de propriedades e características que não excluem um espaço de diversidade e multiplicidade, a fim de possibilitar recomposições das estruturas dentro do campo. O funcionamento não se restringe aos mesmos programas e esquemas classificatórios, mas se expande à constituição de um clima tecnológico, artístico e cultural, que fornece novos princípios norteadores para as produções.

Relembrando uma concepção de Foucault (2009), é possível constatar que os condicionamentos de ordem histórica suscitam a cada época novos regimes de criação, discursos, produção. Isso vale igualmente para novas representações dos lugares/espacos ocupados pelo autor. Não se tem mais o ideal romântico da autoria, nem mesmo apenas um uso discursivo, mas a instalação do autor no *espaço dos possíveis*, e que se atualiza a partir de uma trajetória que serve à obra bem como às repercussões da obra no campo.

Dessa forma, acredito que trazer os questionamentos teórico-metodológicos da ciência das obras culturais elaborados por Pierre Bourdieu para estudar o *making of* documentário

³³ *The Sopranos* contou com James Gandolfini e Steve Buscemi no elenco, atores reconhecidos do campo cinematográfico. *24 horas* trouxe o ator de cinema Kiefer Sutherland no personagem Jack Bauer que o consagrou dentro do campo televisivo. *Boardwalk Empire* além de estrelar Steve Buscemi, contou com a produção de Martin Scorsese, cuja carreira se consolidou no cinema. A primeira temporada de *True Detective* é estrelada e produzida por Woody Harrelson e Matthew McConaughey, ambos reconhecidos no campo cinematográfico. *House of Cards*, além de estrelar os artistas Kevin Spacey e Robin Wright, cujas carreiras ascenderam no cinema, conta com a produção e direção de dois episódios por David Fincher, diretor reconhecido por filmes como *Seven* (1995) e *Clube da Luta* (1999).

implica reconsiderar os dispositivos e as formas de elaboração do(s) sujeito(s) criador(es), seus devidos espaços de ocupação autoral e suas tomadas de posição, a partir da análise da trajetória social dos diretores e suas relações dentro do campo e entre os outros campos pelos quais circulam, o que possibilita vislumbrar a construção/formulação de uma dupla noção de autoria. Nesse sentido, será central dar conta dos efeitos entre os subcampos do cinema – cinema documentário e cinema ficcional –, pois além das trajetórias dos diretores perpassarem por diferentes espaços e condições de produção, tem-se a questão de que o *making of* documentário existe enquanto uma possibilidade de formato, cujas fronteiras genéricas se localizam entre a documentação do processo e a promoção do mesmo³⁴. Isso irá servir para perceber as relações homólogas entre os espaços autorais existentes, pois como aponta Bourdieu (1996a, p.186) “os campos de produção e de difusão das diferentes espécies de bens culturais - pintura, teatro, literatura, música - são entre si estrutural e funcionalmente homólogos, e mantém além do mais uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela”.

Diante disso, o alicerce das operações desta tese que buscam problematizar a dupla noção de autoria encontram eco nas formulações bourdieusianas que possibilitam elucidar a trajetória social dos diretores no interior do campo do *making of*, observando as homologias estruturais compartilhadas entre as obras, seus autores e as diferentes condições de produção dos subcampos do cinema.

2.3 A DUPLA NOÇÃO DE AUTORIA: ACERCA DO ENCONTRO DAS INSTÂNCIAS DIRETIVAS NO *MAKING OF* DOCUMENTÁRIO E A PERSPECTIVA DE ANÁLISE

O status de autor, conferido ao diretor, é alvo de disputa desde que Truffaut lançou sua *politique des auteurs*. Existe uma trajetória do conceito, uma história própria para o status/noção de autoria, que articula fronteiras com outros campos de produções culturais. Como afirma Bourdieu (1996b), cada campo, embora possuindo sua própria lógica e uma relativa autonomia, é atravessado por clivagens. Existe, portanto, uma interpenetração dos campos. No caso da autoria, as lógicas de sua conservação, subversão ou ainda de reprodução remontam à literatura e também à pintura. Ou seja, é necessário considerar que se trata de uma questão em disputa não apenas dentro do campo do cinema (ou do *making of*), mas em disputa dentro de um campo maior: o artístico. Nesse sentido, o estudo de Janet Wolf (1997)

34 A discussão referente às fronteiras estéticas de gênero será abordada no capítulo 3, na seção 3.2 Fronteiras estéticas: entre o documentário e o *promotional featurettes*.

acerca de uma sociologia da arte nos traz uma ideia profícua para entender o modo como o mito do artista/autor foi se modificando.

A autora constata, assim como Bourdieu, que tudo que fazemos é parte de uma estrutura social e é, igualmente, afetado por essas estruturas. Por isso, o caminho trilhado pela noção de autoria está diretamente relacionado com as condições e as estruturas sociais de cada período histórico. De acordo com Wolf (1997), a literatura por muito tempo debruçou-se sobre um estudo dos autores e com uma tendência dos críticos literários a oferecerem explicações psicanalíticas sobre o autor e a obra. Na história da pintura, um dos principais obstáculos ao entendimento adequado e à análise da arte é a visão de uma história da arte como uma história dos artistas. Esse centramento no artista como indivíduo criador é reflexo das condições do progresso capitalista industrial da Europa do final do século XIX.

Mesmo diante das inúmeras objeções possíveis a essa noção de autoria, o cinema, a fim de alçar um lugar dentro do campo das artes, busca nesse mito do artista-indivíduo criador o mecanismo da manifestação artística cinematográfica. Importava menos que o cinema fosse uma expressão coletiva e não individual tal como a pintura ou a literatura, pois o relevante nesse jogo é que a ação de clamar por um autor para a obra cinematográfica instaurava uma reação: a discussão da arte do cinema dentro do próprio campo artístico. O intrigante foi localizar a discussão da autoria no espaço de produção hollywoodiano, no qual as relações de ordem econômica, social e de perpetuação das mesmas são mais rígidas, ou seja, o investimento de capital simbólico sobre o diretor enquanto autor implica um movimento de transformação da estrutura de Hollywood, em que a figura do produtor sempre despontou dominante.

No entanto, as considerações de Bourdieu (1996b; 2013) sobre a mobilidade social elucidam essa circulação e renovação dos indivíduos entre classes ou categorias sociais. Segundo Bourdieu (2013), os agentes sociais procuram sempre manter ou aumentar o volume do seu capital e, logo, manter ou melhorar sua posição social. Ao considerarmos, por exemplo, o momento da Nova Hollywood (na década de 1970), é perceptível que o deslocamento dos novos diretores, em sua maioria egressos das faculdades de cinema, para a posição de autores foi uma estratégia de investimento cultural e simbólico empreendida pelos próprios agentes do campo a fim de reproduzir esquemas de apreciação favoráveis às suas propriedades e retomar público espectador para as salas de cinema e, portanto, assegurar ao cinema hollywoodiano predomínio no mercado. Uma vez consolidados dentro do espaço hollywoodiano, o rótulo autoral conferido, por exemplo, a Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas e Brian DePalma deve sair em busca de novos

instrumentos e estratégias para a reprodução e/ou ruptura dessa nova estrutura. Esse é o mecanismo dinâmico operado no interior dos campos.

Através de uma composição da sociedade em diferentes campos que não são excludentes, mas, ao contrário, que se cruzam e provocam interferências e influências entre si, é possível considerarmos o campo do *making of* e os atravessamentos com outros campos e subcampos. As produções de obras culturais e artísticas não devem ser encaradas como reflexo de alma ou encarnação de uma idéia platônica, mas resultado de um campo de forças, tal como elucidada Bourdieu:

de maneira mais geral, embora lhe sejam mais amplamente independentes em seu princípio, as lutas internas dependem sempre, em seu desfecho, da correspondência que podem manter com as lutas externas - trata-se das lutas no seio do campo do poder ou no seio do campo social em seu conjunto. (BOURDIEU, 1996a, p.148)

A distribuição de poderes e privilégios entre os diferentes agentes engajados na concorrência, bem como vinculações e pressões de ordem econômica, cultural e simbólica, circunscrevem a atuação dos indivíduos nos diferentes campos pelos quais circulam. Diante dessa lógica de funcionamento, contemplo os *making of* documentários enquanto produtos cujas imagens e discursos reafirmam o diretor *auteur* do filme, assegurando a perpetuação de uma dada estrutura social e relações de poder. Ao mesmo tempo, porém, tendo em vista uma perspectiva dinâmica do espaço social, passo a considerar outra ordem de renovação dos indivíduos: o diretor autor do *making of*.

Antes de elaborar sobre a figura do diretor autor do *making of*, ressalto no escopo da natureza colaborativa do cinema os modelos gerais de autoria, propostos por Richard Dyer (1998, p.151): (1) autoria individual, (2) autoria múltipla, (3) autoria coletiva e (4) autoria corporativa³⁵. De acordo com Dyer (1998, p.151-152), a autoria individual sublinha o papel de uma pessoa, usualmente, atribuído à figura do diretor; a autoria múltipla considera que o filme é resultado de diversas “vozes” autorais (diretor, produtor, roteirista, atores, atrizes, operador de câmera, fotógrafo, etc.) que podem ou não estar em harmonia; autoria coletiva diz respeito a um grupo de profissionais trabalhando em conjunto e em sintonia em um processo alternativo de produção cinematográfica³⁶; e a autoria corporativa é atribuída às estruturas organizacionais e sociais como geradoras das obras (estúdios, Hollywood), o que implica compreender que toda a equipe de produção de um filme carrega os sentidos e valores de uma estrutura maior dentro da qual eles operam. A elaboração desses espaços de ocupação

³⁵ *Individual authorship, Multiple authorship, Collective authorship, Corporate authorship.*

³⁶ Acredito que um bom exemplo desse modelo seja conhecido hoje como os “coletivos de produção”.

e negociação autoral provocaram as minhas concepções, possibilitando-me considerar e contemplar o diretor do *making of*, conduzindo, desse modo, a minha reflexão no sentido da proposição da dupla noção de autoria, a qual estou entendendo e tratando nesta tese como um jogo de forças empreendido no interior do campo do *making of*.

Esse *encontro* das instâncias diretivas nos *making of* documentários, de um lado aquele que empunha a câmera e/ou ordena a narrativa (o diretor autor do MDoc) e, de outro lado, aquele que se inscreve enquanto alteridade filmada (e também autorrepresentada) (o diretor *auteur* do filme ficcional) instaura um mecanismo autoral intersubjetivo, ou seja, a *relação eu-outro* modula um espaço de autoria. A dimensão do encontro, do posicionamento de um *eu* e de um *outro*, vai além de uma relação de temática-objeto (no caso do *making of* documentário, o filme), mas revela a apreensão de um ponto de vista, ou melhor, de um olhar que se autoriza, organiza e distribui formas de ver e ouvir o outro. Existe uma dinâmica de negociação e poder estabelecida na modulação desse encontro entre os diretores – de um lado diretores autores já reconhecidos que se deixam olhar (da mesma forma que olham e constroem uma autorrepresentação de si) e, de outro lado, diante desses autores, estão diretores em processo de construção de seu espaço e de seu olhar autoral.

A relação “Lauzirika-Scott”, “Bouzereau-Spielberg”, “Les Blank-Herzog”, “Fulton/Peppe-Gilliam”, envolta numa estratégia de investimento econômico³⁷ nos termos de Bourdieu, permite considerar que a oportunidade de assinarem a direção desses MDocs, atribui a esses diretores (Charles de Lauzirika, Laurent Bouzereau, Les Blank e Keith Fulton/Louis Peppe) um “direito de acesso”, um discurso autorizado. Ou melhor, atribui-se a eles um determinado status de forma a instaurar um novo espaço de ocupação autoral. Tem-se um movimento fluido da autoria: a fim de reproduzir a condição autoral de Steven Spielberg, Ridley Scott, Werner Herzog e Terry Gilliam, os MDocs introduzem um “novo” elemento: o seu próprio diretor autor, na condição de alguém que olha e (re)constrói a trajetória e a obra de outrem. O que se observa é uma dinâmica ligada ao jogo dos participantes do espaço social, em que as relações, a trajetória e a construção das imagens devem ser privilegiadas a fim de uma compreensão mais profunda do funcionamento da noção de autoria no campo do *making of*.

A fim de problematizar a dupla noção de autoria, acredito que três instâncias propostas por Caldwell (2008) devem ser levadas em consideração: (1) controle relativo, (2) metáfora

³⁷ Considero aqui a ideia de que se trata de um investimento social que visa instaurar ou manter relações sociais diretamente utilizáveis de modo a transformá-las em obrigações duradouras pela troca de dinheiro, trabalho, tempo.

do status estético e (3) “roubo” de ideias. O cenário do qual parte Caldwell (2008) para refletir acerca dessas categorias é o meio de produção seriada televisiva, no entanto, pensar o controle relativo, a metáfora do status estético e “roubo de ideias” também dialoga diretamente com a produção cinematográfica. Uma luta intensa sobre a questão do controle da obra recobre a dimensão autoral, isto é, julga-se um *auteur* pelo nível de controle que ele tem sobre o filme. Esse controle está associado, principalmente, a ideia que o diretor tem (ou deve ter) do “mundo” do filme, do universo a ser criado, da liberdade e/ou do apoio para exercê-lo. Depreende-se disso questões relativas à concepção artística do filme, desenvolvida, de modo primordial pelo departamento de arte. Caldwell salienta isso como “o consagrado controle autoral do diretor através do controle do design cena a cena do filme inteiro dentro de sua cabine executiva” (CALDWELL, 2008, p.200, tradução nossa). Como exemplo cita Alfred Hitchcock e Ridley Scott, ambos exerceram a função de diretores de arte no começo de suas carreiras. Não é de se admirar que nos *making ofs Dangerous Days* e *The beast Within*, dos filmes *Blade Runner* e *Alien*, respectivamente, dirigidos por Ridley Scott, a noção do controle total da obra (“*scene-by-scene*”) é explícito, seja na fala do próprio Ridley, quanto na fala de outros membros da equipe de produção. Já a metáfora do status estético me remete à ideia de uma obra de caráter artístico, ainda que comercial. Em outras palavras, o lugar do autor é aquele relativo à criação de uma obra artística cujo rótulo comercial não invalida seu status. E, por último, o “roubo” de ideias é talvez a instância mais polêmica para questionar e desestabilizar o espaço do indivíduo autor, pois deve-se considerar aqui uma esfera intersubjetiva de equipe: roteiristas, diretor e produtores. Caldwell (2008), obviamente, está pensando dentro do modelo televisivo, no entanto, tais subjetividades encontram-se também no modelo de produção cinematográfica, o que implica considerar as relações criadoras entre esses indivíduos. Tais relações nos são dadas a ver nos *making ofs* e, talvez, caiba aqui uma análise mais profunda sobre esses encontros de onde emergem os caminhos da produção criativa e do espaço de consagração autoral.

O campo artístico designa um conjunto de relações sociais que os indivíduos estabelecem entre si e com a cultura no contexto de um processo de transformação da mesma em bem de consumo, o que implica estudar, para além das relações intersubjetivas, as estruturas, os sentidos e valores atribuídos às produções culturais tecnológicas. Pelo viés sociológico, não devemos buscar os significados dos bens culturais em suas formas e conteúdos, mas na maneira como os mesmos permitem o envolvimento da experiência sob condições determinadas. Tal postura ganha mais importância ao considerarmos o contexto das tecnologias digitais, pois a experiência de cinema hoje é outra completamente diferente

daquela analisada, por exemplo, por Walter Benjamin, quando do seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Catherine Russel aponta claramente para essa questão ao constatar que “o cinema talvez tenha se tornado uma intersecção de diferentes conversas, mas não necessariamente o cinema enquanto um objeto e, sim, como uma experiência e um modo de percepção” (RUSSEL, 2004, p.84, tradução nossa). Pode-se dizer que os *making of* documentários reinventam o cinema, não enquanto um objeto aurático, mas o reinventam enquanto uma experiência dialética.

O *making of* existe devido ao filme, no entanto, ele se constitui numa relação de *dupla distância* (DIDI-HUBERMAN, 2010): ao mesmo tempo que está próximo do filme, está afastado. Ou seja, sua condição de ser é um olhar sobre o filme, e nisso se aproxima do mesmo – para isso, articula um conjunto de fragmentos em uma montagem própria, criando outra obra, já afastada do filme. A polaridade do próximo e afastado é imanente às suas imagens/sons. Trata-se de uma forma *espaçotemporal* orientada por uma “temporalização dialética em que a distância podia ser deduzida de uma relação do desejo com a memória” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.164). Sejam os *making ofs* documentários realizados anos após o lançamento dos filmes ou durante a gravação destes, a relação circunscrita é a de um condensamento *espaçotemporal*: ora falando de um filme que já foi ou que poderá vir a ser, ora falando de si mesmo enquanto algo que é ou que irá se constituir enquanto uma memória. Da mesma forma, eles proporcionam uma experiência dialética ao espectador: tem-se a percepção de um objeto espacialmente presente e distante, que manifesta estas diferentes formas *espaçotemporais* nas imagens –do filme, nas imagens próprias, nas entrevistas, nas imagens de arquivo. Isto é,

A distância é assim, claramente a forma *espaçotemporal* do sentir. Na experiência sensorial, o tempo e espaço não estão ainda separados em duas formas distintas de apreensão fenomênica. Assim, a distância não é simplesmente a forma *espaçotemporal* do sentir, é igualmente a forma *espaçotemporal* do movimento vivo (STRAUSS apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p.162)

A dimensão posta em movimento aqui diz respeito à experiência dos *making ofs* documentários, como essa experiência se constitui e o que ela provoca. Por isso, diante das imagens/sons articulados no *making of* pretendo ir em busca de o que elas estão colocando em funcionamento, o que elas fazem e evocam. Do mesmo modo que concebo as instâncias diretivas de modo relacional, encaro os *making ofs* para além de meros objetos, entendendo-os, na perspectiva de Didi-Huberman (2010), enquanto ato e processo. O que as imagens/sons fazem e provocam, o modo como elas atuam sobre quem as olha/escuta nos possibilita compreender a forma com que seu diretor autor se constrói no próprio trabalho.

Nesse sentido, conduzo a análise dos MDocs partindo do conceito de *dupla distância* proposto por Didi-Huberman (2010), indo em direção à sua proposição de *imagem crítica*. A imagem crítica para Didi-Huberman constitui-se a si mesma como potência reflexiva,

uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teóricos – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.172)

O *making of* documentário se mostra assim enquanto uma imagem crítica do filme, cujas imagens nos obrigam a constituir um outro filme, cuja autoria já é outra. Assim, o *making of* documentário não expõe uma origem do filme e/ou de seu diretor autor, senão que a autoria do diretor do *making of* se torna visível enquanto sintoma. A possibilidade de revelação dessa autoria não percebida evoca a criticidade potente dos *making of*s documentários. A montagem de fragmentos imagéticos e sonoros, provenientes de diferentes tempos e espaços, colocam em tensão o ato de observar e a obra observada, ou seja, instauram um movimento dialético de abertura entre a memória do filme, a memória do próprio cinema com a vivência presente, incitando assim um olhar reflexivo sobre a obra. Trata-se de uma “trama singular de espaço e de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010) operada nas imagens/sons cuja potência reflexiva se alastra pelos sentidos da autoria, pela memória e por uma dimensão histórica do próprio cinema. Para tanto,

[n]ão há que escolher entre o que vemos (...) e o que nos olha (...). Há apenas que se inquietar com o ENTRE. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido [...], nem a ausência cínica de sentido [...]. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77)

Existem duas ordens de encontro, de espaço-tempo tramado entre “observador” e a “obra”: o primeiro é o encontro do diretor autor do *making of* que empunha a câmera e/ou perscruta as imagens de arquivo; o segundo é o encontro do espectador com o *making of*. A dimensão que interessa aqui é muito mais da ordem do encontro primeiro, pois é dele que surge o que estou chamando de dupla noção de autoria. Essa linha de pensamento institui o que Didi-Huberman compreende como uma *dialética do ver*, essa relação entre o olhante e o olhado. Assim, a questão que se coloca no horizonte metodológico – como o diretor do *making of* olha/produz as imagens –, nos conta da forma como ele olha e constrói esse olhar, o qual, ao meu ver, está relacionado ao *estado dos possíveis* e da *posição* que ele ocupa no campo.

É como se o diretor autor do *making of* vagasse ao processo de produção do filme (no passado ou no presente), e através da montagem ele propusesse uma construção/reconstrução de tempos que se especializam, se presentificam nas imagens dos MDocs, tanto para ele quanto para o espectador. No entanto, essa travessia abriga múltiplos sentidos e tempos que ali estão tal como sinais, vestígios a serem lidos. Vislumbro nessa dinâmica a experiência de uma dialética do olhar, que se apropria do desejo do diretor autor e assim se reproduz por um tipo bastante específico de espectador cinematográfico: o cinéfilo colecionador.

Para Miriam Hansen, Benjamin indicava, com relação a uma teoria da experiência, uma “fissura material entre um espaço permeado pela consciência e um espaço permeado pelo inconsciente”, o que “abre um abismo temporal para o espectador, uma disjunção que pode desencadear a lembrança e, com ela, promessas de reciprocidade e intersubjetividade” (HANSEN, 2012, p.240). No caso do cinema clássico, explica a autora, essas promessas continuam não cumpridas, devido a imbricamentos de visão, narrativa e subjetividade. Isso, portanto, define o público espectador do cinema clássico enquanto uma formação histórica particular, numa espécie de “voyeurismo privatizado, isolante e unilateral” (HANSEN, 2012, p.240). Essa mesma concepção é válida para refletirmos sobre o diretor autor dos MDocs, os quais “assistem”, experienciam todo o processo de produção da obra fílmica na condição de alguém privilegiado, que pode “espiar” a descortinação da criação numa espécie de fascínio (*um voyeur*) ou pode vivenciar a observação com o espírito de curiosidade, de incursão, de quem vagueia, perambula pela experiência registrando aquilo que o estimula (*um flâneur*). Pensando nos termos de uma dialética, o diretor autor voyeur constrói (da mesma forma que é construído por) um diretor *auteur* exibicionista, emaranhando uma trama, um jogo do ver e ser visto calcado no desejo pelo outro e na aparição do eu. Por outro lado, o contraponto dessa relação é dada a ver pelo diretor autor flâneur e o diretor *auteur* dândi, os quais representam uma versão que busca se afirmar através da resistência contra os mecanismos já instituídos, abrindo espaço para uma travessia que abriga os autores dos *making ofs*.

Tem-se, assim, a “cristalização da dialética do ver” de uma dada experiência que define um modo e/ou uma forma de percorrer o espaço de ocupação autoral no campo do *making of*. Portanto, a autoria aqui não está associada a estilo, recorrências narrativas e estéticas, mas diz respeito ao reconhecimento de um modo de operação das imagens/sons do *making of* – na sua relação com o filme–, o qual está circunscrito, para além da *dialética do ver*, por condições específicas do campo e da posição que o diretor autor ocupa dentro do mesmo nessa relação do olhar.

As etapas metodológicas envolvem, desse modo, duas operações básicas. De um lado busco entender as relações objetivas entre os agentes, indivíduos e instituições dentro campo, no intuito de desvelar a trajetória de cada um desses diretores e (re)construir a noção de autoria social. Quer dizer, esse encontro está marcado por condições internas do campo e externas ao campo do *making of* e uma análise de tais condições permite traçar a posição e as tomadas de posição que conduzem à construção social desses diretores enquanto autores. Por outro lado, há que se ressaltar a importância dos próprios *making ofs*, pois o que eles parecem escavar e restaurar é justamente uma experiência de ordem dialética. Ou seja, sua aparição é resultado de um duplo olhar, de uma dupla distância: se o *making of* é o trabalho de um olhar sobre o filme, é verdade que o filme também olha ao *making of*, sendo assim, um trabalho da memória. Aponto a necessidade de empreender um trabalho analítico sobre as imagens/sons dos *making of* documentários enquanto uma forma *espaçotemporal* que, através da montagem, evocam e/ou articulam quatro dimensões: (1) agentes e processos produtivos, (2) memória do filme e (3) espaço da autoria.

A esfera dos processos de produção associadas à concepção de um modelo que perpassa a cadeia pré-produção/produção/pós-produção/exibição/distribuição, atrelada às condições de mercado bem como às padronizações estéticas e narrativas das obras, engendra uma lógica econômica da indústria cultural, fazendo do comércio de bens culturais um comércio como qualquer outro. Ao espelhar os considerações de Bourdieu (1996a) para o campo do cinema, é possível identificar que os agentes do campo (os estúdios, os produtores, as distribuidoras, a crítica especializada, os festivais e premiações, os sindicatos específicos de cada função, etc.) colocam-se também enquanto elementos que compõem os processos produtivos da indústria cinematográfica e em movimento dinâmico buscam remontar qualidades necessárias para a manutenção da produção e da circulação dos bens culturais.

O processo que propicia as obras é o produto da luta entre os agentes que, em função de sua posição no campo, vinculada a seu capital específico, tem interesse na conservação, isto é, na rotina e na rotinização, ou na subversão, que frequentemente toma a forma de uma volta às origens, à pureza das fontes e a crítica herética” (BOURDIEU, 1996a, p.63).

Desse modo, além de considerar os agentes e os processos produtivos do filme desvelados pelas imagens e sons que o *making of* nos mostra, é necessário considerarmos as marcas acerca do próprio processo de produção do *making of* e os agentes envolvidos nele, uma vez que se trata de uma obra cujo resultado está diretamente relacionado com a posição e inserção no campo daqueles que a produzem. Isto é, há que se considerar que a obra nasce da relação entre um *habitus* socialmente constituído e uma posição no espaço de produção em

que se exprime toda a necessidade presente e passada desse espaço. De acordo com Bourdieu (2007), o *habitus* opera enquanto uma fórmula que possibilita justificar práticas e produtos classificáveis. Através do *habitus* os indivíduos percebem e julgam a realidade, bem como são produtores dessas realidades, trata-se de um mecanismo indissociável. Sempre em via de reestruturação, o *habitus* pode ser entendido enquanto uma estrutura interna, produto de experiências passadas e presentes, por vezes determinantes nas escolhas dos agentes e, em outras, modificadas em função destas escolhas. Nas palavras de Bourdieu,

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de disposição duradouros e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente, orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro (BOURDIEU, 2013, p. 87)

Nesse sentido, do mesmo modo que os MDocs estruturam um dado discurso que é produto da relação entre um *habitus* linguístico (a trajetória e classificação social da figura autoral no cinema) e um campo (o do *making of*), são também estruturas estruturadas a partir dessa relação que funciona como um mercado capaz de modificar, por meio de sanções potenciais, as produções desse *habitus*.

No que diz respeito à memória do filme, é válido resgatar Benjamin (2012), para quem as imagens carregam vestígios, deixam marcas do passado, no entanto, também apontam para um futuro. As imagens do *making of* documentário parecem se revestir dessa lógica de sentido, uma vez que nos remetem à memória de um dado processo, de um determinado filme, mas apontam para a construção de uma experiência outra, que nada tem a ver com a do filme de ficção ao qual se refere. Desse modo, além de se caracterizar pelo caráter de reconstrução da filmagem, as imagens dos MDocs são manipuladas pelos seus diretores autores de forma a permitir a imaginação do espectador, bem como o acesso às lembranças.

A mesa de montagem não é meramente o lugar da construção da narrativa, mas do manuseio de seu próprio filme que fala de um outro filme com imagens de diferentes origens. A memória comparece materialmente nas imagens (de arquivo, mas também em depoimentos por vezes irrepresentáveis). Tem-se uma espécie de reescrita do acontecimento fílmico. Nesse sentido, a análise recai sobre os fragmentos que buscam reconstituir e/ou rememorar o filme, bem como sobre a forma como isso acontece, pois, mais uma vez, ressalto, que é no modo de manipulação e construção dessas imagens e sons que o diretor autor do *making of* inscreve

seu olhar autoral. Trata-se de empreender análise sobre o trabalho de mediação das entrevistas, das imagens documentos (*imagens de arquivo*) e as cenas dos filmes.

O cinema do *making of* documentário realizado anos após o lançamento dos filmes tem uma característica arqueológica muito forte, pois o diretor autor do MDoc escava arquivos e (re)monta uma história. Já o Mdoc realizado durante a gravação do filme carrega marcas de produção de um olhar presente, em campo, observação quase etnográfica que se constrói enquanto história. Seja remontando ou construindo, trata-se de uma história mediada com entrevistas de um *Agora* ou imagens de arquivo que evocam *Outrora*³⁸, conservando, no entanto, marcas que apontam para um futuro, para o desejo de se constituir uma dimensão/um espaço de memória. Essa memória não se associa apenas ao filme e seu processo de produção, mas é muito mais ampla, ela conta dos sujeitos envolvidos no processo evocados nas imagens e pelas imagens, também diz respeito ao espectador, que acessa lembranças tanto do filme quanto da relação do filme com sua vida, além de se configurar enquanto uma memória que elucida a própria trajetória autoral dos diretores. Mas, acima de tudo, trata-se da memória de um dado contexto histórico e um determinado modo de fazer cinema. A dimensão mnemônica do *making of* documentário, portanto, não deve ser lida apenas a partir do que evoca, mas também da perspectiva do que institui, ou seja, ao se materializar enquanto obra, o MDoc se configura também enquanto uma forma de memória.

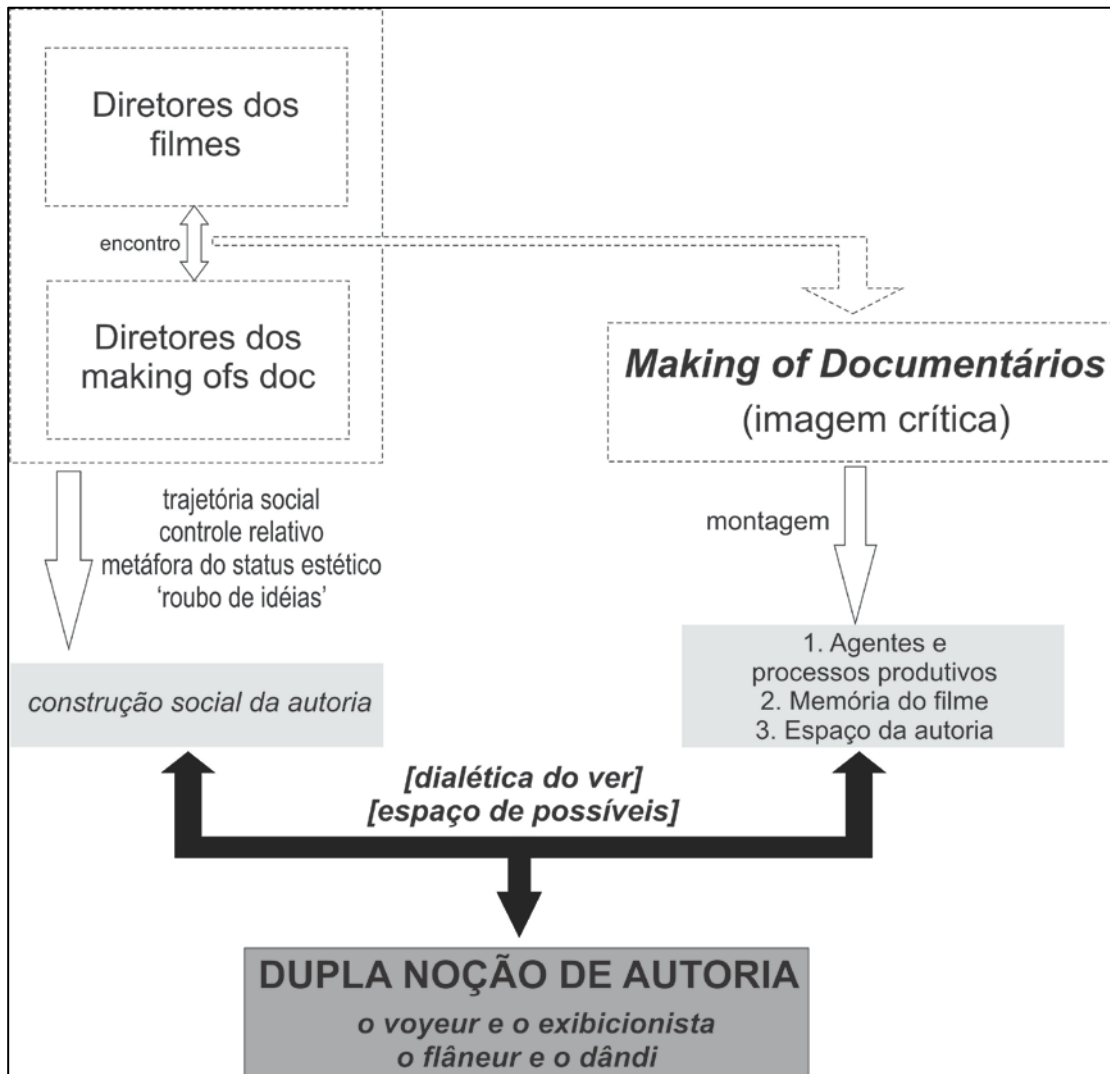
Ainda que o espaço da autoria desvelado pelos discursos dos MDocs recaia predominantemente sobre a figura do diretor *auteur*, o modo de constituição e de visualização deste espaço varia. Ou seja, a forma com que este espaço se constrói e se apresenta no MDoc é resultado de uma operação na qual o olhar autoral do diretor do *making of* se inscreve e, de acordo com seu *espaço de possíveis*, possibilita um dado acesso à configuração do espaço da autoria do filme.

Diante disso, o espaço da autoria implica, necessariamente, uma análise que dê conta desse jogo constitutivo de relações. Ou seja, para além do nível discursivo que identifica os *auteurs*, existe uma dimensão dialética do olhar que manifesta uma dupla noção de autoria entre aquele que olha e aquele que é olhado. Os modos de constituição do olhar diferem e, portanto, o esforço é de iluminar a zona opaca dos diretores autores do *making of* a fim de compreender como os mesmos se inscrevem em suas obras e de que maneira isso afeta (e é afetado) pela sua posição no campo.

³⁸ Para Georges Didi-Huberman, a imagem dialética de Benjamin constitui o fenômeno originário da história. “Sua aparição no presente mostra a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Tempo Passado (latência, fóssil), relação cujas marcas o Futuro (tensão, desejo) guardará”. (DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 169-170).

A figura 3 a seguir elucidada o modo de compreensão dos MDocs, enquanto ato e processo que proporcionam e instauram uma experiência referente ao processo de produção cinematográfica, que dá a ver um encontro de instâncias diretivas, a partir do qual se vislumbram as figuras autorais do diretor autor do *making of* e do diretor *auteur* do filme— o que estou conceituando como dupla noção de autoria.

Figura 3: Síntese visual da proposta de análise



Fonte: IUVA, 2016.

A problematização, porém, aprofunda-se no entendimento do espaço autoral do diretor do *making of*, que se define na relação de encontro intersubjetivo, bem como no seu *modo de olhar o outro* (o filme e seu diretor autor), constituindo assim, uma *imagem crítica* do filme, sob a qual se entrelaçam discursos, variações de pontos de vista dos agentes e processos produtivos, memórias de uma dada experiência, condições históricas de sua possibilidade. A abordagem empregada na tese, portanto, diz respeito a uma análise com viés sociológico de

um fenômeno cultural – o *making of* – ao mesmo tempo em que aponta para uma reflexão que considera as relações imbricadas a partir das imagens e dos sons dos MDocs. Ou seja, trata-se de reconhecer de que no escopo da problemática da pesquisa – a dupla noção de autoria –, importa tanto a obra quanto seu contexto produtivo, uma vez que é através dessas complexas relações que vejo a possibilidade de desvelar princípios internos acerca do funcionamento da autoria no campo do *making of* e, de repente, observar mecanismos que podem apontar para aspectos mais gerais (externos) de sua existência no campo do cinema.

3. O CAMPO DO *MAKING OF*

O constante movimento de atrelar o funcionamento dos *making ofs* aos filmes dos quais eles tratam, revela, em um primeiro momento, uma relação de dependência ao espaço social cinematográfico. No entanto, através de um mapeamento desse tipo de produção, é possível vislumbrar a existência de um espaço cujos agentes, instituições, instâncias de reconhecimento demonstram preocupação com as práticas e regras de uma estrutura cuja especificidade é, não somente, identificável, mas legítima. Busca-se, portanto, a explicitação desses mecanismos, os quais permitem tratar do *campo do making of*, na acepção de Bourdieu. Assumir a delimitação do campo do *making of*, por sua vez, implica empreender um exercício de análise sobre o contexto de profusão, modelos produtivos, diferentes manifestações estético-expressivas, grupo especializado de realizadores, instâncias de consagração, mercado e público específico. Às reflexões acerca do delineamento do campo do *making of*, segue-se a circunscrição da expressão formal estética foco desta tese: o *making of* documentário. A última seção do capítulo, por sua vez, irá operar as relações entre as instâncias diretivas observáveis no *making of* documentário, apontando possibilidades de apreensão analítica sobre esse encontro.

3.1 DELINEAMENTOS INICIAIS: CONTEXTO DE PROFUSÃO E MODELOS PRODUTIVOS

O lugar conferido aos *making ofs* no campo da produção cinematográfica e/ou audiovisual não tem uma definição unificada. Para além das variações de formato e modelos de produção, vale lembrar que sua existência remonta o desejo antigo do espectador pelo acesso ao *backstage* (no teatro) ou ao *behind the scenes* (no cinema e na televisão). Esse espectro da atração pelo detrás das câmeras sempre instigou o imaginário do espectador, ainda mais em filmes cujos efeitos visuais elevaram o emprego dos dispositivos tecnológicos.

De acordo com Evans (2010), se nas décadas de 1970 e 1980 os produtores temiam em mostrar demais a “magia” tecnológica do cinema, hoje já não estão mais, pois o *behind the scenes* se constitui enquanto uma parte da experiência cinematográfica, entendida para além das salas de cinema. Paul Arthur (2004) salienta que o uso de curtas cenas de bastidores sempre foi uma estratégia dos estúdios, desde os anos 1930; praticamente todos os principais estúdios tinham uma série de featurettes dos bastidores para acionar os próximos lançamentos, apresentar novas estrelas ou exibir inovações tecnológicas. Isso representava

uma forma de treinamento para novas unidades de técnicos e diretores. Em 1919, a *Columbia Pictures* lançou um projeto inovador, o *Screen Snapshots*, um *behind-the-scenes footage* da época do cinema mudo, que se estendeu por quase trinta anos com o selo de produção do estúdio. Com o crescimento da programação televisiva, a partir da década de 1950, o fluxo de produção dos materiais de bastidores sofreu alterações, sendo, por vezes, patrocinados pelas emissoras de televisão ou então realizados de modo independente para algum projeto específico.

Na década de 1950, tanto a *Disney* quanto a *Warner Brothers* introduziram *behind-the-scenes featurettes* na televisão, a fim de promover os novos lançamentos do estúdio nos cinemas. É o caso do segmento de 15 minutos intitulado “*Behind the cameras*”, assinado pela *Warner bros*. Além disso, documentários *making of* eram exibidos como programas televisivos a fim de instigar ainda mais o imaginário acerca dos bastidores e do modo como o cinema criava suas “fantasias” e “mágicas”. O exemplo significativo disso, foram os documentários “*The Making of Star Wars*” e “*The Making of Superman: The movie*”, ambos exibidos pela Rede ABC de televisão, nos quais o acesso de como os efeitos visuais foram de fato empregados era extremamente restrito. Na época, os produtores eram temerosos quanto à exposição do emprego da tecnologia, pois o que se valorizava enquanto possibilidade de retorno financeiro era a experiência cinematográfica “mágica” da sala de cinema, a qual estaria arruinada, na visão deles, caso o espectador soubesse das artimanhas empregadas. Paul Arthur ressalta que

em produções de Hollywood em geral, bem como em muitos cinemas europeus, uma extensa produção de fotografias still e/ou filmagens “diárias” em 16mm foi, e ainda é, uma prática tradicional/padrão. É este material, juntamente com outtakes, testes de tela, notícias e entrevistas, que forma a espinha dorsal de um arquétipo do *making of* rapidamente reanimado pela ascensão da TV a cabo e pelo formato do DVD. (ARTHUR, 2004, p.39, tradução nossa)

Além do aumento expressivo na produção de *making ofs* devido à capacidade de armazenamento nas mídias DVD/*Blu-ray*, Craig Hight (2005) aponta que a tecnologia das câmeras de vídeo e, posteriormente, as câmeras digitais também são tecnologias essenciais para o movimento deste tipo de produção documental. Com relação à experiência de recepção proporcionada pelos *making of*, pode-se dizer que os mesmos funcionam enquanto um importante mecanismo de preservação/reactivação das memórias. Skopal afirma: “à medida que os cineastas são esmagados pelas memórias incomparáveis do processo de filmagem, os espectadores são convidados a deixar as memórias da incomparável experiência fílmica retornarem” (SKOPAL, 2007, p.07, tradução nossa). Isto é, são audiovisuais que arquivam

um processo de produção cinematográfica, ao passo que representam, também, uma jornada de volta ao passado das experiências do espectador com o filme na época de seu lançamento. Ainda de acordo com o autor, o relato de um fã após assistir à edição especial da trilogia em DVD de *Senhor dos anéis* foi a de uma experiência que proporcionou reviver todos os anos e espera pelos filmes: “Assistir a estas informações especiais me envolveu de uma sensação calorosa de memórias. Eu realmente as apreciei” (SKOPAL, 2007, p.190, tradução nossa).

No entanto, existe uma suposição, tanto do campo da produção quanto da distribuição e recepção, de uma clara hierarquia distinguindo o trabalho artístico do filme do status puramente promocional dos *making ofs* materiais. Bourdieu (1996a) assinala que essa estrutura dicotômica, há muito tempo organiza a produção e a percepção dos produtos em todos gêneros artísticos:

a oposição entre a arte e o dinheiro (o "comercial") é o principio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, de cinema, de pintura, de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte "burguesa" e a arte "intelectual", entre a arte "tradicional" e a arte de "vanguarda" (BOURDIEU, 1996a, p.187)

Se tomarmos como referência o campo do cinema, a dominação será sempre exercida pela sua obra principal –o filme – e pela estrutura que o mesmo implica. O que busco discutir e demonstrar com o *making of* é que, da mesma forma que o cinema, também existem modificações tecnológicas, estéticas, relações socioeconômicas de elaboração e distribuição relacionadas ao mesmo. O escopo disso, permite identificar o aumento do número de profissionais envolvidos nesse tipo de produção específica de audiovisual, que, além de estar submetido a diferentes condições de produção e lógicas comerciais, instaura também outra cultura para a espetatorialidade cinematográfica. Tais fatores, analisados pela perspectiva de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 2003), constituem as bases para a delimitação do *campo do making of*. Sendo assim, o campo do *making of* deve ser entendido como um universo social, cujas relações, tensões e lutas internas constituem este espaço próprio.

A compreensão dos diferentes formatos estético-narrativos, a variedade de modelos produtivos, a inscrição de diretores, produtores e técnicos específicos, o tipo de público consumidor, as instâncias de consagração, constituem sinais do campo do *making of* enquanto instância que está construindo sua autonomia. Não se pode negar, obviamente, as relações homólogas que trava com o campo do cinema e seus subcampos, principalmente no que diz respeito ao espaço dos autores e dos consumidores, visto que, “existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos” (BOURDIEU, 1996a, p.208).

A partir de uma incursão exploratória do objeto empírico pude identificar um amplo espectro de variações com relação à produção dos *making ofs*. A questão mais pertinente diz respeito a dois diferentes tipos de constituição (forma) do objeto: (1) *making ofs* promocionais, com um caráter mais comercial do que documental, também chamados de *featurettes*; (2) *making ofs* documentais, também chamados em inglês de *making of documentaries*. A principal característica dos *featurettes* diz respeito ao seu curto tempo de duração (aproximadamente 15 minutos), o que possibilita, além de incluídos como materiais adicionais em DVDs/BDs, serem exibidos na televisão. Os espaços televisivos da televisão a cabo para este tipo de produção ainda são relevantes, donde destacam-se os seguintes programas: *Behind the scenes* (TNT), *Inside the movies* (Warner Channel), *What's on* (Universal Channel), *HBO First Look* (HBO). Já o *making of* documentário, por ter um tempo maior de duração e se constituir enquanto uma obra mais fechada, não é mais comumente exibido na televisão, passando a ser quase uma exclusividade das edições especiais de DVDs/BDs. Essa diferenciação dos *making of featurettes* e documentários sempre esteve presente, desde a época em que o espaço de exibição principal eram as redes de televisão. No entanto, ela aparece de forma mais clara no contexto atual, pois o rótulo de “*making of*” é incluído nos DVDs e *Blu-rays* como materiais individuais. Na lógica do mercado doméstico essa distinção é muito relevante, pois a performance do filme no mercado de DVD/BD depende muito da quantidade e da qualidade dos extrafílmicos.

Outro aspecto de diferenciação importante diz respeito a uma questão temporal: existem *making ofs* de edições especiais (tanto *featurettes* quanto documentários) que são feitos após o lançamento do filme (geralmente, muitos anos depois), enquanto outros *making ofs* são produzidos antes ou concomitantemente às produções dos filmes. No que diz respeito à circulação em DVDs/BDs, Craigh Hight (2005) elucida a questão da seguinte forma: existem *making ofs* comissionados para edições especiais de DVD/BD, enquanto que outros passam a integrar as edições especiais, no entanto foram produzidos e tiveram sua primeira exibição na televisão e/ou em festivais de documentários. Com relação a isso, outro aspecto que tenho observado é que a maior parte dos *making of* documentários realizados antes da tecnologia dos discos de DVD e *Blu-ray* se construía enquanto uma obra fechada, com início, meio e fim bem definidos. Ou seja, compartilham recorrências estéticas e estilísticas do gênero documentário. Por outro lado, os *making of* documentários que vem sendo realizados após o surgimento destas novas mídias, estão se constituindo enquanto obras mais abertas, cujo acesso se dá por capítulos. No menu do DVD/BD, o espectador pode escolher a opção “*play all*”, de modo que assistirá continuamente todos os capítulos, ou pode ir acessando do

modo que quiser cada um dos capítulos, os quais têm, em média, 15 minutos de duração. A lógica que perpassa esse tipo de *making of* documentário parece estar mais distante da estética do gênero documentário.

A identificação dessas variações é de extrema relevância, pois repercute diretamente no perfil dos profissionais envolvidos com essa produção. Se antes da tecnologia dos DVDs/BDs podíamos identificar diretores de documentários realizando *making of* documentários, hoje existe um outro profissional inserido nesse contexto: o produtor de DVDs/BDs, que assume a direção do *making of* documentário, bem como de todos os materiais adicionais produzidos para os discos, principalmente em edições especiais, as quais, além de representarem maior valor simbólico, contam com uma quantidade maior de extras. Isso delinea ainda mais a hierarquia assinalada por Bourdieu (1996a) entre a arte restrita e a arte comercial. A obra sobre a qual se debruçam é diferente: enquanto um está a serviço apenas do documentário *making of*, o outro está pensando o disco e/ou a “edição especial” lançada e o *making of* documentário é mais um material para alavancar essa “comemoração”. Identificam-se, inclusive, produtoras especializadas na realização destes materiais, o que demonstra um processo de independência com relação à televisão e aos estúdios.

O *making of* documentário, se pensado na relação com o campo do cinema, pode ser entendido enquanto uma instância de consagração (de legitimação) dos diretores *auteurs* dos filmes. No entanto, ao ser abordado do ponto de vista do campo do *making of*, o *making of* documentário se constrói enquanto uma obra cujo projeto ganha um grau de reconhecimento diferenciado dos featurettes, pleiteando portanto, um status para si. Nesse sentido, analisar a autoria do *making of* documentário implica considerá-la como

um posicionamento situado e em grande parte determinável em função do estado do campo onde se desenrola a competição. Através da obra, reivindica-se um status ou pelo menos uma imagem de si que estabelece uma correspondência entre disposições intelectuais socialmente condicionadas e uma região do universo das produções simbólicas” (PINTO, 2000, p.71).

Desse modo, a trajetória social do diretor deve ser analisada, uma vez que nela encontram-se indícios, sinais que me permitem compreender a disposição dele no campo e suas tomadas de posição. Essa trajetória poderá indicar, inclusive, relações estruturais e funcionais homólogas com os subcampos do documentário e do cinema ficcional.

A partir de um mapeamento dos *making of* documentários mais expressivos³⁹ e reconhecidos no campo, consegui elaborar uma lista de 15 diretores⁴⁰ envolvidos com esse

³⁹ Compilei uma lista dos *making ofs* documentários mais expressivos e recorrentes nas listas de *sites* especializados, a qual está disponível no ANEXO B – *Making Ofs*.

tipo de produção. No escopo desse conjunto, pode-se observar que a maioria são diretores de documentários feitos para televisão sobre a história do cinema, de diretores, dos estúdios, das celebridades, etc. Poucos são documentaristas cujo foco vai além do próprio cinema. Quer dizer, existe um número considerável de profissionais envolvidos na produção de filmes que pensam a própria história do cinema. Outros, no entanto, são editores, supervisores de efeitos visuais, que tiveram a oportunidade de dirigir um ou outro documentário *making of*. Há também aqueles que começaram como diretores de documentários *making of* para televisão e tornaram-se, além de diretores, produtores de edições especiais de DVD/BD. Kevin Burns e Richard Schickel, por exemplo, são diretores e produtores de inúmeros documentários sobre o cinema, feitos para televisão. Desde documentários *making of* até documentários que contam a história de algum diretor e/ou personalidade importante do campo cinematográfico. Kevin Burns, por exemplo, é conhecido por seu trabalho nos MDocs *Empire of Dreams: The Story of the 'Star Wars' Trilogy* (2004) e *Look, Up in the Sky! The Amazing Story of Superman* (2006); enquanto Richard Schickel é o diretor e produtor por detrás de uma série de documentários para televisão dos anos setenta “*The Men who made the movies*”, cada um deles sobre diretores renomados, como Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Howard Hawks, Raoul Walsh, etc. Mais recentemente dirigiu e escreveu outra série de documentários para TV sobre diretores famosos, como: *Eastwood on Eastwood* (1997), *Scorsese on Scorsese* (2004), *Spielber on Spielberg* (2007).

Já Jeff Warner, foi editor de muitos documentários e teve a oportunidade de dirigir alguns para televisão, tornando-se conhecido por seu trabalho no *making of* documentário sobre a trilogia de ‘O poderoso chefe’, *The Godfather Family: a look inside* (1990). Charles Kiselyak é o exemplo de um diretor de *making of* documentários feitos para televisão e que hoje também desenvolve seu trabalho de *making ofs* para edições especiais de DVD/BD, como é o caso de *Tour the inferno: revisiting Platoon* (2001). Um trabalho bastante peculiar é desenvolvido por Gary Leva: ele dirigiu *making of featurettes* de filmes “clássicos” dentro da cinematografia hollywoodiana anos após o lançamento dos filmes, sendo o responsável por todos os *making ofs featurettes* dos filmes de Stanley Kubrick e Alfred Hitchcock lançados nos boxes especiais com a filmografia completa de ambos diretores. Além disso, Gary Leva também dirigiu os documentários *Fog City Mavericks* (2007) – que conta os 100 anos da comunidade cinematográfica de São Francisco – e *A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope* (2004) – onde mostra as modificações do cenário de produção em

⁴⁰ A lista dos diretores envolvidos com *making ofs* está disponível no ANEXO C – Diretores, Roteiristas e Produtores de *Making Ofs*.

Hollywood nos anos 1960 e 1970 com a criação da produtora de Francis Ford Coppola *American Zoetrope* –, sendo por isso reconhecido como cineasta-historiador do cinema. Erik Hollander, juntamente com Les Blank, Keith Fulton e Louis Peppe, representam os diretores documentaristas cujos trabalhos ultrapassam a temática cinematográfica. Seus documentários retratam bandas, guerra civil, hábitos culturais, comunidades locais, etc, e em algum momento eles se envolvem com a direção de *making of* documentários. Erik Hollander realizou *The shark is still working* (2007) – um documentário sobre o impacto e os efeitos do filme *Jaws* (Tubarão, de 1975), dirigido por Steven Spielberg, e muitos reconhecem esse documentário como o segundo *making of* do filme, sendo incluído como material extra na edição especial de *Jaws*; Les Blank é conhecido pelo seu documentário *making of Burden of Dreams* (1982) – que documenta a realização do filme *Fitzcarraldo* (1981), dirigido por Werner Herzog; Keith Fulton e Louis Peppe estão associados aos trabalhos *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (1996) e *Lost in La Mancha* (2002), dois documentários *making of* de filmes dirigidos por Terry Gilliam, *Twelve Monkeys* (Os 12 macacos, 1995) e *The Man Who Killed Don Quixote* (O homem que matou Quixote, filme inacabado), respectivamente. *Lost in La Mancha* é, na verdade, um documentário *making of* que retrata o filme que Terry Gilliam não conseguiu realizar. Fax Bahr e George Hickenlooper, cujas trajetórias caminham, não apenas pelo documentário, mas também pela ficção, assinam a direção do *making of* documentário mais elogiado e relevante de todos⁴¹: *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991), *making of* do filme *Apocalypse Now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola. Outros dois exemplos expressivos no campo do *making of* são os trabalhos de Laurent Bouzereau e Charles de Lauzirika. Laurent Bouzereau é, provavelmente, o ‘documentarista de filmes’ mais conhecido. Em sua filmografia, Bouzereau tem a assinatura de uma média de 150 *making ofs*. Seus primeiros trabalhos foram produzidos para as edições em laserdisc e caracterizavam-se pelo documentário de longa duração. Com a tecnologia do DVD/BD seus documentários *making of* passaram a ser editados em forma de capítulos (*featurettes*) de aproximadamente 15 minutos. Além disso, tem realizado a produção de algumas edições em DVD/BD dos filmes de Steven Spielberg, diretor com quem trabalha há muito tempo dirigindo os *making of* documentários de seus filmes. Charles de Lauzirika opera de forma semelhante, no entanto, seu trabalho começou já no contexto das edições de DVD. Precursor desse formato, Lauzirika é o responsável, não apenas pela direção dos *making of* documentários, mas também pela produção de *box sets* de filmes dirigidos por Ridley Scott.

⁴¹ De acordo com pesquisa realizada na internet, o *making of* documentário *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* aparece em todas as listas, comentários de críticos e artigos acadêmicos como o exemplo número 1.

A dimensão da tecnologia do DVD/BD está atrelada à minha reflexão pois não estou considerando o *making of* documentário enquanto produto isolado, mas discutindo-o enquanto ato e processo inserido na lógica de um campo que, além de aspectos de forma e conteúdo das obras, as faz circular no mercado dos bens culturais. Nesse sentido, os *making of* documentários estão muito próximos de uma relação de interdependência com o filme e seu diretor autor –portanto de uma relação homóloga com o campo do cinema ficcional –, pois aqueles serão consumidos se o capital simbólico desse último for alto. Como afirma Bourdieu,

Seria preciso, ainda, tomar a dizer a respeito do capital simbólico do escritor ou do artista, a respeito do fetichismo do nome de autor e do efeito mágico da assinatura, tudo o que foi dito a respeito do capital simbólico tal como ele funciona em outros universos: como *percepi*, ele se apóia na crença, isto é, nas categorias de percepção e de avaliação vigentes no campo. (BOURDIEU, 1996b, p.183)

O consumo dos *making of* documentários não está, portanto, dissociado das edições e/ou *box sets* de DVDs/BDs dos filmes de referência, as quais são cada vez mais elaboradas tendo em vista o cinéfilo colecionador. Susan Sontag, em seu artigo para o New York Times intitulado *The Decay of Cinema* (1996)⁴², defende que a cinefilia na contemporaneidade enfrenta uma crise, tendo em vista que as imagens não estão mais limitadas ao reduto do espaço “sagrado” das salas de cinema. Para a autora, a cinefilia não é apenas a paixão pelo cinema, mas um gosto específico por um tipo de cinema com ambições artísticas em detrimento de comerciais. No entanto, o conceito de cinefilia não é unívoco e, certamente, abarca outras proposições. Antoine de Bacque define, de uma maneira geral, a cinefilia como uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso” (BACQUE, 2010, p.33). Bacque assinala ainda que o consumo cinéfilo tem papel importante na legitimação do cinema enquanto arte, o que implica considerar o próprio discurso crítico do cinéfilo enquanto uma instância de consagração de determinadas obras.

O esvaziamento das salas de cinema e das práticas cineclubistas da “era de ouro” da cinefilia parece ter se enfraquecido em face das tecnologias do videocassete, na década de 1980, e do DVD/BD, a partir da década de 1990. Este ambiente de ampla difusão cinematográfica, no entanto, passa a ser ressignificado, como dito anteriormente, com a experiência das edições especiais em DVD/BD. Acredito que esse espaço constitui o novo nicho para o desenvolvimento de uma cinefilia adequada ao contexto contemporâneo. Diante

⁴² Cf. *The Decay of Cinema*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html?pagewanted=all>>. Acesso em: fev. 2016.

disso, é válido considerar que não é todo e qualquer filme que terá uma edição especial, com uma quantidade de extrafilmmicos agregada. Como afirma Bourdieu,

o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996a, p.259)

Assim, filmes cujas trajetórias são reconhecidas pelos agentes, instituições e instâncias de consagração, certamente poderão ser consumidos/experenciados de forma diferenciada no mercado doméstico. O mercado da distinção atrela capital simbólico e cultural acumulado pelas obras, bem como capital econômico. O fenômeno do cinéfilo colecionador recai aqui sobre obras e cineastas que trabalham no cerne de um sistema comercial, sobre os quais os olhares e as palavras atribuídos referem-se àqueles reservados aos artistas e intelectuais. Ou seja, a produção do valor da obra cinematográfica na lógica das edições especiais de DVD/BD associa a crença no valor do cinema arte enquanto valor distintivo sobre obras não necessariamente preocupadas com ambições artísticas, ao mesmo tempo em que espera retorno de vantagens econômicas advindas dessa associação.

A busca por esses produtos está calcada no desejo pela experiência bem como pela materialidade da obra. Pierre Loubet, vice-presidente da *Warner Media Services* declarou que: “Como as pessoas estão comprando esses produtos em vez de alugá-los, a embalagem tem de comunicar o valor da experiência do filme bem como a qualidade e a quantidade do material no interior” (LOUBET apud KOMPARE, 2006, p.348, tradução nossa). A dimensão do culto à materialidade, para além da experiência audiovisual, é fortemente evidenciada numa série de exemplos, tais como os seguintes *boxes*⁴³, representados na figura 4:

⁴³ A Revista *Empire* elaborou uma lista com as 30 edições especiais em DVD/BD mais luxuosas. Nessa lista, o destaque recai sobre as embalagens, os itens colecionáveis e os materiais extrafilmmicos agregados. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/p1>>. Acesso em: fev. 2016.

Figura 4: Box sets dos filmes Inception, Blade Runner, Coleção James Bond e Coleção de filmes da Marvel Studios.



Fonte: *Empireonline.com*. Disponível em: <<http://goo.gl/MS0EUN>>. Acesso em: jan. 2016.

Há que se contemplar a esfera dos espectadores enquanto consumidores ativos, usuários e/ou colecionadores para quem a experiência cinematográfica foi ressignificada através das mercadorias que possibilitam acesso a outros materiais além do filme. Como afirma Derek Kompare:

os filmes existem muito além de suas exibições nas salas de cinema assim como as séries de televisão para além da sua transmissão inicial, eles são executados como textos polivalentes reeditados, reconfigurados, amostrados, e recolhidos de inúmeras formas em toda a cultura. (KOMPARE, 2006, p.353, tradução nossa)

A proeminência das edições especiais em DVD/BD instaurou, além de um nicho de mercado, um novo campo de investigação de pesquisadores e estudiosos das mídias, do cinema e do audiovisual. Abordando uma diversidade de aspectos, desde a concepção tecnológica dos discos, seu design e arquitetura informacional, passando pelas coleções de séries e filme, discutindo os extrafílmicos, chegando até a esfera de consumo dos fãs, tanto a pesquisa acadêmica, quanto a produção de críticas e comentários culturais em revistas

especializadas e blogs, constitui uma instância de legitimação do campo do *making of*. Periódicos acadêmicos como *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, *The Velvet Ligh Trap*, *Journal of Film and Video*, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* e *Film Comment* vem publicando, ao longo dos últimos 15 anos, artigos relacionados ao tema dos extrafílmicos (*behind the scenes*) e também, especificamente, estudos sobre os *making ofs*. Além disso, as revistas impressas *Billboard Magazine*, *Sight and Sound*, *Empire*, dedicam espaços recorrentes para críticas das edições especiais de DVD/BD e artigos que debatem acerca das relações mercadológicas e culturais desencadeadas pelo fenômeno dos extrafílmicos. Artigos *online* em *blogs* e *sites* especializados, como *IGN*, *The Guardian*, *Empire online*, *Filmmaker Magazine*, *Variety*, *New York Times*, além de publicações que reafirmam a importância dos extrafílmicos e das edições especiais, também trazem entrevistas com determinados diretores dos *making of* documentários⁴⁴. Dois *sites* bastante conhecidos entre os fãs de cinema, *Taste of Cinema* e o *The Film Stage*, especialmente pelas famosas listas com indicações de filmes, publicaram em fevereiro de 2014 e fevereiro de 2015, respectivamente, listas com os melhores *making ofs* documentários. No *site Taste of cinema*, a publicação intitulada *10 Best “Making Of” Documentaries You Need To Watch*⁴⁵ enuncia uma lista de filmes documentários sobre fazer um filme, destacando que alguns títulos da lista são sobre obras cinematográficas consagradas e outros são obras quase consagradas em si mesmo. Ou seja, existe um reconhecimento de independência e autonomia das produções de *making of* documentários. A publicação do *site The Film Stage* referiu-se à lista de forma diferenciada, trazendo na chamada do texto *The 15 Best Documentaries About Making a Film*⁴⁶. No texto da matéria destaca-se a existência de documentários que cobrem a carreira de um cineasta, como por exemplo, o documentário *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (2001), ou ainda, documentários que retratam a história do cinema, como *The Story of Film: An Odyssey* (2011), chamando atenção, no entanto, que a lista proposta tem a intenção de elencar 15 documentários que descrevem a realização de um filme, de uma única obra. Alguns *making of* documentários aparecem em ambas as listas, é o caso de: *Burden of dreams*, *Dangerous days: making Blade Runner*, *Hearts of Darkness: a filmmaker’s apocalypse*, *Lost in la Mancha*, *Full Tilt Bogie*, *Making the shining*, *Best Worst Movie*, *American Movie*, *Overnight*.

⁴⁴ É o caso de entrevistas com Charles de Lauzirika, Laurent Bouzereau, Keith Fulton e Louis Peppe. Elas serão indicadas e referenciadas quando forem apresentadas no capítulo 4.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-best-making-of-documentaries-you-need-to-watch/>>. Acesso em: fev. 2016.

⁴⁶ Disponível em: <<http://thefilmstage.com/features/the-15-best-documentaries-about-making-a-film/2/>>. Acesso em: fev. 2016.

Os grupos e instituições voltados para afirmação do valor artístico dos *making ofs* é um ponto ainda problemático, pois alguns espaços atrelam o reconhecimento às edições especiais dos filmes, outros ao conjunto dos materiais extras e em alguns espaços menores identifica-se um movimento associado aos *making of* documentários e seus diretores. Uma das instâncias de reconhecimento associada às edições em DVD/BD é o *Saturn Awards*⁴⁷, uma premiação anual organizada pela *Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films* para honrar os melhores trabalhos nos gêneros da ficção científica, fantasia e horror em filme, televisão e *home vídeo*. É um dos poucos espaços que, a partir de 2003, abre a categoria *home vídeo*, o que possibilita prêmios como *Best DVD or Blu-ray Release*, *Best DVD or Blu-ray Special Edition Release*, *Best Classic Film DVD Release*, *Best DVD or Blu-ray Collection*, *Best Television DVD Release*, *Best Retro Television Series on DVD*. Outra premiação relevante é o *Sattelite Awards*⁴⁸, organizado pela *International Press Academy*, voltado para o reconhecimento de filmes, programas televisivos e *new media*. Os prêmio para produções em *New Media* incluem categorias como: *Best Overall DVD/Blu-ray*, *Best Extra features*. Uma premiação relacionada inteiramente aos DVD/s/BDs é o *DVD Exclusive Awards*⁴⁹, organizada durante os anos de 2001 e 2006, pela revista *DVD Exclusive*, uma extensão da *Variety and Video Business*, e pelo *Digital Entertainment Group* (DEG). Foram 5 edições, dentre as quais vale destacar as seguintes categorias premiadas: *Best DVD Original Retrospective Documentary/Feaurette*, *Original Retrospective Documentary (Library Release)*, *Original Retrospective Documentary (New Release)*, *Best Original Retrospective Documentary*, *Best Overall New Extra Features (New Release)*, *Best Overall New Extra Features (Library Release)*, *Best Overall New Extra Features (New Release)*.

No que diz respeito à articulação de instâncias que legitimem a prática do *making of*, bem como de seus diretores, consegui localizar a existência de um Festival Internacional de *Making of* (FIMO - *Festival International du Making-Of*⁵⁰), organizado em 2003, na cidade de Toulouse, na França. Programada para Cannes, em Março de 2007, a segunda edição do festival não aconteceu⁵¹. Entre 2003 e 2010, também na França, realizaram-se 7 edições do Festival de *Making of* de Romorantin⁵² – *Festival du Making-Of*. No ano de 2013, também na

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.saturnawards.org/Saturn-Awards-History.php>>. Acesso em: fev. 2016.

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.pressacademy.com/>>. Acesso em: fev. 2016.

⁴⁹ Disponível em: <http://awards.famousfix.com/tpx_2871950/dvd-exclusive-awards/>. Acesso em: fev. 2016.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.fimo.fr/>>. Acesso em: fev. 2016.

⁵¹ A primeira edição do Festival concedeu as seguintes premiações: *That Moment: Magnolia Diary* (*Prix du Jury Officiel Canal+*), *Princesse Mononoké* (*Prix des Lecteurs Première*), *Rire et châtiment* (*Prix des Étudiants-CROUS /La Dépêche du Midi*) e *Son idole* (*Prix du Public Omnium Casinos*).

⁵² Disponível em: <<http://www.festivaldumakingof.com/>>. Acesso em: fev. 2016.

França, há menção à realização do *Festival de L'Échelle*⁵³, promovido pela MOPI (*Making-Of Promotion International*⁵⁴), no entanto, o *site* principal encontra-se fora do ar e outras páginas não mencionam as premiações.

Além da ocorrência de estudos, críticas, Premiações e Festivais, encontrei uma associação de diretores de *making of* na França – A.R.M.O *Association des réalisateurs de making-of*⁵⁵ – que tem como objetivo principal promover a qualidade dos *making ofs* e inserir a figura do diretor de *making ofs* no mercado. Criada em 2013, a Associação é regida por um estatuto⁵⁶ no qual se podem constatar algumas questões extremamente pertinentes acerca do formato e estética do *making of*, da mesma forma que demonstram a tentativa de um movimento de delimitar a existência do diretor de *making of* enquanto um profissional que deve ser reconhecido, assim como qualquer outro. O artigo 2 do Estatuto, sobre as ‘Finalidades e os Meios de ação’, explicita de forma clara a intenção de reconhecimento e legitimação do diretor do *making of*:

A Associação visa reunir profissionais diretores de making-of de filmes e séries para cinema, televisão, Internet ou qualquer tipo de operação audiovisual conhecida ou desconhecida até à data. Esta Associação objetiva defender o reconhecimento, moral, artístico, profissional e profissional técnico do “diretor de making-of”, sua promoção, seu avanço e sustentabilidade, para tomar carga de seu futuro e assegurar seu lugar no processo de produção audiovisual; promover e defender o status do direito autoral de seu trabalho mas também da obra em si. Em geral, a Associação poderá realizar qualquer ato que promova direta ou indiretamente, sua finalidade e/ou os interesses dos membros associados. Pode-se concluir para facilitar este assunto até a qualquer acordo de associação, parceria, agência, representante ou outro, com qualquer pessoa ou entidade pública ou privada⁵⁷. (Estatuto da A.R.M.O, tradução nossa)

Em outra seção o estatuto expõe as condições de admissão e adesão, enfatizando a necessidade que o diretor tem de justificar a concretização do seu trabalho a partir de *making-ofs*, curtos ou longa-metragem, únicos ou em série, distribuídos através de uma rede comercial (DVD, Bluray, VOD). Desse modo, o estatuto pode ser entendido como um instrumento cujas regras operam recomendações formais para os agentes e suas produções, demonstrando um programa que almeja consolidar a autonomia do campo. A Associação também elaborou uma ‘Carta de Ética’, em que discorre sobre as ‘Definições e a qualidade dos *Making of*

⁵³ Disponível em: <<https://vimeo.com/63325199>> e <https://www.facebook.com/pages/Festival-du-Making-Of/478611148855567?sk=info&tab=page_info> . Acesso em: fev. 2016.

⁵⁴ Disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Making-of>>. Acesso em: fev. 2016.

⁵⁵ A.R.M.O. Disponível em: <<http://asso-armo.org/>>. Acesso em: fev. 2016.

⁵⁶ Estatuto A.R.M.O. Disponível em: <<http://asso-armo.org/wp-content/uploads/2013/06/ARMOStatutsSignes.pdf>>. Acesso em: fev. 2016.

⁵⁷ Ibidem.

Um *making of* é reconhecido principalmente como um verdadeiro documentário detalhando todo ou parte do processo de produção de uma obra audiovisual. Tem como objetivo dar suporte a uma obra através de seu meio privado de exibição (DVD, Bluray, VOD) e pode igualmente ser exibido em cinemas, televisão ou internet. Esse formato é particularmente apreciado pelo seu significado comemorativo ou sua ambição educativa e pela singularidade e clareza de seu objeto/tema. Formas originais e qualidades técnicas são características e vantagens indiscutíveis que podem garantir a associação de cineastas. Um *making of* pode, secundariamente, ser dividido sob a forma de um ou mais módulos/capítulos promocionais para acompanhar, em qualquer formato de mídia, a promoção e divulgação do filme que do qual ele trata. Esse formato é particularmente apreciado pelo seu caráter estimulante, a riqueza de realização das cenas e das imagens, a relevância das entrevistas com diretores, artistas, técnicos, produtores. Adequação com o espírito de marketing do filme e inventividade são vantagens indiscutíveis que podem trazer cineastas para a Associação. Em todos os casos, um *making of* não é feito para quebrar a magia de um filme, mas sim estimular e desenvolver⁵⁸.

Ambos documentos⁵⁹ representam estratégias que visam estruturar e garantir as condições sociais para reger a prática –e o reconhecimento – do *making of* e de seus realizadores. Na ausência de instâncias específicas de consagração consolidadas e reconhecidas, a A.R.M.O desponta como uma instituição legítima, estruturada e que sinaliza questões relevantes identificáveis, mas dispersas ao longo da história/trajetória do *making of* enquanto formato/gênero de produção audiovisual.

A estreita relação entre as instâncias diretivas, de um lado o diretor do *making of* e de outro o diretor do filme, é talvez o aspecto mais complexo no caminho da autonomia do campo. Esse aspecto fica bastante claro se observarmos a forma de referência aos *making ofs*, os quais, em muitos casos indicam o filme e o diretor do qual ele trata: “*the making of steven spielberg’s jaws*”; *Staircases to Nowhere: Making Stanley Kubrick’s ‘The Shining’*. Há casos em que o título do *making of* busca maior autonomia, se descolando da indicação “*the making of (...)*”, de modo que a explicação, majoritariamente, vem seguida do filme e seu diretor, como mostram os exemplos: *Hearts of Darkness- a filmmaker’s apocalypse, making of* do filme ‘Apocalypse Now’, de Francis Ford Coppola; *Burden of Dreams, making of* de ‘Fitzcarraldo’, de Werner Herzog; *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys, making of* do filme ‘Os doze macacos’, de Terry Gilliam, etc. Ou seja, a instância diretiva que se reconhece nesse mecanismo discursivo recorrente é a do diretor do filme, e não o do *making of*. Não obstante, esse aspecto se constitui em um dos objetivos da Associação, o qual é explicitado em diferentes espaços navegáveis do *site*. Em uma das abas de navegação do *site*, encontra-se o seguinte texto:

⁵⁸ Carta de Ética A.R.M.O, tradução nossa.

⁵⁹ Os documentos da A.R.M.O, o estatuto e a carta de ética, encontram-se disponíveis no ANEXO D – Documentos A.R.M.O. desta tese.

Diretor de *making of*, um trabalho em tempo integral, que sofre com a falta de reconhecimento dentro da indústria audiovisual. Criar essa associação foi para nós uma necessidade de se unir para tentar ganhar status e uma estrutura padronizada e defender um trabalho com direito autoral, às vezes desconsiderado e não reconhecido⁶⁰.

Esse posicionamento situado da Associação não se faz à revelia de aspectos formais e estéticos das obras de *making of*, que ainda se mostram frágeis nessa busca por reconhecimento. Além de constatarem a ausência de um estatuto convencional, incertezas nas negociações de contratos acerca dos direitos autorais e da distribuição de direitos audiovisuais bastante discutível, destacam-se dois enfoques que se sobressaem na dificuldade de legitimação: (1) a imagem negativa que alguns atores/atrizes e técnicos tem (ou podem ter) do *making-of* por medo do que ele irá mostrar/revelar e (2) o conteúdo artístico e a busca de originalidade, muitas vezes, difícil de defender, uma vez que as fórmulas são bastante repetidas. Ambas dimensões estão relacionadas às fronteiras estéticas que delineiam o fazer do *making of*: por um lado a intenção documental e de outro o ponto de vista promocional. Esses enfoques diferenciados têm relação não apenas com o formato de duração, mas também com o mecanismo temporal da realização (lançado concomitantemente ao filme ou anos após o lançamento do filme). Quando um *making of* documentário é realizado 30 anos após o lançamento do filme, sua intenção, para além da documentação do processo de produção, está incrustada pelo elemento da comemoração/celebração, a qual, de algum modo, se refere a um tipo de promoção do filme e/ou do seu legado.

Entendo que a partir da reflexão acerca das fronteiras estéticas das obras de *making of*, que se localizam entre o documentário e os *featurettes* promocionais, é possível compreender as nuances produtivas e as conexões possíveis no interior de um campo cujas práticas, por anos dispersas, estão se consolidando em busca de reconhecimento.

3.2 FRONTEIRAS ESTÉTICAS: ENTRE O DOCUMENTÁRIO E O *PROMOTIONAL FEATURETTES*

Há quem defenda que o *making of* pode ser considerado um verdadeiro gênero em si mesmo: as várias imagens que são muitas vezes semelhantes (entrevistas, fotografias e filmes durante o set, storyboard, etc.), as situações sempre relacionadas com o processo de criação (roteirização, casting, ensaios, filmagem, edição, etc.), as relações do universo dos

⁶⁰ Op. cit. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

profissionais envolvidos (membros da equipe: produtores, roteiristas, diretor, atores/atrizes, maquiadores, cenógrafos, operadores de câmera, etc.). Ou seja, identifica-se uma estrutura recorrente. No entanto, devido ao fato de que sua concepção e os seus interesses podem diferir, sua adequação nos níveis de produção e distribuição distinguem duas formas comuns de *making ofs*: o *making of documentary* e *making of featurette* (promocional). A localização do *making of* enquanto gênero não é determinante nesta tese, mas sim a compreensão do mesmo enquanto um filme (uma obra) com características e enfoques diferenciados e singulares que funcionam como uma chave de leitura para o espectador.

O *making of* documentário desponta como um “intermediário” da totalidade ou de uma parte do processo de fazer uma obra audiovisual, seja do ponto de vista técnico e/ou artístico. Isto é, seu objetivo é dar conta do processo de realização de uma obra audiovisual, seja para o cinema, televisão, internet, etc. Este tipo de *making of* é construído com base nos estilos e/ou convenções documentais. Porém, há que se ter em mente que o próprio campo do documentário é composto por uma série de indagações, incertezas e uma abertura de possibilidades formais e marcas estilísticas. Inúmeras correntes teóricas e modelos foram propostos no anseio da delimitação daquilo que faz uma obra um documentário (em oposição à ficção). Na seara desses estudos, podemos destacar alguns autores como Bill Nichols (2005), Noël Carrol (2005, p. 69-104), Michael Renov (1993), Fernão Pessoa Ramos (2013), cujas vertentes apontam para diferentes aspectos: abordagem objetiva da realidade, construção de modos de exposição, inserção do sujeito realizador nas escolhas, desejo de preservação ou de persuasão, etc. Poderia discorrer sobre cada uma das definições elaboradas no entanto, acredito que a proposição teórica relevante acerca do documentário enquanto elemento ‘classificatório do gênero’ (e que ao meu ver está presente no que se chama *making of* documentário) diz respeito à modalidade do posicionamento assertivo do realizador com objetivo de influenciar o espectador: trata-se de localizar um ponto de vista que organiza os materiais fílmicos (sons e imagens) e constrói um discurso, no qual as circunstâncias são apresentadas como “reais”.

Sendo assim, o documental do *making of* se identifica no fato de que seu “diretor abertamente assinala a intenção de que a audiência: assumo uma atitude de crença ante o conteúdo apresentado; tome as imagens e os sons (assim como as combinações entre eles) como fontes confiáveis para conformar essa crença” (DA SILVA, 2013, p.72). É importante observar que o *making of* documentário opera apropriações de diferentes modos de construção documentais, dialogando (mais ou menos) com o enfoque da “promoção”, dependendo das condições a que a obra e o seu diretor estão sujeitas, ou melhor, dependendo das *posições*,

disposições e posicionamentos do diretor no interior do campo. Pois mesmo o *making of* documentário carrega a dimensão da “comemoração/celebração” do evento fílmico, isso aparece de forma mais explícita ou menos, de acordo com o ponto de vista de seu diretor. Dentre os *making ofs* documentários, é possível identificar diferentes propostas:

- (1) *Making ofs* documentários cujos títulos não fazem referência ao filme do qual eles tratam. Por exemplo: *Burden of Dreams* (dirigido por Les Blank, 1982); *Hearts of Darkness, a filmmaker's apocalypse* (dirigido por Fax Bahr e George Hickenlooper, 1991); *Lost in la Mancha* (dirigido por Keith Fulton e Louis Peppe, 2002); *Full Tilt Boogie* (dirigido por Sarah Kelly, 1997);
- (2) *Making ofs* documentários que se constituem mais independentes, sendo inclusive premiados em circuitos de produções documentais. Por exemplo: o diretor de *Burden of Dreams*, Les Blank, ganhou o Prêmio Flaherty Documentary Award no BAFTA⁶¹, de 1983. *Hearts of Darkness, a filmmaker's apocalypse*, em 1992, ganhou prêmios de melhor direção em documentário e melhor edição em documentário no *Primetime Emmy Awards*; melhor edição em documentário no *America Cinema Editors*; melhor documentário no *National Board of Review, USA*; melhor documentário no *International Documentary Association*. O *making of* documentário *Lost in la Mancha* foi indicado em diversas premiações de documentários (entre elas BAFTA, *International Documentary Association*, *Chicago Film Critics Association Awards*) tendo ganhado o *Sattelite Award* de melhor documentário, em 2004.
- (3) *Making ofs* documentários construídos em partes (blocos) que se referem aos estágios de uma produção cinematográfica (pré-produção, roteirização, casting, construção dos cenários, filmagens, efeitos visuais, edição, pós-produção, lançamento do filme, etc.). Por exemplo: *Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon'* faz uso de intertítulos nomeando as etapas básicas do casting, pré-produção, filmagens e pós-produção. Os *making ofs* dirigidos por Charles de Lauzirika, na sua totalidade, apresentam essa concepção narrativa bastante detalhada, com destaque para *The beast within: Making Alien* e *Dangerous days: Making Blade Runner*; os *making ofs* dirigidos por Laurent Bouzereau também apresentam estrutura semelhante, principalmente *The Making of Steven Spielberg's Jaws* e *The Making of Close Encounters of the Third Kind*.
- (4) *Making ofs* documentários construídos como diários de gravação, na forma de registro bastante cru em vídeo acompanhando os dias de filmagens. Por exemplo: *That*

⁶¹ Academia Britânica de Cinema e Televisão – *British Academy of Film and Television Arts*.

moment: Magnolia diary, dirigido por Mark Rance, teve 128 horas de material capturado durante os oitenta e poucos dias de gravação do filme *Magnolia* (de Paul Thomas Anderson); a edição do *making of* deixou o documentário com 72 minutos. *Full Tilt Bogie* (dirigido por Sarah Kelly) compartilha algumas características do registro em vídeo com estilo “amador”, mas ao invés de mostrar os dias de filmagens, a diretora opta por desvelar outros aspectos por trás da produção do filme *From Dusk Till Dawn* (Um drink no inferno, de 1996, dirigido por Robert Rodriguez): seu enfoque se dá, principalmente, sobre os maquinistas, eletrecistas, assistentes de direção, os extras, o serviço de alimentação, os motoristas, assistentes pessoais dos artistas – o *making of* constrói a sensação da energia descontraída do set, com foco peculiar sobre a figura de George Clooney no papel que o lançou no cinema de Hollywood.

- (5) *Making ofs* documentários que fazem uso da *voz off* como estratégia narrativa condutora do documentário. Por exemplo, em *Burden of Dreams* temos a *voz off* de Candence Laughlin conduzindo os eventos caóticos que envolveram a realização do filme de Herzog; em *Hearts of Darkness* a *voz off* de Eleanor Coppola, que narra os eventos como alguém de fora acompanhando e elaborando um diário de produção do filme, com insights privilegiados sobre o comportamento e preocupações de seu marido (o diretor do filme – Francis Ford Coppola); em *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* a narração em momentos pontuais é de Keith Fulton (um dos diretores do *making of*), pois ao longo do documentário, ao invés da *voz off*, intertítulos vão estruturando a narrativa na forma de perguntas; *Lost in la Mancha* conta com a narração de Jeff Bridges, que vai ao longo de todo *making of* fazendo asserções e comentários acerca dos fatos que vão acontecendo.

Deve-se ressaltar que no conjunto dessa produção diversa de *making ofs* documentários, a grande maioria utiliza cenas dos filmes dos quais eles falam sobre, mas existem alguns poucos, cuja singularidade se constrói, inclusive, pelo fato de não utilizar uma cena sequer. De todos os *making ofs* documentários dos quais tive acesso, dois se destacam por não fazer uso algum de cenas que aparecem nos filmes: *Burden of dreams* (1982) e *That moment: Magnolia diary* (2000).

No que diz respeito aos *making of* featurettes, uma primeira forma de concepção do mesmo é dividir um *making of* documentário em um ou mais módulos/capítulos de curta duração (*featurettes*), com intuito de servir como material de apoio à comercialização/promoção durante toda a divulgação do filme do qual ele trata. Mas, é

possível também que sejam realizados *featurettes* específicos, não oriundos da fragmentação do *making of* documentário. Quando isso acontece, o que se identifica, geralmente, é o desenvolvimento de formatos redundantes e repetitivos (até mesmo na forma de clipes com erros de gravação – *blooper clips*), improvisados (entrevistas rápidas no set de filmagem) e inadequados ao potencial e ao universo criativo do filme. Como mencionado na seção anterior, muitos deles são exibidos em programas de televisão específicos voltados para os bastidores do cinema.

Com relação as construções estético-narrativas desses *making ofs*, também se pode observar uma diversidade de abordagens. Os *making ofs featurettes* dos filmes *Requiem for a dream* (Requiem para um sonho, Darren Aronofski, 2000) e *Garden State* (Hora de Voltar, Zach Braff, 2004), por exemplo, caracterizam-se pelo uso da câmera na mão, uma câmera que está presente no set durante as filmagens, de modo a identificar um atributo e/ou estilo amador, que não prezam pela perfeição das imagens tal como no filme. Temos assim, um registro cru do processo. Enquanto que no *making of* de *Requiem para um sonho* a câmera apenas registra as gravações de algumas cenas e o deslocamento do diretor Daren Aronofski pelo set, o *making of* de *Hora de voltar*, além de documentar cenas sendo preparadas e filmadas, faz uso de entrevistas com vários integrantes da equipe, desde o diretor e roteirista Zach Braff até o sujeito encarregado pelo apoio de alimentação. Por outro lado, os *making ofs featurettes* dos filmes *V for Vendetta* (V de Vingança, James McTeigue, 2005) e *Kill Bill vol.I* (Quentin Tarantino, 2003) fazem uso de entrevistas captadas em diferentes lugares, mesclando cenas do filme e pequenos pedaços de vídeo das filmagens, mas o tom é completamente outro, pois a montagem opera efeito emotivo e apelo narrativo com objetivo de divulgação e promoção do filme. É como se o *making of* fosse a versão estendida de um *trailer*.

No viés interpretativo bourdieusiano, pode-se dizer que entre os *making ofs* documentários e *featurettes* tem-se uma oposição simbólica que não, necessariamente, varia inversamente ao lucro econômico. O crédito artístico atribuído aos *making ofs* documentários é hierarquicamente superior ao dos *making ofs featurettes*, embora ambos estejam imersos em um contexto comercial. A distinção do *making of* documentário se dá por conta do enfoque documental que se encontra com uma dimensão “histórica” do cinema, ultrapassando o senso comum do promocional do filme.

No espectro dessas variadas formas de composição dos *making ofs*, o elemento da montagem se apresenta de modo recorrente, não apenas enquanto operação técnica mas como princípio de criação do *making of*. Para além dos planos como unidade, o objeto da montagem no *making of* é a memória do próprio fazer cinematográfico de um filme. A substância para

realizar isso se alterna entre cenas dos filmes, entrevistas, fotografias, storyboards, filmagens do set, imagens de arquivo, etc. De uma maneira geral, “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme” (AUMONT, 2003, p.195), no entanto, o que desponta de forma mais relevante da montagem no *making of* documentário são os arranjos temporais e espaciais construídos tal como rastros de uma dada produção fílmica. As imagens e os sons são manipulados pela montagem no *making of* numa perspectiva ambígua: de um lado operando sob a lógica da organização e sucessão dos planos que constroem uma narrativa, localizada entre o documental e o promocional; e, de outro lado, a montagem é concebida enquanto um exercício de constituição e/ou restituição da memória, a qual é operada sobre os rastros.

Assim, através da montagem no *making of* existe um direcionamento do olhar do espectador, o que se manifesta como o lugar privilegiado do agente narrativo no cinema, ao mesmo tempo em que se concede abertura aos rastros e reconstruções a partir desse mesmo olhar do espectador. Tem-se uma cristalização da dialética do ver, pois os MDocs caminham na esteira da preservação/construção de uma memória, de um passado murmurado em entrevistas que buscam (re)constituir ideias e projetos, pelas imagens de diferentes tempos e espaços que evocam acontecimentos cinematográficos, cujas distâncias alternam sob diferentes olhares (o do espectador e o do diretor do *making of*).

De acordo com Gagnebin (2012), a historiografia crítica de Walter Benjamin procura por rastros de outras possibilidades de interpretação. Nas palavras de Benjamin: “quem algumas vez começou abrir o leque da memória não alcança jamais o fim dos seus segmentos; não se satisfaz com nenhuma imagem, porque descobriu que o leque pode desdobrar-se e que a verdade reside entre suas dobras” (BENJAMIN apud SARLO, 2013, p.43).

Pensando no conceito paradoxal de “rastro”, enquanto “presença de uma ausência e ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p.27), e na dialética do ver de Didi-Huberman, concebo que a montagem no *making of* ultrapassa o teor narrativo se tensionada a partir da dimensão da memória e do tempo. Através da *collage* de elementos díspares justapostos pode-se iluminar e construir conhecimento de algo que foi ou de algo que poderá vir a ser. Beatriz Sarlo ao ler Benjamin afirma: “esse conhecimento do futuro naquilo que é velho deriva da capacidade (poética/política) de estabelecer o vínculo que ilumina ambos os termos, violentando sua distância” (SARLO, 2013, p.36). Trata-se, portanto, da ação de um método que concebe o “meu agora” de espectadora/pesquisadora que se encontra com o passado das imagens contidas e produzidas pelos MDocs. Desse encontro, busco através da

pesquisa, num exercício dialético do olhar, iluminar as zonas da autoria que se desdobram nas e pelas imagens dos MDocs.

Através da compreensão das diferentes composições formais e estéticas do *making of*, é possível compreender a delimitação do estudo no que se refere à problematização da autoria no *making of* documentário. Apesar do carácter promocional recobrir, em alguma medida, este tipo de *making of*, o que ganha relevo no escopo dessa produção documental é o papel autoral e a busca pela valorização artística da matéria de expressão. Concluída essa etapa, resta esclarecer de que modo a análise implica a esfera documental, a dimensão tecnológica das edições em DVD/BD e o que representa o encontro das instâncias diretivas.

3.3 O *MAKING OF* DOCUMENTÁRIO E O ENCONTRO DAS INSTÂNCIAS AUTORAIS

No *making of* documentário, a fronteira documental se articula entre o ficcional e o processo de produção desse ficcional, instaurando, portanto, um espaço de crença e de consistência nesse processo de produção, uma vez que o espectador é ciente dos efeitos (e do aspecto ficcional) empregados no filme. Ou seja,

[O vídeo e o filme documentário] transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência. O documentário propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum (...). Poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento com o documentário como tal, estendendo-se até o engajamento no mundo histórico representado nesses filmes. Nosso engajamento neste mundo é a base vital para a experiência e o desafio do documentário (NICHOLS, 2005, p.70-71).

A partir disso, observa-se que o apelo realista dos *making ofs* documentários diz respeito a uma apropriação, a uma retórica que tem por objetivo satisfazer o desejo do espectador de responder à pergunta “como eles fizeram isso?”. No entanto, vale ressaltar que o desvelamento do processo produtivo/criativo de um filme e um dado reencantamento é também uma construção e/ou representação da realidade, "realidade essa mediada, produzida e dramatizada por códigos estéticos e suportes audiovisuais cujas fronteiras também estariam se tornando indistintas" (FELDMAN, 2008, p.62). Assim, os regimes de visibilidade do *making of* documental caracterizam-se pela produção de efeitos de real, de modo a inscrever o espectador no universo cinematográfico da realização de um filme através de “outro” filme.

No conjunto da produção de *making ofs* documentários mapeado, as construções e os artifícios são bastante diferenciados. Enquanto alguns mostram-se claramente enquanto um

projeto pensado, estruturado e organizado em torno dos eixos da produção cinematográfica, outros se compõem de modo mais fluido e cru, quase como uma etnografia do processo de produção cinematográfica, já que têm uma narradora/observadora registrando e conduzindo a narrativa. No entanto, os efeitos produzidos constantemente dialogam com as fronteiras audiovisuais que o *making of* estabelece com o documentário. Tais efeitos são (1) da ordem de uma experiência mediada, o espectador tem acesso a uma dada ontologia do filme; e (2) da ordem de uma retórica que institui uma forte impressão de autenticidade e legitima a figura do diretor autor da obra.

O espaço da autoria, a memória do filme e as dimensões tecnológica e histórica do cinema se expressam enquanto uma disposição do campo do *making of*, no entanto, apontam para o posicionamento de um cineasta. Ainda que a própria existência do MDoc seja sancionada pelo(s) estúdio(s) de produção dos filmes, atento que para mostrar o que mostra e dizer o que diz, o *making of* documentário o faz de uma maneira específica, através do olhar de um diretor. Alçar esse diretor a ocupação de um espaço autoral não significa compreender sua atuação no âmbito da inventividade e originalidade associadas ao gênio criador. Do contrário, significa localizar a autoria como uma circunstância tornada possível por condições específicas do campo – desde as posições ocupadas pelo diretor, suas filiações, atitudes, discursos, até as suas propostas estético-expressivas. Essa postura teórico-metodológica, na leitura de Louis Pinto sobre Bourdieu, significa

[...] deixar ver o autor se fazendo, fazendo a obra: em grande parte, consiste em determinar as probabilidades condicionais que só depois parecem obscuras, indefiníveis e sobretudo não essenciais. As intenções expressivas de um autor resultam de um processo dialético: o que ele é levado a fazer depende da relação entre a percepção (socialmente condicionada) que ele tem do estado dos possíveis literários, a percepção (socialmente condicionada) que ele tem de seu lugar e de seus recursos, e sua posição objetivamente determinável por uma infinidade de sinais, nem sempre unívocos, de favor ou desfavor (PINTO, 2000, p.83).

Nesse sentido, me parece ser possível encontrar um diretor autor, cujo olhar se constrói enquanto uma marca autoral na seara da realização de MDocs. O acesso que temos à memória do filme, à figura do diretor *auteur*, ao processo de produção é construído por uma instância organizatória de determinados elementos, que quando descortinada nos dá a ver um projeto com a assinatura dos diretores dos *making ofs*. Esse encontro das instâncias diretivas no *making of* documentário é modulado por uma dupla noção de autoria, manifestada, de um lado, pela trajetória social, pelo controle relativo, pela metáfora do status estético e pelo “roubo das ideias” (discutidos anteriormente no capítulo 2) e, de outro lado, pela constituição

de uma imagem crítica do filme no espaço dos possíveis do campo que poderá dar a ver uma dupla relação autoral.

Entendo que o modo como o diretor autor constrói seu olhar está diretamente relacionado como o modo como o diretor *auteur* do filme se deixa olhar nessa relação. Ou seja, o sujeito da câmera tem sua ação modulada pela forma como o sujeito que se coloca para a câmera se autorrepresenta. O diretor *auteur* do filme se constitui enquanto sujeito para a câmera, visto que ele se confronta com sua própria história no fazer de um determinado filme; o diretor autor do *making of* se apresenta enquanto sujeito da câmera, cujo olhar e voz inscritos na montagem das cenas denotam os limites das suas possibilidades, as quais dizem respeito à sua posição no campo. Sendo assim, desse encontro vislumbro a possibilidade de dois tipos de relação que se assumem enquanto instância de mediação da dialética do olhar: autor voyeur - *auteur* exibicionista e autor flâneur - *auteur* dândi.

O diretor autor do *making of* enquanto voyeur é aquele que se deixa levar pelo fascínio da realização cinematográfica; inebriado pelo desejo que tem de estar na posição autoral de um filme, seu olhar está cedido à construção atrativa que o autor exibicionista do filme expressa. Ivo Lucchesi salienta que “o exibicionista, como o voyeur não pode prescindir da presença do outro sobre quem deve exercer o impacto desejado. Daí advém seu permanente deslocamento” (LUCCHESI, 2000, p.50). O autor voyeur comporta-se como um espectador que no seu modo de olhar vislumbra o *outro* e não a si. Nesse jogo de olhares entre o voyeur e o exibicionista (o ver e o ser visto), emaranha-se uma trama em que a própria noção de autoria se (re)constrói. Por outro lado, o diretor autor do *making of* enquanto flâneur não se preocupa como primeira instância em celebrar a realização do filme ou insuflá-lo de atrativos, mas, do contrário, ao optar por não descrever o filme acaba imprimindo uma imagem crítica do mesmo através das imagens do *making of*. Ele sucumbe ao espetáculo da realização cinematográfica e a toma para si, convertendo-o em uma obra sua. Isto é, não renuncia a realização da sua obra. Talvez isso seja possível pois o sujeito que se coloca para a câmera, o diretor *auteur* do filme, expressa uma experiência não exibicionista, mas, ao contrário, ele trata de experienciar a realização cinematográfica de modo não convencional, tal como um dândi. A figura extraída de Baudelaire, que revela o perfil do dândi, manifesta um modo de existência do diretor *auteur* do filme como aquele que se coloca contra determinadas normas institucionalizadas, o dandismo exige dele “que ultrapasse com renúncia consciente os limites da arte, empenhando-se com toda sua personalidade” (LUCCHESI, 2000, p.47). Ambos, flâneur e dândi, perseguem a si mesmos nas obras.

A fim de dar conta da complexidade dessa relação o corpus selecionado, como mencionado anteriormente na introdução, se constitui da seguinte forma:

1. *Burden of Dreams* (de 1982, direção de Les Blank) - *making of* do filme *Fitzcarraldo* (de 1982, dirigido por Werner Herzog);
2. *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (de 1996, direção de Keith Fulton e Louis Peppe) – *making of* do filme *Os Doze macacos* (de 1995, dirigido por Terry Gilliam);
3. *The Making of “Close Encounters of the Third Kind”* (2001, direção de Laurent Bouzereau) – *making of* do filme *Contatos imediatos de terceiro grau* (de 1977, direção de Steven Spielberg);
4. *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007, direção de Charles de Lauzirika) – *making of* do filme *Blade Runner* (de 1982, direção de Ridley Scott).

*Burden of dreams*⁶², dirigido por Les Blank, foi exibido nos cinemas, em programa de televisão e em festivais de documentário. Sua distribuição, além das telas do cinema e da televisão, teve versões em VHS e DVD. Constituído enquanto um *making of* documentário bastante autônomo, foi apenas no ano de 2007, que numa edição comemorativa de 25 anos do filme *Fitzcarraldo*, é lançado juntamente com o filme. Como poderemos observar, a figura 5 (da esquerda para direita) mostra a capa de um DVD do filme *Fitzcarraldo*, a capa de um DVD do filme *Burden of Dreams* lançado pela *Criterion Collection* e, por último, a capa de uma Edição Especial de Colecionador que traz os dois filmes: *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, e *Burden of Dreams*, de Les Blank.

Figura 5: Capas dos DVDs dos filmes *Fitzcarraldo* e *Burden of Dreams*.

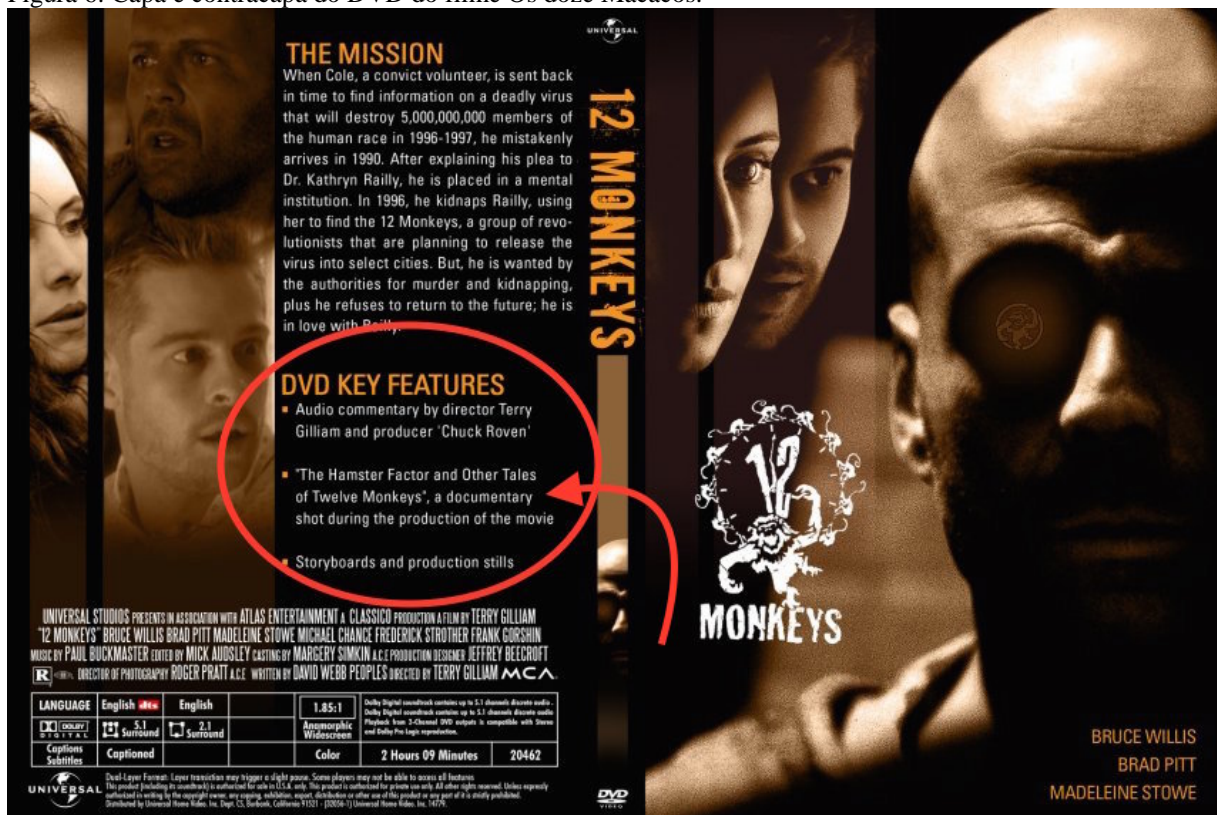


Fonte: *Amazon.com.uk*. Disponível em: <<http://goo.gl/Rh15p1>>, <<http://goo.gl/BeyJ3p>>, <<http://goo.gl/101Y5y>>. Acesso em: jan. 2016.

⁶² Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0083702/?ref_=ttco_co_tt>. Acesso em: ago. 2015.

*The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*⁶³, dirigido por Keith Fulton e Louis Peppe, teve sua primeira exibição oficial no *London Film Festival*⁶⁴ em 14 de Novembro de 1996. Percorreu circuito de festivais e depois foi distribuído em edição especial de laserdisc do filme *Os dozes macacos*, no ano de 1997. A partir de 1998, passou a integrar as edições do filme em DVD e, no ano de 2009, foi lançado como extra da edição especial em *Blu-ray*. As figuras 6, 7 e 8 são exemplos de edições do filme em DVD e BD e apontam para a presença do MDoc como material extra.

Figura 6: Capa e contracapa do DVD do filme Os doze Macacos.

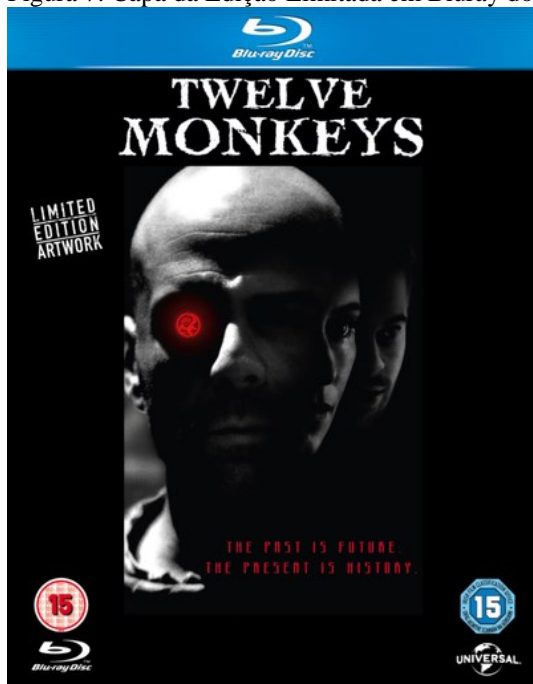


Fonte: *Convershut.com*. Disponível em: <<http://goo.gl/VKZsKP>>. Acesso em: jan. 2016.

⁶³ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0116479/?ref_=ttco_co_tt>. Acesso em: ago. 2015.

⁶⁴ Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/lff>>. Acesso em: set. 2015.

Figura 7: Capa da Edição Limitada em Bluray do filme Os doze Macacos.



Fonte: *Blu-ray.com*. Disponível em: <<http://www.blu-ray.com/movies/12-Monkeys-Blu-ray/78929/>>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 8: Contracapa da Edição Limitada em Bluray do filme Os doze Macacos.



Fonte: *Blu-ray.com*. Disponível em: <<http://www.blu-ray.com/movies/12-Monkeys-Blu-ray/78929/>>. Acesso em: jan. 2016.

*The making of “Close Encounters of the Third Kind”*⁶⁵, making of do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977), conta com duas versões, ambas de mesmo título, no entanto, com diretores e composições diferentes. A versão que interessa na tese refere-se à do

⁶⁵ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0251819/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: set. 2015.

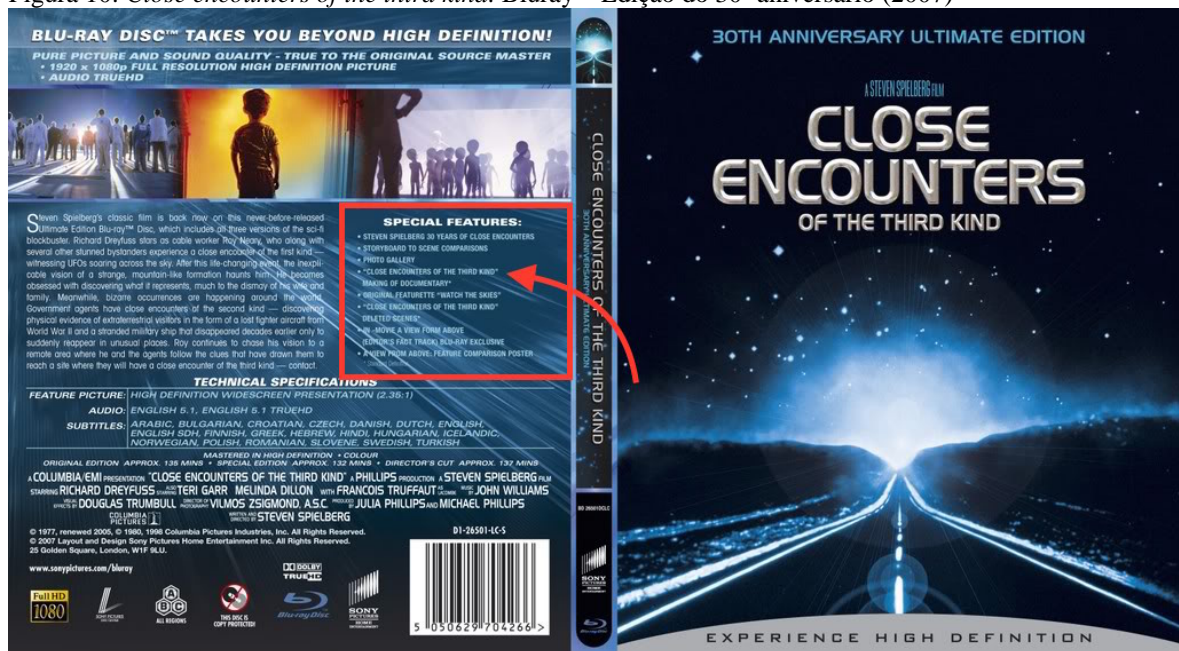
ano de 2001, dirigida por Laurent Bouzereau. Esse *making of* documentário foi realizado especialmente para integrar edições de lançamento do filme em DVD/BD. Aparece como *special features* na edição de colecionador em DVD, no ano de 2001 e, mais tarde, em 2007 na edição comemorativa de 30 anos do filme, figuras 9 e 10 (tanto em DVD quanto *Blu-ray*).

Figura 9: *Close encounters of the third kind*. DVD – Edição Colecionador (2001)



Fonte: *Movies Collection*. Disponível em: <<http://goo.gl/zdlvta>>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 10: *Close encounters of the third kind*. *Blu-ray* – Edição do 30º aniversário (2007)



Fonte: *Covershut.com*. Disponível em: <<http://goo.gl/5lcGYi>>. Acesso em: jan. 2016.

*Dangerous Days: Making Blade Runner*⁶⁶, foi lançado com a Edição Especial em DVD e *Blu-ray*⁶⁷ do filme *Blade Runner*, que foi inclusive premiada com o *Saturn Awards* na categoria *Best DVD Special Edition Release*. Dentre as muitas informações adicionais contempladas nos diferentes *boxes* lançados, está o *making of* documentário dirigido e produzido por Charles de Lauzirika, figuras 11 e 12.

Figura 11: Poster do *Making of Dangerous Days – Making Blade Runner*.



Fonte: *Internet Movie Data Base*. Disponível em: <<http://goo.gl/YBdq5L>>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 12: *Box sets* das Edições Especiais do filme *Blade Runner*



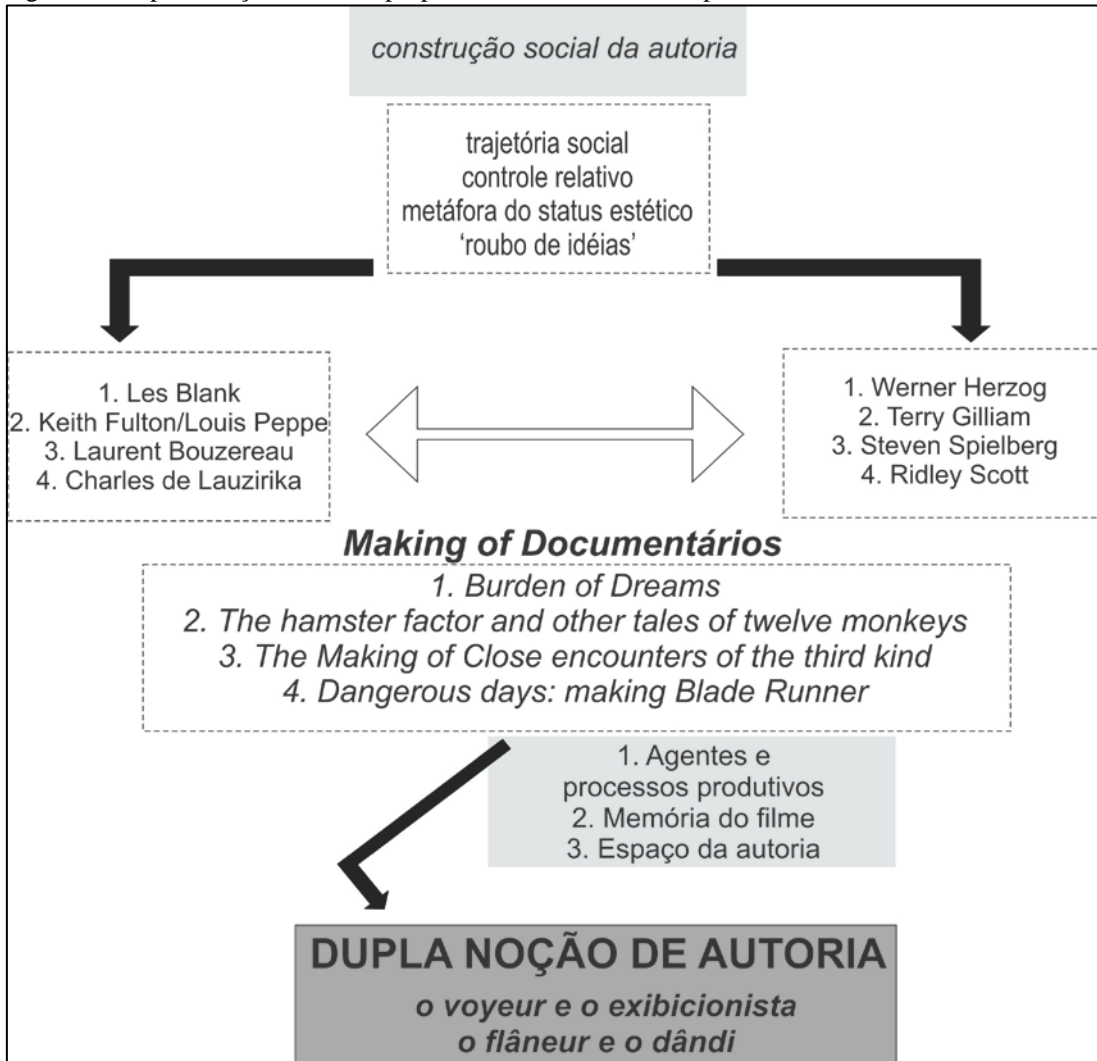
Fonte: *Amazon.co.uk*. Disponível em: <<http://goo.gl/YoxzSA>> , <<http://goo.gl/ATO53L>>. Acesso em: jan. 2016.

⁶⁶ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1080585/?ref_=ttrel_rel_tt>. Acesso em: fev. 2016.

⁶⁷ 5-Disc Ultimate Collector's Edition.

O quadro a seguir (figura 13) representa visualmente o corpus, as relações das instâncias diretivas autorais e as categorias analíticas que serão desdobradas a fim de compreender a dupla noção de autoria *voyeur – exibicionista* e *flâneur – dândi*.

Figura 13: Representação visual da proposta de análise com o corpus



Fonte: IUVA, 2016.

Ressalto que, no decorrer das análises que virão no capítulo 5, existe a preocupação com a elucidação dos efeitos e dos princípios constitutivos do *making of*, contemplando a dimensão autoral na composição bem como análise do contexto e das condições de produção das mesmas. Tanto o realizador quanto o contexto de produção em que ele está inserido são fontes de construção e efeitos da obra, de modo que as escolhas dos autores refletem e/ou são reflexo disso. A escolha de analisar a trajetória de ambas instâncias diretivas, observando as relações entre elas, bem como os efeitos derivados nas obras dos *making ofs* documentários, permite que se apreendam singularidades acerca da autoria. O exercício comparativo está

atento às recorrências e mudanças, levando em consideração as circunstâncias temporais e as diferentes concepções das produções.

4 A TRAJETÓRIA SOCIAL DOS DIRETORES

Neste capítulo o movimento realizado é o da compreensão da autoria dos diretores *auteurs* dos filmes ficcionais e dos diretores dos *making ofs* pela perspectiva da elucidação da trajetória social (BOURDIEU, 1996a, 1996b) de cada um, tendo em vista o contexto das relações implicadas nessas trajetórias.

Desse modo, as seções 4.1 e 4.2 buscam dar conta, em diferentes medidas, da construção social da autoria dos diretores dos filmes e dos *making ofs*, de modo a entender o trânsito dos mesmos pelo campo, as parcerias estabelecidas, as contribuições individuais, as características e o estilo desenvolvidos, enfim, as tomadas de posição e as particularidades da trajetória social que conduzem à consolidação de uma posição autoral.

4.1 OS DIRETORES *AUTEURS* DOS FILMES DE FICÇÃO

Como exposto anteriormente, a figura autoral atribuída aos diretores de cinema se dá com base na perspectiva bourdieuseana, a qual localiza a autoria no processo de trajetória social “como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes” (BOURDIEU, 1996b, p.81). Ou seja, não se trata de considerar a instituição da condição autoral atrelada ao nome próprio e assinatura do autor como designação arbitrária e rígida, mas de compreender esse sujeito autoral no escopo das relações objetivas e dos acontecimentos que se definem no espaço social, isto é, “nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado” (BOURDIEU, 1996b, p.82).

Desse modo, há que se levar em consideração a ocupação dos diferentes estados sucessivos do diretor dentro do campo, bem como o conjunto de relações estabelecidas com outros agentes que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis e os devidos tipos de capitais acumulados. A fim de compreendermos a trajetória social da autoria de Steven Spielberg, é necessário localizar sua origem em determinado período e espaço social de produção: o cinema da Nova Hollywood. De acordo com Myles e Pye (1979), a composição do grupo de diretores da Nova Hollywood⁶⁸ e seus associados contribuiu para a realização dos filmes de maior sucesso da história de Hollywood. O diferencial deste grupo de indivíduos é

⁶⁸ Relembrando, como dito no capítulo 2, o grupo de diretores da Nova Hollywood com maior destaque foi: Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, Brian de Palma, George Lucas e Steven Spielberg.

que eles conheciam a história de Hollywood, eram cinéfilos e vários deles cursaram faculdade de cinema, suas ideias preenchiam a necessidade daquele momento histórico e provaram, ao mesmo tempo, autoria em suas propostas e sucesso comercial, o que lhes garantiu poder dentro de um sistema de estúdio enfraquecido. Eles formam uma espécie de tribo, suas carreiras, bem como suas vidas pessoais se entrelaçam.

O quadro da composição dos *Movie Brats* é expresso pelo jogo das qualificações intelectuais e pelas relações sociais entre os indivíduos. Francis Ford Coppola foi o primeiro graduado em cinema (pela *UCLA*⁶⁹) a dirigir um longa-metragem em Hollywood e seria mais tarde aclamado pelos sucessos de *The godfather* (O poderoso chefão, 1972) e *Apocalypse Now* (1979). Coppola foi o patrono de George Lucas (que havia cursado a Faculdade de Cinema na *USC*⁷⁰), produzindo o filme dele *American Graffiti* (Loucura de Verão, 1973). Anos mais tarde, George Lucas faria *Star Wars* (Guerra nas Estrelas, 1977), hoje uma das franquias de maior sucesso da história do cinema. Steven Spielberg, recusado na *UCLA* e na *USC* devido suas médias baixas durante o colégio, cursou alguns semestres de cinema na Faculdade Estadual da Califórnia, mas logo desistiu dos estudos para ingressar no mercado hollywoodiano. Dividindo um escritório com John Millius, ex-colega de faculdade de George Lucas, nos Estúdios Burbank, na Califórnia, Spielberg passa a integrar o círculo social da *American Zoetrope*, produtora independente fundada por Francis Ford Coppola, no ano de 1969. John Millius, integrante da *American Zoetrope*, escreveu a primeira versão do roteiro de *Apocalypse Now* e contribuiu no desenvolvimento da história de *Jaws* (Tubarão, 1975), que viria ser dirigido por Spielberg. Além disso, Spielberg estava escalado para ser diretor assistente de George Lucas em *Star Wars*, não fosse o envolvimento na sua própria produção *Close encounters of the Third kind* (Contatos imediatos de terceiro Grau, 1977).

Enquanto isso, do outro lado do continente norte-americano, mais precisamente em Nova York, encontramos outros dois membros da tribo, Martin Scorsese e Brian DePalma, que compunham o grupo nova-iorquino. Scorsese, que frequentou a *New York University* (NYU), dirigiu *Mean Streets* (Caminhos perigosos, 1973) e *Taxi Driver* (1976). Ele foi colega de Brian DePalma, diretor de *Obsession* (Trágica Obsessão 1976), *Carrie* (Carrie, a estranha, 1976) e *The Fury* (A fúria, 1978). Segundo Pye e Myles (1979), é nesse espectro que as linhas sociais e profissionais se cruzam: DePalma trabalhava regularmente com Paul Hirsch como seu montador; Hirsch, por sua vez, ajudou a editar *Star Wars*, de George Lucas; Marcia Lucas, esposa de George, foi montadora em três filmes de Martin Scosese (*Alice doesn't live*

⁶⁹ *University of California*, Los Angeles – Universidade da Califórnia em Los Angeles.

⁷⁰ *University of Southern California* – Universidade do Sul da Califórnia.

here anymore (Alice não mora mais aqui, 1974), *Taxi Driver* (1976) e *New York, New York* (1977); Paul Schrader, roteirista de *Taxi Driver*, também roteirizou *Obsession* para DePalma e esboçou um rascunho para *Contatos imediatos de terceiro Grau* (1977), que foi mais tarde reescrito pelo próprio Steven Spielberg. Os roteiristas do primeiro longa-metragem de Steven Spielberg, *The Sugarland Express* (Uma louca escapada, 1974), puderam fazer seus próprios filmes sob a guarda de George Lucas, pois ambos cursaram faculdade juntos com ele. E assim, o círculo de associações continua exponencialmente. Nesse sentido, George Lucas afirmou na época :

Nós somos aqueles que farejam o sucesso. Você pode nos colocar numa coleira, nos manter no controle. Mas nós somos os caras que escavam o ouro. O homem na torre executiva não consegue fazer isso. Os estúdios agora são corporações e os homens que os controlam são burocratas. Eles sabem tanto de fazer filmes quanto sabe um banqueiro. Eles sabem é fazer negócios como um corretor imobiliário. Eles obedecem às leis corporativas; cada um deles se pergunta como cada decisão irá afetar o seu trabalho. Eles vão às festas e contratam pessoas que conhecem pessoas. Mas o poder está com a gente – aqueles que realmente sabem como fazer filmes (LUCAS apud MYLES; PYE, 1979, p.09, tradução nossa)

Na mesma direção do discurso de George Lucas, o roteirista John Millius relatou: “ninguém em um estúdio desafia o corte final de um filme agora. Eu acho que eles perceberam que os cineastas possivelmente estarão presentes mais tempo do que os executivos dos estúdios. Agora, o poder está nas mãos dos cineastas, e nós somos o grupo que está ganhando este poder” (MILLIUS apud MYLES, PYE, 1979, p.10).

A partir da análise deste micro-cosmos associado a um grupo específico de indivíduos (diretores em ascensão) podemos perceber que o processo de estruturação do que hoje conhecemos como Nova Hollywood engendra aspectos peculiares de um dado momento histórico e relações de disputa de forças entre os agentes participantes desse processo. Temos aí os alicerces de um campo em transformação e seus respectivos “jogadores”, uma vez que

em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo, tempo, por suas relações objetivas com outras posições (dominação, subordinação, homologia, etc). (BOURDEIU; WACQUANT apud BONNEWITZ, 2003, p.60)

É muito importante esclarecer o contexto no qual desponta a trajetória de Spielberg, uma vez que se trata de um cenário em que não está mais em jogo apenas a maestria do diretor e sua habilidade nesta função, mas também seu poder sobre a criação em termos de controle durante todo o processo da realização cinematográfica. Como afirma Warren

Buckland “o diretor precisa se tornar um corretor de poder, um talentoso trabalhador, (o que envolve maestria de habilidades gerenciais), e também deve criar uma imagem de marca, no intuito de ganhar posições vantajosas sobre a competição” (BUCKLAND, 2003, p.86, tradução nossa).

O segundo longa-metragem da carreira de Spielberg, o filme *Jaws* (Tubarão, 1975), foi o primeiro filme da indústria hollywoodiana a quebrar a marca de \$100 milhões de dólares⁷¹. O sucesso comercial de *Jaws* foi determinante para situar Spielberg como um diretor de destaque, cujos investimentos valiam a pena. O filme ganhou 3 estatuetas do Oscar no ano de 1976⁷², tendo sido indicado para prêmio de melhor filme. Além disso, recebeu indicação de melhor diretor no Globo de Ouro do mesmo ano, o que marcou, para além do reconhecimento comercial, a consagração de Steven Spielberg pelo próprio campo.

O escopo desse cenário possibilitou ao diretor embarcar na realização de seu próximo filme, *Close Encounters of the Third kind* (Contatos imediatos de terceiro grau, 1977), assinando não apenas a direção, mas também o roteiro. Isto é, a extensão do envolvimento sobre a criação começa a se delinear fortemente na trajetória de Spielberg. ‘Contatos imediatos de terceiro grau’ recebeu inúmeras indicações ao Oscar⁷³ e ao Globo de Ouro⁷⁴ do ano de 1978. Com reconhecimento bastante sólido desde o começo, além de uma rede de relações com outros agentes do campo cinematográfico, Steven Spielberg percorre uma trajetória (não apenas como diretor, mas também produtor) fortalecida por repletos sucessos comerciais, inovações criativas calcadas no amplo uso da tecnologia e efeitos visuais, com apropriações temáticas recorrentes e habilidade artística.

Almejando maior controle sobre suas obras, e tendo o sistema a seu favor, Steven Spielberg funda, no ano de 1984, sua própria produtora: *Amblin Entertainment*, junto com Kathleen Kenedy e Frank Marshall. Sob o selo da *Amblin*, Spielberg dirigiu e produziu seus próprios filmes e assinou a produção e/ou produção executiva de inúmeros outros filmes. Filmes de sucesso comercial como *Gremlins* (1984), *The Goonies* (Os Goonies, 1985), *Back to the future I, II e III* (De volta para a futuro I, II e III – 1985, 1989 e 1990, respectivamente), *Young Sherlock Holmes* (O enigma da pirâmide, 1985), *Who Framed Roger Rabbit* (Uma Cilada Para Roger Rabbit, 1988), *Men in black* (MIB – Homens de preto, 1997) e *The Mask*

⁷¹ Disponível em: <<http://www.dreamworkstudios.com/about/executives/steven-spielberg>>. Acesso em: out. 2015.

⁷² Oscar de: Melhor som, Melhor edição e Melhor trilha Sonora. Foi indicado ao Oscar de melhor filme.

⁷³ Indicado ao Oscar de: melhor fotografia, melhor direção, melhor atriz coadjuvante, melhor direção de arte, melhor som, melhor edição, melhor trilha sonora original, melhor efeitos visuais.

⁷⁴ Indicado ao Globo de Ouro de: melhor filme drama, melhor diretor, melhor roteiro, melhor trilha sonora original.

of Zorro (*A máscara do Zorro*, 1998), contam com a produção da *Amblin Entertainment*, sob assinatura de Steven Spielberg como produtor. Além disso, em 1994, o diretor se uniu aos produtores Jeffrey Katzenberg e David Geffen para fundar a *DreamWorks Studios*. Seguindo a lógica da integração vertical, ou seja, aquela em que o diretor passa a assumir funções em outras etapas do processo de realização cinematográfica, Spielberg ultrapassa o controle relativo, exercendo poder sobre a criação em diferentes níveis, desde a concepção da obra até sua distribuição e exibição. Assina produção executiva, direção, roteiro, isto é, influencia a ideia, o status estético e comercial do filme, tornando-se, portanto, o *auteur* por excelência:

Spielberg é um *auteur* porque ele ocupa posições chave na indústria (produtor, diretor, co-proprietário de estúdio, licenciado de franquias; ele está, portanto, tentando reintegrar verticalmente as fases de produção no cinema - mas, ao contrário da Hollywood clássica, a integração está sob controle de talentos criativos, e não de gestores (BUCKLAND, 2003, p.87, tradução nossa)

Desse modo, a posição autoral de Steven Spielberg pode ser identificada tanto internamente (se nos atentarmos para as recorrências temáticas e estilísticas de seus filmes no que tange à mise en scène e escolhas narrativas) quanto externamente – o que diz respeito às inúmeras funções e etapas da produção nas quais ele se faz presente. No âmbito acadêmico, alguns trabalhos se dedicam extensamente à análise e discussão dos filmes de Steven Spielberg bem como de sua figura autoral, em especial os estudos de Warren Buckland⁷⁵, Lester Friedman⁷⁶, Nigel Morris⁷⁷ e Andrew Gordon⁷⁸. No conjunto destes trabalhos, existe uma questão que é compartilhada pelos pesquisadores: o fato de que Steven Spielberg e sua filmografia é frequentemente desvalorizada no âmbito acadêmico, uma vez que o diretor controla os maiores orçamentos, atrai milhões de espectadores, angaria lucros e recebe muitos prêmios. Ou seja, parece ser recorrente que, entre os estudiosos, diretores cujas obras obtêm sucesso comercial são criticamente excluídos do hall dos objetos de estudo. Spielberg é associado, entre os acadêmicos, a duas práticas extremamente criticadas: a mentalidade Blockbuster que permeia a indústria cinematográfica e a infantilização do cinema contemporâneo. O esforço de Buckland, Friedman, Morris e Gordon, bem como desta tese, é demonstrar que diretores e obras com amplo destaque na cultura massiva são objetos relevantes de estudo, que necessitam uma abordagem teórico-metodológica que dê conta de

⁷⁵ Cf **Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster**. Bloomsbury Academic: 2006.

⁷⁶ Cf. **Citizen Spielberg**. University of Illinois Press: 2006.

⁷⁷ Cf. **The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light**. Wallflower Press: 2007.

⁷⁸ Cf. **Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg**. Rowman & Littlefield Publishers: 2007.

suas especificidades e consiga problematizar o modo como o pensamento acerca deles se estrutura.

Desse modo, é importante ressaltar que a trajetória autoral de Steven Spielberg, com suas especificidades, se desenvolve no seio de um sistema cujo modelo anterior falido, possibilita e anseia por transformação. Assim, há que se desconsiderar a abordagem analítica do gênio criador do autor, mas contemplar sua ascensão como o preenchimento de uma lacuna estrutural. Como afirma Bourdieu, “todo ato de produção depende em parte do estado do espaço das produções possíveis que se revela concretamente à percepção sob a forma de alternativas práticas entre projetos concorrentes” (BOURDIEU, 1996a, p.266).

Por outro lado, a figura de Ridley Scott⁷⁹ alçada à condição autoral não tem origem nas lacunas estruturais e/ou estratégias de agentes do espaço hollywoodiano, mas do espaço de produção publicitária e cinematográfica européia. Ridley Scott, de origem britânica, cursou o *Royal College of Art*, na Inglaterra, onde ajudou a fundar o departamento cinematográfico na década de 1960. Trabalhou na BBC, empresa de televisão britânica, onde exerceu função de diretor de arte e também dirigiu episódios das séries televisivas “*Z Cars*” e “*The Informer*”. A partir de 1967, tendo fundado sua produtora (RSA - *Ridley Scott Associates*, em conjunto com seu irmão Tony Scott) passou a dirigir inúmeros comerciais de televisão, pelos quais tornou-se reconhecido. Seu primeiro longa-metragem para o cinema, *The Duellists* (Os Duelistas, 1977), levou cerca de cinco anos desde a concepção até o financiamento para a produção. O filme, apesar de bastante criticado, foi aclamado com o Prêmio Especial do Júri do *Festival de Cannes* em 1977. Esse reconhecimento advindo de uma instância de consagração cinematográfica legitimada pelo próprio campo, a fim de controlar os investimentos de capital cultural, bem como de capital simbólico, garantiu a Ridley Scott a entrada no espaço hollywoodiano. O filme de estréia em Hollywood, *Alien* (Alien – o oitavo passageiro, 1979), elevou ainda mais o prestígio de Ridley Scott, uma vez que obteve duas indicações ao Oscar, no ano de 1980, nas categorias de direção de arte e efeitos visuais, sendo premiado com a estatueta de melhores efeitos visuais. Esse prêmio estendido à figura do diretor Ridley Scott se dá em função do acúmulo de capitais cultural e simbólico pelo indivíduo inserido no espaço social ao longo de sua trajetória profissional, o que lhe garante distinção e consagração, independentemente de se tratarem de funções realizadas por uma equipe. Importante ressaltar que Bourdieu (2013) descreve o espaço social como um espaço multidimensional de posições, as quais estão dispostas de acordo com os valores

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-258/biografia/>>. Acesso em: maio 2014.

correspondentes a diferentes variáveis pertinentes, ou seja, segundo a composição de seu volume de capital.

Na sequência de sua carreira, Ridley Scott dirigiu o filme *Blade Runner* – o caçador de andróides (1982), uma adaptação do livro de Phillip K. Dick “*Do Androids Dream of Electric Sheep?*”. Diferente de *Alien*, *Blade Runner* foi um fracasso de bilheteria e a recepção da crítica foi bastante dividida. A crítica do filme, calcada em grande parte no fato de que o excelente aspecto visual se dava em detrimento do desenvolvimento narrativo, se tornou recorrente em vários filmes posteriores de Ridley Scott. Ou seja, a marca do diretor era de que seus filmes estavam ancorados fortemente no visual e pouco na narrativa. No entanto, foram justamente as peculiaridades visuais (desde fotografia, direção de arte e efeitos visuais), tanto de *Alien* quanto de *Blade Runner*, que marcaram e definiram, por muito tempo, o estilo do gênero da ficção científica – algo definido como “blade runner e/ou alien look, ou ainda *future noir look*”. Ao longo dos anos, *Blade Runner* tornou-se o filme mais icônico do gênero, sendo cultuado em sessões especiais entre fãs da ficção científica.

Nesse sentido, podemos dizer que o controle autoral de Ridley Scott deriva tanto do seu papel como diretor quanto cinematógrafo (diretor de arte e fotografia). Além de exercer influência sobre o roteiro, de modo a alterar inúmeros aspectos durante as filmagens, Ridley eleva o status estético de suas obras e exerce controle quase que ditatorial no papel da direção, mesmo quando não está assinando a produção do filme. Seus embates com os produtores são bastante evidenciados, principalmente a partir do *making of* documentário *Dangerous Days: making Blade Runner*. Ao longo de sua trajetória, o diretor sempre dividiu público e crítica entre aqueles que o reverenciam e aqueles que o denigrem. No escopo das instâncias de consagração, o reconhecimento de Ridley Scott figura nas inúmeras indicações aos prêmios, no entanto, sem obter muito êxito em vencê-los.

Com relação ao âmbito acadêmico, são poucos os estudos que se detém sobre sua filmografia, dentre as publicações de destaque constam: *Ridley Scott Close Up: The Making of His Movies* (Paul M. Sammon, 1999) e *The Films of Ridley Scott* (Richard Alan Schwartz, 2001). Além disso, encontram-se alguns livros dedicados a análises não científicas de suas obras, como os livros: *Ridley Scott: interviews* (Laurence F. Knapp e Andrea F. Kulas, 2005), *The Ridley Scott Encyclopedia* (Laurence Raw, 2009), *Ridley Scott: A Critical Filmography* (William B. Parrill, 2011), *The Culture and Philosophy of Ridley Scott* (Adam Barkman e Ashley Barkman, 2013). Com perspectivas muito diversas, essas publicações, de um modo geral, demonstram e localizam a importância do diretor no campo do cinema mundial.

Werner Herzog, por sua vez, desponta dentro do espaço de produção cinematográfica na Alemanha. Ainda que não se considere parte do Novo Cinema Alemão, Herzog é fortemente associado ao movimento, pois começa sua trajetória na mesma época de diretores como Rainier Fassbinder e Wim Wenders. Estudou história, literatura e teatro em Munique e em Pittsburgh, nos Estados Unidos. Seu primeiro êxito se deu em 1968, com o filme *Lebenszeichen* (Sinais de vida, 1968), agraciado no Festival Internacional de Berlim com o “Prêmio Especial de primeiro trabalho” (*Outstanding Feature Film*). Logo após, seu filme *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre: a cólera dos deuses, 1972) o qual filmou na Amazônia peruana, também é reconhecido internacionalmente em diversos festivais. Em 1974, Herzog dirige um dos filmes mais festejados entre as produções associadas ao Novo Cinema Alemão: *Jeder für sich und Gott gegen alle* (O enigma de Kaspar Houser). De acordo com Laura Cánepa (2006, p.322), o filme contou com a distribuição de Francis Ford Coppola nos Estados Unidos. Aqui já começamos a perceber a teia de relações que vão se firmando entre os agentes do campo, de modo a contemplarmos a mobilidade constante do espaço hollywoodiano.

No ano de 1982, Werner Herzog alcança legítimo reconhecimento do campo cinematográfico mundial ao receber a Palma de Ouro no Festival de Cannes como melhor diretor por *Fitzcarraldo* (1982). Além de Cannes, *Fitzcarraldo* foi indicado na categoria de melhor filme estrangeiro no BAFTA Awards⁸⁰. Além disso, o espaço acadêmico conjuga um amplo espectro de estudos e publicações que se debruçam sobre suas obras e também sobre a perspectiva autoral de Werner Herzog. Seria impossível listar aqui todas as pesquisas⁸¹ que resultaram em análises sistematizadas e relevantes para a compreensão mais profunda de Herzog e seus filmes. Destaco o livro de Brad Prager (2007), intitulado *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, que se propõe a uma reflexão analítica da obra de Herzog sob a perspectiva teórica de dois conceitos chave: a verdade e o êxtase estético. De uma maneira bastante peculiar, Prager (2007) reverencia a autoria de Herzog situando seus filmes entre estes dois lugares: de um lado filmes em que se tensionam os aspectos do real e

⁸⁰ *The British Academy of Film and Television Arts* (Academia Britânica de Filme e Televisão).

⁸¹ Algumas das mais citadas são: Timothy Corrigan (ed.), *Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge, London, 1987. George Paul Csicsery, “Ballad of the Little Soldier: Werner Herzog in a Political Hall of Mirrors”, *Film Quarterly*, vol. 39, no. 2, winter 1985/86, pp. 7–15. Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1969. Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1989. Thomas Elsaesser with Michael Medel (eds), *The BFI Companion to German Cinema*, British Film Institute, London, 1999. Werner Herzog, *Herzog on Herzog*, Paul Cronin (ed.), Faber and Faber, London, 2002. John Sandford, *The New German Cinema*, Oswald Wolff Publishers Ltd., London, 1980.

da verdade e de outro filmes onde se experiencia o êxtase estético através de uma nova gramática das imagens e suas visões interiores acerca da arte.

De acordo com Brad Prager (2007), Herzog foi se tornando cada vez mais um diretor transnacional, principalmente a partir da década de 1970 e 1980 com a mudança para a Califórnia (EUA), o que para muitos críticos e teóricos passou a representar Herzog como um cineasta norte-americano: “ele é muito senão mais apreciado e cultuado como *auteur* nos Estados Unidos” (PRAGER, 2007, p.17-18). No ano de 2009, veio a indicação ao Oscar de melhor documentário pelo filme *Encounters at the End of the World* (Encontros no fim do mundo, 2007). Werner Herzog é um dos poucos diretores que já realizou filmes em todos os continentes do mundo, ou seja, sua atuação e trajetória extrapolam marcadamente as fronteiras dos espaços econômicos, sociais e culturais do campo cinematográfico.

Outra trajetória autoral cujas especificidades suscitam questionamentos em torno do mito do gênio criador e a necessidade de compreender a posição do autor dentro do campo, é a do diretor norte-americano Terry Gilliam. Com personalidade irreverente, controversa e excêntrica, Terry Gilliam compõe uma trajetória bastante flutuante. Ainda que na esfera das instâncias de consagração dos festivais o diretor acumule mais indicações do que premiações, além de conjugar alguns fracassos de bilheteria e outras produções não finalizadas, Gilliam ocupa um espaço circunscrito pela marca autoral. A fim de compreender o capital cultural e simbólico de Terry Gilliam, é necessário acompanhar o desenvolvimento de sua carreira.

Cresceu durante boa parte de sua infância em Los Angeles, testemunhando de perto o modelo hollywoodiano de produção. Diplomado em Ciências Políticas, exímio desenhista e cartunista, o primeiro trabalho de Terry Gilliam se deu na *Revista Help!*, em Nova Iorque, nas áreas da redação, design e desenhos. Após um período conturbado entre emprego em agência publicitária, protestos contra a polícia norte-americana e viagens a Europa, Gilliam se mudou para Londres, no ano de 1967. Logo se tornou diretor de arte na *Revista Londoner*, mas ansiava adentrar no universo da produção audiovisual. A inserção de Gilliam nessa esfera artística se deu através de suas animações em alguns programas de televisão da BBC de Londres, na Inglaterra, como *Do Not Adjust Your Set* (1967–1969). A partir daí, logo Gilliam juntou-se ao grupo do programa televisivo da BBC londrina *Monty Python's Flying Circus* (1969–1974), sendo o responsável pelo estilo visual dos programas e alguns roteiros. Em 1975, Terry Gilliam e Terry Jones levaram o Monty Python para o cinema, com o filme *Monty Python and the Holy Grail* (Monty Python em busca do cálice sagrado, 1975).

A experiência adquirida na co-direção, com Terry Jones, do primeiro filme do *Monty Python*, permitiu a Gilliam a assumir seu projeto cinematográfico solo: *Jabberwocky*

(*Jabberwocky – Um Herói por Acaso*, 1977) – uma fantasia medieval baseada em um poema de Lewis Carroll. Os outros dois filmes do *Monty Python* (*A vida de Brian* de 1979 e *O sentido da vida* de 1983) contaram com contribuições de Terry Gilliam, mas a direção ficou a cargo de Terry Jones. O segundo filme dirigido por Gilliam, *Time Bandits* (Os bandidos do tempo, 1981), foi um sucesso nos Estados Unidos, o que possibilitou seu filme subsequente, *Brazil* (1985), com produção em Hollywood. Longe de ser um sucesso de bilheteria, o filme marcou a carreira do diretor, pois o conflito sobre o corte final do filme e as escolhas artísticas se tornou uma batalha pública entre ele e o produtor Sid Sheinberg. Esse fato fez com que muitos produtores em Hollywood encarassem Gilliam como um diretor difícil de lidar. No entanto, o filme é considerado o trabalho artístico chave na trajetória do diretor, que opera um roteiro denso com marcas humorísticas e um design característicos de seu estilo. Seu próximo filme, também envolto em inúmeras polêmicas com o estúdio em função de altos custos com a produção dos cenários e do figurino, *The Adventures of Baron Munchausen* (As Aventuras do Barão de Münchhausen, 1988), também foi um fracasso de público e, diferente de *Brazil*, a crítica não o recebeu bem.

O filme que virá legitimar o reconhecimento também comercial de Terry Gilliam no espaço hollywoodiano é *The Fisher King* (O pescador de ilusões, 1991), filme estrelado por Robin Williams e Jeff Bridges. Até então o diretor era visto como megalomaniaco nas produções, que demandava enormes investimentos financeiros na realização dos filmes, os quais não traziam o retorno suficiente. Com *O pescador de ilusões*, além de bilheteria, Gilliam arrecadou inúmeras indicações e prêmios em várias instâncias de consagração prestigiadas, como Oscar⁸², Globo de ouro⁸³, BAFTA Awards⁸⁴ e Festival de Veneza⁸⁵. Com inúmeros projetos iniciados e inacabados por problemas de produção na década de 1990, Terry Gilliam é contratado para dirigir o filme *Twelve Monkeys* (Os dozes macacos, 1996), com produção também bastante conturbada, mas que novamente garantiu sucesso na bilheteria⁸⁶ e algum reconhecimento em premiações⁸⁷.

⁸² Indicado nas categorias: Melhor atriz coadjuvante, Melhor ator, Melhor roteiro original, Melhor direção de arte, Melhor música. Vencedor na categoria: melhor atriz coadjuvante.

⁸³ Indicado nas categorias: Melhor ator, Melhor atriz coadjuvante, Melhor filme, Melhor diretor. Vencedor nas categorias: Melhor ator e melhor atriz coadjuvante.

⁸⁴ Indicado nas categorias: Melhor atriz coadjuvante, Melhor roteiro.

⁸⁵ Indicado e premiado com: Golden Lion para o diretor Terry Gilliam e para a atriz Mercedes Ruehl.

⁸⁶ No final de semana de estréia obteve a renda de U\$14.200,000, nos Estados Unidos (7 de janeiro de 1996). Informação disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0114746/business?ref_=tt_dt_bus>. Acesso em: jan. 2016.

⁸⁷ Indicado ao Oscar de 1996 nas categorias de melhor ator coadjuvante para Brad Pitt e melhor figurino para Julie Weiss. Vencedor do Globo de ouro de 1996 na categoria de melhor ator coadjuvante para Brad Pitt. Indicado em várias categorias na Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films em 1996 (Saturn Award),

O espaço acadêmico leva em consideração a produção cinematográfica de Terry Gilliam, tendo no diretor e nos seus filmes um objeto de estudo e de análises das mais variadas perspectivas, muito embora sejam recorrentes as vertentes que intentam desvelar o estilo artístico e autoral do diretor, como é o caso da coletânea de ensaios acadêmicos *The Cinema of Terry Gilliam: It's a Mad World* (2013). No entanto, para além de reflexões analíticas da mise-en-scène, do status estético da obra e da criação e gênese das ideias, alguns estudos situam o controle autoral de Gilliam no aspecto combativo aos produtores e aos estúdios, que a sua posição, associada ao capital cultural e simbólico acumulado, lhe permite.

Assim como Werner Herzog⁸⁸, Terry Gilliam⁸⁹ também é um grande comentador de sua própria obra. Ou seja, a instância auto-reflexiva da criação artística bem como da autoria encontra respaldo na trajetória de Herzog e de Gilliam, os quais constroem para si uma posição diferenciada, por exemplo, de Steven Spielberg e Ridley Scott. De um lado temos Spielberg e Scott, *diretores auteurs* cuja trajetória investe na extensão de funções, com a fundação de suas próprias produtoras e a verticalização no interior do campo da produção e da realização. De outro lado, Herzog e Gilliam, diretores influenciadores de técnicas e estilos cinematográficos e, ambos, com vozes autorais autorreferentes e críticas com relação aos seus próprios trabalhos que se estende para além da esfera da realização.

4.2 OS DIRETORES AUTORES DOS *MAKING OFS*

Quem são os diretores dos *making ofs*? Quem são os diretores por trás da construção da imagem dos *diretores auteurs* dos filmes? Essas perguntas tem a intenção de provocar um deslocamento da lógica hegemônica sobre a questão da autoria, pois implica reconhecer a ordem dominante dos *diretores auteurs* contemplando a possibilidade de vislumbrar que os sentidos associados a esses são organizados, captados e enunciados pela experiência do olhar de um outro diretor: o diretor do *making of*. Aqui é válido ressaltar o pensamento de Foucault (2009), que considera as disputas no campo discursivo, de modo que os ideais que norteiam as práticas exercidas fixam determinados enunciados ao mesmo tempo em que os transformam. Desse modo, a abordagem sobre autoria a partir do *making of* aqui exposta

com destaque para indicação de melhor direção para Terry Gilliam e a premiação de melhor filme de ficção científica.

⁸⁸ Cf. **Conquest of the Useless**: Reflections from the Making of Fitzcarraldo. Ecco Publisher: 2004.

Of Walking in Ice: Munich-Paris, 23 November–14 December 1974. Vintage Digital Publisher: 2015.

⁸⁹ Seu livro mais recente **Gilliam-esque**: A Pre-posthumous Memoir (Harper Design Publisher, 2015) traz um arquivo pessoal de memórias ilustrado com esboços de desenhos a mão, notas e memorabilias.

reconhece o lugar dominante dos *diretores auteurs* no intuito de operar com eles a construção/transformação de um espaço minoritário de resistência: a autoria dos diretores do *making of*.

Trata-se de abrir um caminho para discutir a autoria em um espaço de produção (o campo do *making of*) desvalorizado em detrimento da lógica hegemônica do filme ficcional que se sobrepõe a todos outros produtos audiovisuais. A perspectiva autoral dos diretores do *making of* será desenvolvida nesta seção através da recuperação da trajetória social desses diretores e, no capítulo seguinte, por meio das análises da construção do olhar da *imagem crítica* desses diretores a partir dos *making ofs* selecionados.

Laurent Bouzereau, de origem francesa, sempre foi ávido colecionador de memorabilias dos filmes de Steven Spielberg e Brian De Palma. Mudou-se da França para Nova Iorque na década de 1980 e trabalhou em diversas áreas da indústria do cinema independente, como assistente de direção e também com publicidade. Além disso, escrevia para revistas francesas, como *L'Ecran Fantastique* e *Globe*. Em novembro de 1988 lançou seu primeiro livro: *The De Palma Cut: The Films of America's Most Controversial Director*. Em função de sua pesquisa e seu livro sobre De Palma, no ano de 1991, foi abordado pela *Criterion Collection* para gravar uma faixa de áudio com comentários para a edição em laserdisc do filme *Carrie, a estranha* (de Brian De Palma, 1976). Nas palavras de Bouzereau: “Isso me apresentou a todo esse campo. Eu não acho que foi um trabalho, mas um bom passatempo. Então, enquanto eu tinha o meu trabalho, eu contribuí para vários *laser discs*⁹⁰”.

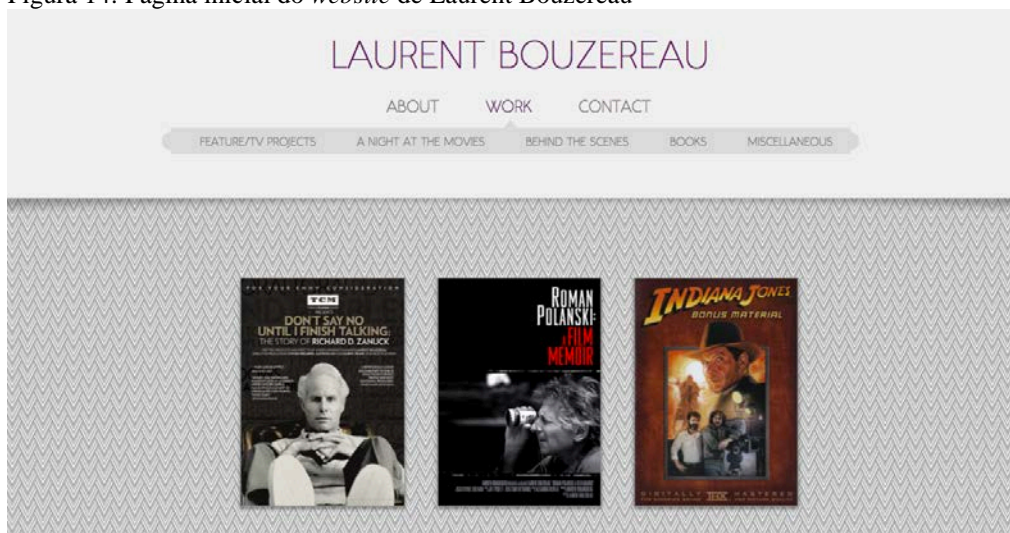
Bouzereau se mudou para Hollywood na década de 1990 e começou a trabalhar na direção de um *Feature Development* para Bette Midler nos estúdios da Disney, enquanto continuava a escrever livros e contribuir com edições de laserdisc. No entanto, em 1994, ele se envolveu na restauração do filme “1941” de Steven Spielberg para laserdisc, tendo desenvolvido roteiro, direção e produção do seu primeiro *making of* documentário. A partir desse momento, sua trajetória na direção e produção de *making ofs* ascendeu exponencialmente, tendo dirigido, até hoje, mais de 150 *making ofs* (entre featurettes e documentários) e produzido uma média de 300 vídeos documentários (de longa e curta duração)⁹¹. Em 2006, fundou, juntamente com Markus Keith, a *Nedland Media Inc.*, empresa produtora de *new media content* e documentários (ver figuras 14 e 15). O *website* compila informações que dão conta, além de dados biográficos, dos projetos desenvolvidos por

⁹⁰ Tradução nossa. Disponível em: <<http://film.thedigitalfix.com/content/id/1235/interview-with-laurent-bouzereau-dvd-producer-on-minority-report.html>>. Acesso em: out. 2015.

⁹¹ Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0100522/?ref_=nmbio_bio_nm#director> e <<http://www.nedlandmedia.com/work/behind-the-scenes/>>. Acesso em: out. 2015.

Bouzereau ao longo de sua carreira (no âmbito dos *featurettes* e *making ofs* documentários, produções para televisão, longa-metragem e também de sua produção literária) e ainda exibe uma seção que elenca os prêmios já recebidos por ele.

Figura 14: Página inicial do *website* de Laurent Bouzereau



Fonte: Laurent Bouzereau. Disponível em: <<http://www.nedlandmedia.com/>>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 15: Seção “*about*” (biografia) de Laurent Bouzereau.



Fonte: Laurent Bouzereau. Disponível em: <<http://www.nedlandmedia.com/about/>>. Acesso em: jan. 2016.

Entre outros projetos, Bouzereau roteirizou, dirigiu e produziu dois documentários longa-metragem: um sobre o produtor Richard Zanuck, intitulado *Don't say no until I finish talking* (2013) e outro sobre o diretor Roman Polanski –*Roman Polanski: a film memoir* (2011), selecionado para exibição fora de competição no Festival de Cannes em 2012. Também escreveu, dirigiu e produziu a série de documentários *A night at the movies* (2009-2014), para o TCM/Amblin Television. Os episódios incluem os seguintes títulos: *George Lucas and the world of fantasy cinema*; *The Horrors of Stephen King*; *Hollywood goes to Washington*; *The gigantic world of epics*; *The suspenseful world of thrillers*; *Merry Christmas*; *Cops & Robbers and Crime Writers*.

No ano de 2007, figurou na lista dos “Top Digital 50” da *The Producers Guild of America*⁹², que reconheceu os produtores e inovadores que se destacaram no âmbito do storytelling das novas mídias digitais. Além disso, recebeu vários prêmios reconhecidos dentro do campo do *making of*, como: *DVD Critics Award* de melhor edição em *Blu-ray* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (em 2008); o *Pioneer Award* (2003) no *DVD Exclusive Awards*; um *Achievement Award* (2003) no *Festival International du Making Of* (FIMO- France); *DVD Exclusive Awards* de melhor documentário do filme *The birds* (Os pássaros, 1963, de Alfred Hitchcock) na edição de DVD (em 2000), figura 16.

Figura 16: Prêmios de Laurent Bouzereau, na seção “behind the scenes” do website



Fonte: Laurent Bouzereau. <<http://www.nedlandmedia.com/work/behind-the-scenes/>>. Acesso em: jan. 2016.

⁹² Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/digital-50-154837>>. Acesso em: out. 2015.

Laurent Bouzereau já dirigiu e produziu *making ofs* de filmes de inúmeros diretores aclamados na história do cinema, como Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Roman Polanski, Brian De Palma, William Friedkin, Robert Zemeckis, Warren Beatty, Peter Bogdanovich, James Cameron, George Lucas, e outros. No entanto, o trabalho com maior extensão e expressão é, sem dúvida, nos *making ofs* e edições especiais dos filmes do diretor Steven Spielberg. Esteve por trás da direção de quase todos os *making ofs* dos filmes significativos da carreira de Steven Spielberg⁹³. De acordo com Christian Moerk (2005), Bouzereau “tem uma reputação crescente como o produtor de DVD pessoal do Sr. Spielberg, um dos, talvez uma dúzia de profissionais, que têm dominado a nova arte de transformar a edição de vídeo de um filme em um evento *sui generis*⁹⁴”. Esse aspecto é de extrema relevância na análise da trajetória autoral de Bouzereau, pois há que se considerar a existência de um certo limite de controle e/ou de liberdade na realização dos *making ofs* para Spielberg: o limite do “discurso autorizado”. Aqui retomo uma ideia presente na Carta de Ética da Associação dos Realizadores de *Making of* (A.R.M.O): a de que um *making of* não é feito para quebrar a magia de um filme. Ou seja, trata-se de uma obra cuja liberdade autoral encontra determinados limites, mas nem por isso a figura de um autor por trás de sua realização inexistente. O que pretendo demonstrar, como já mencionado na introdução deste trabalho, é que as circunstâncias e a trajetória autoral de cada diretor de *making of* influencia o modo de olhar o outro (o filme ficcional e seu *diretor auteur*), construindo assim, diferentes noções de diretores autores de *making of*.

Charles de Lauzirika, nascido nos Estados Unidos, cursou a Faculdade de Cinema da Universidade do Sul da Califórnia (USC). Durante a faculdade, Lauzirika trabalhou concomitantemente em projetos dentro de inúmeras companhias cinematográficas, como a *Lucasfilm Ltd.*, *Lightstorm Entertainment*, *Warner Bros.*, *Silver Pictures* e *Scott Free Productions*. Ainda durante a faculdade, Lauzirika começou a estagiar na *Scott Free*, empresa de Ridley Scott e Tony Scott. Após um tempo dentro da empresa, foi contratado para ler e avaliar roteiros, ao mesmo tempo em que era designado a inúmeras tarefas em diferentes projetos. Nesse período, entre os anos de 1997 e 1998, quando a tecnologia do DVD estava começando a se impor no mercado cinematográfico, Lauzirika soube que a Fox estava

⁹³ Dos 28 filmes longa-metragem do diretor Steven Spielberg (entre 1974-2015), Laurent Bouzereau assumiu a direção dos *making ofs* de 26 dos filmes.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/04/03/movies/the-powers-behind-the-homevideo-throne.html?_r=0>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

interessada em lançar um conjunto com os filmes da franquia de *Alien*, o que se tornou *The Alien Legacy set*. Nas palavras de Charles de Lauzirika:

E aconteceu de eu mencionar a Ridley que esses DVDs iam ser realmente um grande formato, e que talvez ele devesse aproveitar a circunstância, analisar e se inteirar do assunto e em cima disso, que por favor fizesse esse primeiro set de Alien o melhor que ele pudesse. Eu dei-lhe um briefing completo sobre o formato do DVD e todo o seu potencial e, antes que ele fosse se encontrar com a Fox, ele basicamente se virou para mim e perguntou: “isso é algo do qual você pode ser responsável para mim?”; e eu praticamente disse que sim, embarquei na tarefa e foi uma prova de fogo. Eu aprendi muito rapidamente, mas eu não sei, eu meio que gostei e foi um agradável trabalho a parte que se transformou em um trabalho a parte de 14 anos já⁹⁵.

Seu primeiro trabalho, portanto, foi apenas de supervisionar *The Alien Legacy set*, cujo lançamento em 2001 trouxe um conjunto bastante limitado no sentido de materiais extras. Diante disso, mais tarde, no ano de 2003, Lauzirika encarregou-se de um novo *box set* da franquia *Alien*, intitulada *Alien Quadrilogy*, no qual pôde produzir e dirigir todo material extra para os 4 filmes integrantes do box. No ano de 2010, também esteve por trás da produção de um novo box para a franquia, *Alien Anthology*, que trouxe ainda mais materiais inéditos e versões diferentes de alguns *making ofs*.

Lauzirika foi escolhido por Ridley Scott para supervisionar e produzir elaboradas edições especiais em DVD (e, posteriormente, *Blu-ray*) dos clássicos da filmografia de Ridley. Além do reconhecimento com a *Quadrilogia de Alien*, outro trabalho seu que ganhou destaque entre os fãs e a crítica especializada do mercado cinematográfico foi a edição *Blade Runner: Ultimate Collector's Edition*, lançada em 2007. Ainda que o trabalho dele esteja associado com os filmes de Ridley Scott, Charles de Lauzirika também produziu e dirigiu conteúdo para DVD's/BD's de filmes de outros diretores, como David Lynch, Sam Raimi, James Cameron, irmãos Coen, Michael Bay, David Fincher, Robert Rodriguez, Marc Webb, Jean-Pierre Jeunet, Mark Romanek e Tony Scott. Dentre seus projetos não relacionados com Ridley Scott, merece destaque a edição especial de *Twin Peaks*⁹⁶, lançada no ano de 2007 sob o título *Twin Peaks Definitive Gold Box*. Vale ressaltar que a produção dessas edições especiais envolve desde a concepção gráfica dos *menus* dos discos até a criação e desenvolvimento dos extras, que contam com *making ofs*, pesquisa de cenas deletadas, vt's promocionais da época, pesquisa de materiais de arquivo das gravações, etc. Além de ser um trabalho de criação, trata-se também de um esforço que envolve muita pesquisa.

⁹⁵ Entrevista com Charles de Lauzirika. Disponível em: <<http://www.avpgalaxy.net/website/interviews/charles-de-lauzirika/?page1>>. Acesso em: out. 2015. Tradução nossa.

⁹⁶ *Twin Peaks* foi uma série de televisão da década de 1990, criada por Mark Frost e David Lynch. Teve duração de duas temporadas. É reconhecida no campo televisivo como um marco na produção seriada.

Além disso, quando envolvido nas edições especiais de filmes antigos, ele também se encarrega de um trabalho de restauração digital, o que demanda conhecimentos técnicos/tecnológicos bastante específicos. Lauzirika enfatiza que é muito diferente o trabalho com filmes antigos do que com filmes recentes, onde ele pode estar no set gravando e produzindo as cenas para os *making ofs*. De acordo com ele:

Realmente depende se é um filme mais antigo. Quando eu trabalhei em *Blade Runner*, foi um processo diferente, porque era muito material de arquivo, foi quase como uma arqueologia fílmica. Revirando caixas e escavando coisas e indo atrás para realização de entrevistas com elenco e equipe, você sabe, 25 anos depois. Mas com *Prometheus* foi diferente. É um novo filme que foi criado...Você sabe, então eu tenho como documentar tudo eu mesmo e eu tenho como ir no set e gravar um vídeo com material para behind-the-scenes ou eu tenho uma equipe com quem eu trabalho que faz isso, enquanto eu conduzo as entrevistas e então editamos juntos todo material... Mas, usualmente o que eu faço é olhar para a história em geral que eu quero contar, que eu acho que deva ser contada, com base em quais são os aspectos mais interessantes do *making of*, do filme e, no caso de um filme mais antigo, eu dou uma olhada no que existe e no que não existe⁹⁷.

A trajetória autoral de Charles de Lauzirika obteve reconhecimento de instâncias de consagração em diferentes momentos. Foi premiado com as seguintes produções⁹⁸: *Best Overall DVD* pela Quadrilogia Alien no *DVDX Award*, em 2003; em 2008 foi premiado no *Saturn Awards* em duas categorias – *Best DVD Special Edition* por *Blade Runner* e *Best Retro Television Release* por *Twin Peaks*; no ano de 2011 ganhou prêmio de *Best DVD Movie Collection* no *Saturn Awards* pela *Alien Anthology*. Recentemente, Lauzirika debutou na direção de filme ficcional – *Crave* (2012). O filme foi premiado com o *New Flash Award* na categoria *Best First Feature Film* no *Fantasia International Film Festival*, em Montreal (2012). No *Fantastic Fest* em Austin (2012), Lauzirika ganhou o prêmio de melhor diretor pelo filme *Crave* (2012).

No que diz respeito aos *making ofs* documentários produzidos e dirigidos por ele, Lauzirika tem uma característica peculiar: a longa duração. Tratam-se de obras com média de 2h30-3h30 de duração. No entanto, são documentários pensados para DVD's/BD's, uma vez que podem ser assistidos na forma de capítulos, os quais vem dispostos e identificados por títulos e podem ser acessados separadamente no menu do disco ou assistidos na íntegra. Em entrevista, Lauzirika afirma que “Você pode ajustar a experiência a seu gosto. Eu não o faço ficar sentado lá. Você não tem que assistir a cada segundo dele em ordem. Você pode pular.

⁹⁷ Entrevista com Charles de Lauzirika. Disponível em: <<http://www.avpgalaxy.net/website/interviews/charles-de-lauzirika/?page1>>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

⁹⁸ Premiações do *Saturn Awards*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Award#Year-by-year_results>. Acesso em: fev. 2016.

Você pode verificar as coisas de acordo com os tópicos⁹⁹. Esses capítulos buscam dar conta dos vários e diferentes processos da realização do filme, etapas que, por exemplo, vão desde a criação da ideia, roteirização, contratação de diretor, casting, desenho de produção, direção de arte, filmagens, edição, mixagem de som, pós-produção e lançamento. Nesse sentido, os *making ofs* documentários dirigidos por Charles de Lauzirika se assemelham aos *making ofs* dirigidos por Laurent Bouzereau, pois ambos contemplam o produto *making of* associado à experiência da edição em DVD/BD. No ano de 2006 fundou sua companhia: Lauzirika Motion Picture Company. A companhia não possui *website*, no entanto, aparece na Rede Social *Facebook* com uma página na qual temos acesso a postagens referentes aos trabalhos de Lauzirika, bem como outras informações diversas que dialoguem com o universo dos *featurettes* e *making ofs* documentários. Além disso, é possível observar comentários de fãs que enaltecem as obras de Charles e trocam ideias entre eles sobre *making ofs* e todo tipo de produção que diz respeito aos extrafílmicos (ver figura 17).

Figura 17: Capa da página da companhia na Rede Social Facebook.



Fonte: Facebook fanpage Lauzirika Motion Picture Company. Disponível em: <https://www.facebook.com/Lauzirika-Motion-Picture-Company-138943228699/?ref=br_rs>. Acesso em: jan. 2016.

Com relação aos diretores Keith Fulton e Louis Peppe, a trajetória de ambos foi impulsionada a partir da realização do *making of* documentário *The Hamster Factor and other tales of Twelve Monkeys*. Keith Fulton é graduado em História da Arte pela *Haverford College*. Louis Peppe possui diploma em Ciências da Computação e em *Film Studies* pelo MIT. Conheceram-se quando ambos estavam cursando o MFA em *Film Production* na *Temple University*, em Filadélfia (EUA). Nesse período realizaram trabalhos de caráter universitário juntos. Em 1994, durante a pré-produção do filme *Os Doze Macacos*, na

⁹⁹ Entrevista com Charles de Lauzirika. Op. cit.

Filadélfia, o diretor Terry Gilliam estava à procura de uma pessoa que filmasse um documentário sobre a produção do filme com uma câmera Hi-8. Sua assistente, Lisbeth Fouse, agendou entrevistas com diversos realizadores de departamentos de cinema e audiovisual da cidade. Dentre as entrevistas agendadas, Keith Fulton e Louis Peppe insistiram que eram uma equipe e que o trabalho requeria duas pessoas. No entanto, a produção do filme achava que duas pessoas no set de gravação documentando todo processo seria intrusivo demais. Apesar disso, a dupla foi para a entrevista com Lisbeth Fouse e ao final entregaram uma fita *demo reel* (recorte de cenas) dos seus trabalhos anteriores – em conjunto e individuais. Na semana seguinte, foram chamados novamente para uma entrevista com Terry Gilliam, que tinha gostado muito do material deles e ofereceu a eles a oportunidade de realizarem o documentário *making of*.

Tendo finalizado o documentário *The Hamster Factor and other tales of twelve monkeys* (1996), Fulton e Peppe venderam-no à Universal, o que garantiu a eles o pagamento pelos dois anos que se dedicaram ao trabalho e obtiveram distribuição internacional do documentário junto ao filme nas edições especiais de *Os doze Macacos*. Como os próprios diretores afirmam:

Como um cineasta independente, você tende a lutar para encontrar uma audiência, oportunidades de exibição e cobertura da imprensa. Com *The Hamster Factor* esse tipo de exposição veio muito mais facilmente. Isso não quer dizer que os únicos méritos do documentário estão na matéria de seu objeto, mas sim que a matéria de seu objeto ajudou a desencadear o interesse das pessoas em tomar o tempo para realmente ver o documentário¹⁰⁰.

O *making of* documentário foi bastante elogiado entre os fãs, entre os críticos e no circuito independente da produção documental. Alguns críticos compararam com o aclamado *Hearts of Darkness – a filmamakers Apocalypse*, elevando assim, simbolicamente, o status da obra. Além disso, teve exibição no *International Documentary Film Festival Amsterdam*, o que demonstra o reconhecimento por parte do campo do documentário. Fulton e Peppe foram abordados para realização de outros documentários *making of* e também featurettes, percebendo, no entanto que o estilo de *making of* que adotam não é bem quisto por qualquer um em Hollywood. Em entrevista eles declararam: “descobrimos que em Hollywood as pessoas só gostam de “*warts-and all*¹⁰¹” estilo de documentário quando é sobre os outros”. Desse modo, fizeram poucos *making ofs* para outras produções, como *Under the Bunker: On the Set of 'Three Kings'* (documentário curta-metragem para o filme *Três Reis*, do ano de

¹⁰⁰ Entrevista com Keith Fulton e Louis Peppe. Disponível em: <<http://www.smart.co.uk/dreams/hamsint.htm>>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

¹⁰¹ Gíria que denota “escancarar as más qualidades do caráter de alguém”.

1999) e *Making Angels* (documentário curta-metragem para o filme *Cidade dos Anjos*, do ano de 1998).

O próximo trabalho deles, *Lost in la Mancha* (2002), que os posicionou definitivamente como diretores reconhecidos na produção de documentários, também foi associado a Terry Gilliam, mas com uma perspectiva bem diferente do anterior. O documentário “*making of*” começou como um projeto de acompanhar e capturar o processo de criação do novo filme de Terry Gilliam *The Man who Killed Don Quixote*. No entanto, o documentário acabou se tornando sobre o filme não realizado de Terry Gilliam, uma vez que, como mostra *Lost in la Mancha*, a produção toda enfrentou inúmeros problemas: ator teve problemas de saúde, um temporal inundou a locação, o set foi destruído, etc. *Lost in La Mancha* é tido como uma crônica verdadeira e real do colapso de uma grande produção cinematográfica, e que obteve sucesso internacional. Travis Crawford, da Filmmakers Magazine, analisa a circunstância, afirmando que

Se o projeto de Gilliam tivesse sido concluído com êxito, então o filme "making-of" de Pepe e Fulton provavelmente teria seguido a rota de um bônus em DVD (que é onde *The Hamster Factor*, documentário da dupla, de 1996, sobre a produção de Gilliam *Os 12 Macacos*, pode ser encontrado atualmente). Mas através de uma série de circunstâncias imprevistas, *Lost in La Mancha* evoluiu para um retrato fascinante de um artista em crise¹⁰².

Lost in La Mancha foi indicado como melhor documentário no *European Film Award*, *British Independent Film Awards*, e premiado com o *Evening Standard's Peter Sellers Award*.

Sob o selo de *Low Key Pictures*, desde a parceria firmada em 1996 com *The hamster factor*, Pepe e Fulton realizaram uma série de documentários curta-metragem sobre o ensino nas escolas públicas da Califórnia, comissionados pela *Gates Foundation's Teaching Channel*; criaram uma web série, *I am Education*, comissionada pela *Participant Media*. A dupla de diretores também criou o *Malkovich's Mail*, um programa original para o canal de televisão AMC. Dirigiram o ‘falso documentário’ *Brothers of the Head* (2005), premiado no *Edinburgh International Film Festival* e no *British Independent Film Awards*. O *website* da dupla (*Low Key Pictures*, www.lowkeypictures.com - ver figuras 18 e 19) permite uma incursão à biografia deles, mas além disso, conseguimos captar o envolvimento de ambos em diferentes projetos relativos à documentários para cinema, televisão e também produtos audiovisuais para internet, bem como sua participação em produções sem fins lucrativos (*non-profit works*).

¹⁰² Disponível em:

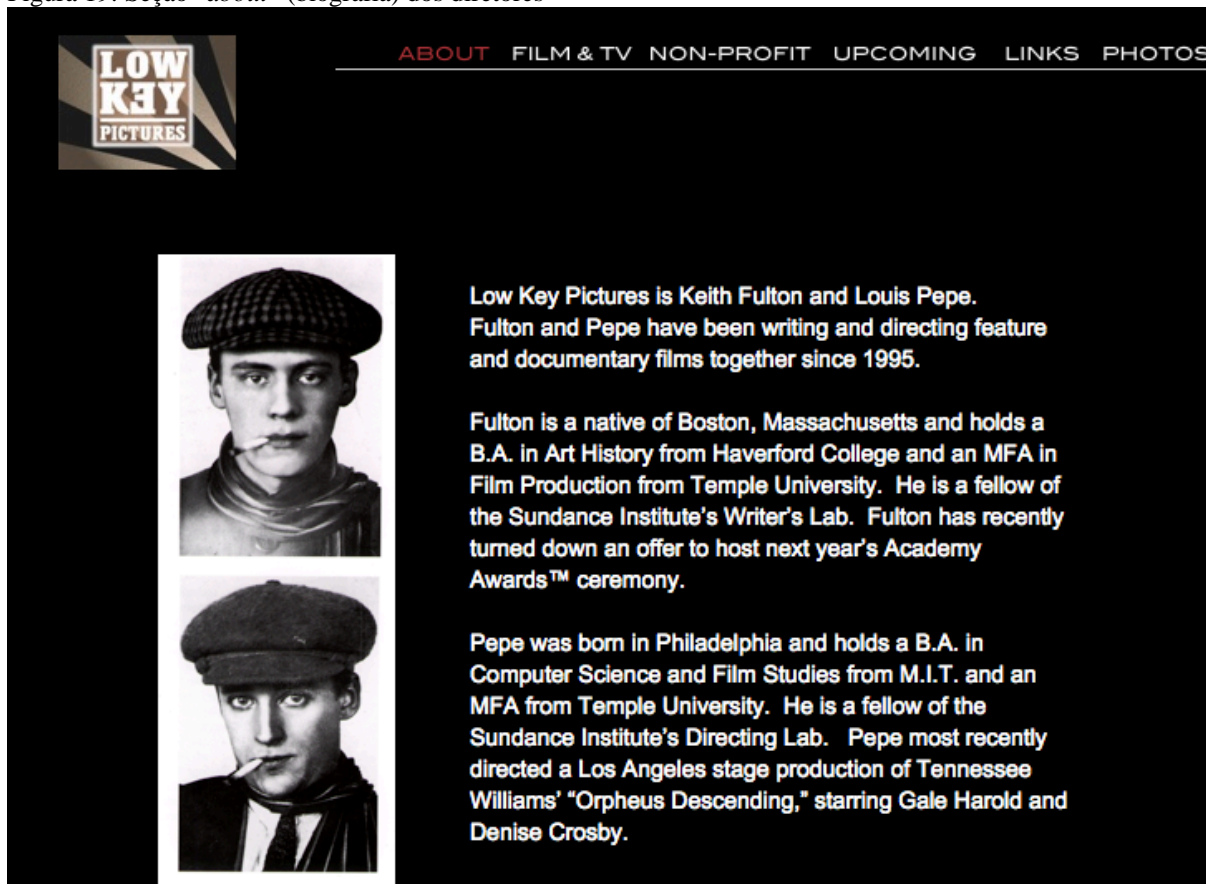
<http://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2003/features/tilting_windmills.php#.ViWQyRNVhHw>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

Figura 18: Página inicial do website *Low Key Pictures*.



Fonte: *Low Key Pictures*. Disponível em: <www.lowkeypictures.com>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 19: Seção “about” (biografia) dos diretores



Fonte: *Low Key Pictures*. Disponível em: <http://www.lowkeypictures.com/Low_Key_Pictures/About.html>. Acesso em: jan. 2016.

O caso de Les Blank (1935-2013) é, talvez, o mais complexo, pois trata-se de um cineasta independente cuja distinção e reconhecimento no campo cinematográfico do documentário é marca de sua trajetória. Nascido em Tampa (Flórida – Estado Unidos), Les Blank estudou Inglês na Universidade de Tulane, em New Orleans. Depois foi para Berkeley, onde gradou-se em cinema. Após a graduação da escola de cinema, ele realizou inúmeros filmes educacionais e empresariais, a fim de financiar seus projetos pessoais em curtas-metragens. Dois anos após filmar o curta “Dizzy Gillespie” (1964), Les Blank fundou sua produtora: *Flower Films*. O filme que o colocou no mapa dos documentaristas (bem como no universo dos amantes da música) foi *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins* (1968). Inúmeros cineastas e críticos costumam dizer que Les Blank conseguia filmar coisas que ninguém mais conseguiria “ele realmente fica perto das pessoas, e você realmente consegue sentir como elas vivem¹⁰³”.

Os textos que costumam dar conta da biografia de Les Blank, recorrentemente enaltecem o modo como o diretor construiu verdadeiros retratos íntimos e poéticos acerca das vidas, da cultura e da música da sociedade americana periférica. Os tópicos de seus filmes incluíram as músicas e a comida de povos mexicanos, havaianos, poloneses, sérvio-americanos; afro-cubanos percussionistas; músicos de blues do Texas; violinistas Apalaches, etc. Um traço relevante de seu trabalho são as parcerias que Les Blank firmou, tendo como característica, portanto, o tom do colaborativismo do cinema independente. Dentre as colaborações, destacam-se Skip Gerson, Maureen Gosling, Chris Simon, Susan Kell, Marianne Yusavage, David Silberberg, seu filho Harrod Blank e Gina Leibrecht. Muitos desses colaboradores também realizaram seus próprios filmes, ou seja, não ficaram presos na parceria com Les Blank. Nesse sentido, a relação com Herzog é um tanto curiosa, pois antes de dirigir *Burden of Dreams* (1982), Les Blank realizou um curta-metragem intitulado *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980). Esse curta-metragem é resultado de uma aposta feita entre Herzog e Errol Morris, na qual Herzog declarou que comeria um sapato se Morris um dia terminasse o filme *Gates of Heaven* (Portais do Céu, 1978). O filme segue pacientemente a jornada de Herzog de sua casa até San Francisco, onde o sapato está sendo preparado por Alice Waters e sua equipe no restaurante Chez Panisse, em Berkley.

A relação Les Blank-Herzog quando da realização de *Burden of Dreams* não era algo novo, portanto. O resultado de *Burden of Dreams* foi tão aclamado pela crítica, que o nome de Les Blank é corriqueiramente associado a esta obra. Sua filmografia no entanto, é bastante

¹⁰³ Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2013/apr/12/les-blank-dies-documentary-music>>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

extensa e durante as décadas de 1970, 1980 e 1990 inúmeras retrospectivas de suas obras foram organizadas em diferentes lugares do mundo, como por exemplo: em Los Angeles, no FILMEX (1977); *The Walker Art Center em Minneapolis* (1978 e 1984); no *New York's Museum of Modern Art* (1979); no *National Film Theatre*, em Londres (1982); na *Cineteca Nacional*, na Cidade do México (1984); na *Cinematheque Francais*, em Paris (1986); durante o *Independent Film Week*, em Augsburg (Alemanha -1990) e durante o *Leipzig Film Festival* (1995) e no *Sofia Music Film Festival* (Bulgaria, 1998)¹⁰⁴.

O *website* de Les Blank (ver figura 20) é a tradução de uma experiência que recupera toda a trajetória do diretor.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0087511/bio?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: fev. 2016.

Figura 20: Página inicial do *website* do Les Blank

Phone: (800) 479-7038 | Fax: (208) 633-0962 | lesblankfilms@gmail.com

Les Blank Film Previews Products Photography Shopping Cart Contact

Welcome to the official Les Blank Films Website

Whatever Les Blank focused upon, he always delved deeply into the soul of it. In his films, Les gives us intimate portraits of American Bluesmen such as Lightnin' Hopkins and Mance Lipscomb, he takes us to exuberant parties with Cajun music and food, we march along with Mardi Gras celebrations in New Orleans, we dance with polka culture the Midwest, we listen to sweet folkie music in Appalachia, and we learn about film making itself. Les Blank has captured on film, the people, regions, foods, musical styles, dances, costumes and wonderful spirits that make America the unique cultural patchwork quilt that it is.

Read about Les Blank's early experiences and training on the [biographical page](#).

You can search Les Blank's films by:

- [Film Date \(Chronological order\)](#)
- [Film Title \(Alphabetical order\)](#)
- [Film Previews \(which videos\)](#)

You may also search for a specific title by using the "Search window" at the top of any page. If you are interested in purchasing DVDs, whether for personal or institutional/educational use, they are available on the [products](#) page. Les Blank's films will be available for home use download/streaming in the future. For how some of the films are available for educational streaming via [Kanopy](#) (as noted on each film's information page.)

If you are interested in 16mm film rental, licensing, or have other questions, please contact [marcel@lesblank.com](#)

Thank you,
Les Blank

Film PREVIEWS **Films ALPHABETICAL** **Films CHRONOLOGICAL**

3 Blu-ray Box Set
Les Blank Box Set "Always For Pleasure"
[BLU-RAY] 3 Discs
[Buy Blu-ray >](#)

3 DVD Box Set
Les Blank Box Set "Always For Pleasure"
[DVD] 3 Discs
[Buy DVD >](#)

Les Blank T-Shirt
A Poem to a Rebel Person
[T-shirt]
[Buy T-Shirt >](#)

Fonte: *Les Blank*. Disponível em: <<http://lesblank.com/>>. Acesso em: jan. 2016.

Desde dados biográficos, de seus trabalhos como diretor, produtor e cinematógrafo, até previews de suas obras, prêmios indicados e recebidos, fotografias ao longo de sua carreira, filmes e outros produtos à venda, informações sobre exposições e mostras em sua homenagem, etc. Enfim, trata-se de um acesso que privilegia não apenas os cinéfilos e seus

fãs, mas presta um reconhecimento de uma trajetória autoral, que funciona, de acordo com os estudos bourdieusianos, enquanto uma instância de consagração. Além disso, é possível encontrar artigos referenciando a produção artística de Les Blank no espaço de revistas e jornais reconhecidos: *American Film*, *Film Quarterly*, *Take One*, *The New York Times*, *The Los Angeles Times*, *Image Magazine*, *Mother Jones*, *The Village Voice*, *Rolling Stone*, *Premiere*, *Downbeat* e *Video Review*. (ver figura 21).

Figura 21: Materias sobre Les Blank em diferentes sites



Fonte: *Keyframe*. Disponível em: <<https://www.fandor.com/keyframe/the-art-of-filmmaking-les-blank>>; *Film Comment*. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/blog/always-for-pleasure-the-films-of-les-blank-retrospective/>>; *The New Yorker*. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/les-blank-american-hero>>; *TCM*. Disponível em: <<http://www.tcm.com/this-month/article/1102961%7C0/Les-Blank-Documentaries-7-28.html>>. Acesso em: jan. 2016.

Dentre os inúmeros prêmios recebidos por Les Blank, destacam-se os seguintes: *Golden Hugo*, no *Chicago Film Festival* (1969), pelo filme *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins* (1968); *British Academy Award* pelo Melhor Documentário longa-metragem (*Burden of Dreams*, 1982); *Golden Gate Award* "Best of Festival", San Francisco Film Festival, em 1982 por *Burden of Dreams*; *Grand Prize*, no Melbourne Film Festival em 1985

pelo filme *In Heaven There Is No Beer?* (1984); Prêmio Especial do Júri no Festival de Sundance em 1985 pelo filme *In Heaven There Is No Beer?* (1984)¹⁰⁵.

No ano de 1990, Les Blank recebeu do *American Film Institute* o prêmio *Maya Deren* pelo excelente conjunto da obra como um cineasta independente. Entre 1989-1990 o diretor foi o distinto cineasta em residência na Universidade Estadual de San Diego e, em 1991, professor adjunto assistente na escola de cinema da Universidade da Califórnia (Berkeley). Entre os anos de 1973 e 1994, Les Blank viajou extensivamente com o patrocínio da *United States Information Agency*, com intuito de exibir seus filmes e discuti-los com espectadores da América Latina, China, Inglaterra, Espanha, Alemanha, Itália, Bulgária e Egito. Seu trabalho tem sido apoiado pelas seguintes associações: *The National Endowment For the Arts*, *The American Film Institute*, *The National Endowment For the Humanities*, *The Ford Foundation*, *The Guggenheim Foundation*, *PBS* e *BBC*.

4.3 A INSERÇÃO DOS DIRETORES DOS MDOCS NA ESFERA DA PRODUÇÃO

Tendo concluído de discorrer acerca das trajetórias dos diretores de *making of*, resta esclarecer que todos eles, de um modo geral, assumem em suas produções o papel de produtores. Isso resulta num processo em que os obstáculos a serem superados, principalmente no sentido financeiro, devem ser feitos através do domínio prático de questões produtivas ou ainda, através da busca de soluções e alternativas para o formato. Laurent Bouzereau, além de já estar estabelecido firmemente na carreira e tendo adquirido conhecimentos práticos de uma produção, também contava com amparo (e/ou manutenção) de Nancy L. Harris e Pamela Michaels, representantes da Columbia TriStar Home Video, companhia que detém os direitos autorais do *making of*. (ver figura 22).

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0087511/bio?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: fev. 2016.

Figura 22: Créditos finais do MDoc *The Making of Close Encounters*.



Fonte: *MDoc The Making of Close Encounters of the Third Kind*. Blu-ray 30 anos - Edição de Colecionador do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau (edição brasileira, 2013).

Charles de Lauzirika, ainda em curso de sua carreira, dispõe de um produtor associado, Paul Prischman; no entanto, como companhias produtoras da obra constam Blade Runner Partnership, Lauzirika Motion Picture Company e a Warner Home Video. Na figura 23, os créditos de abertura identificam Jerry Ferenchio, Bud Yorkin, a Warner Home Video e Lauzirika como aqueles que assinam a produção do MDoc.

Figura 23: Créditos de abertura do MDoc *Dangerous Days*.



Fonte: *MDoc Dangerous Days: making Blade Runner*. Edição Especial, DVD Triplo do filme *Blade Runner* (edição brasileira, 2009).

Na figura 24, os créditos finais mostram a assinatura de Charles de Lauzirika como diretor e produtor, e seu produtor associado Paul Prischman. Ao final dos créditos, a logo da Laurika Motion Picture Company inscreve sua parcela como companhia produtora. No entanto, o último quadro aponta a detenção dos direitos autorais a Blade Runner Partnership.

Figura 24: Créditos finais do *MDoc Dangerous Days*.



Fonte: *MDoc Dangerous Days: making Blade Runner* - Edição Especial, DVD Triplo do filme *Blade Runner* (edição brasileira, 2009).

Os créditos de abertura de *Burden of Dreams* (ver figura 25) vinculam o filme a uma produção da Flower Films (companhia de Les Blank) em associação como José Koechlin Von Stein¹⁰⁶. Ressalto que Les Blank assina seu filme com parceria da editora Maureen Gosling¹⁰⁷, com quem trabalhou em inúmeros documentários ao longo de sua carreira.

¹⁰⁶ José Koechlin Von Stein é dono do Inkaterra Hotel, em Machu Picchu (Peru). Sua amizade com Werner Herzog data desde a época da realização do filme *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), cuja realização se deu no Peru. A ideia do filme de Fitzcarraldo foi levada à Herzog por José Koechlin Von Stein, que também colaborou financeiramente no filme. Disponível em: <<https://josekoechlin.wordpress.com/press/somos-herzog/>>. Acesso em: fev. 2016.

¹⁰⁷ Mauren Gosling faz a narração em voz over ao longo do MDoc.

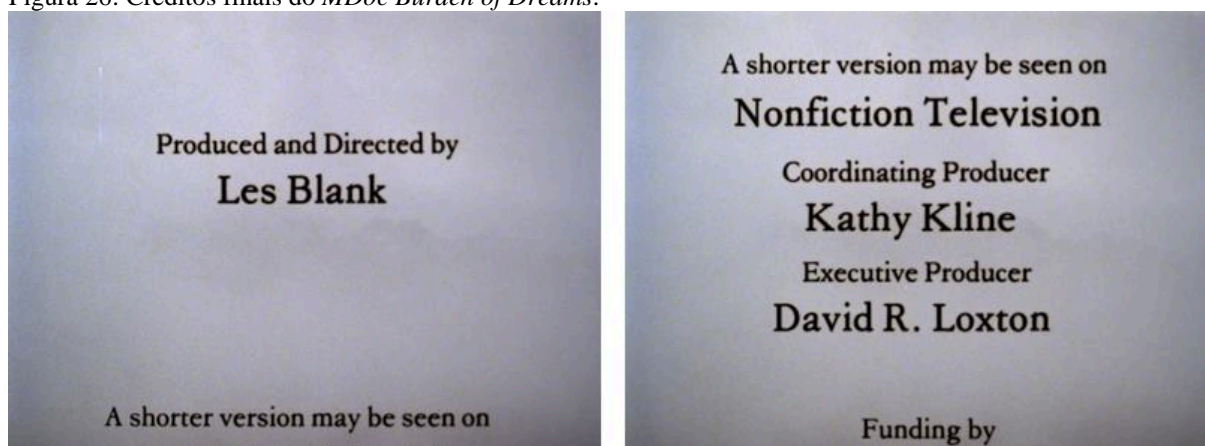
Figura 25: Créditos de abertura do *MDoc Burden of Dreams*.



Fonte: *MDoc Burden of Dreams*. DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

No que diz respeito à produção, Les Blank assina conjuntamente a Kathy Klin, como coordenadora de produção e David R. Loxton, como produtor executivo, como mostram as imagens dos créditos finais. (ver figura 26)

Figura 26: Créditos finais do *MDoc Burden of Dreams*.

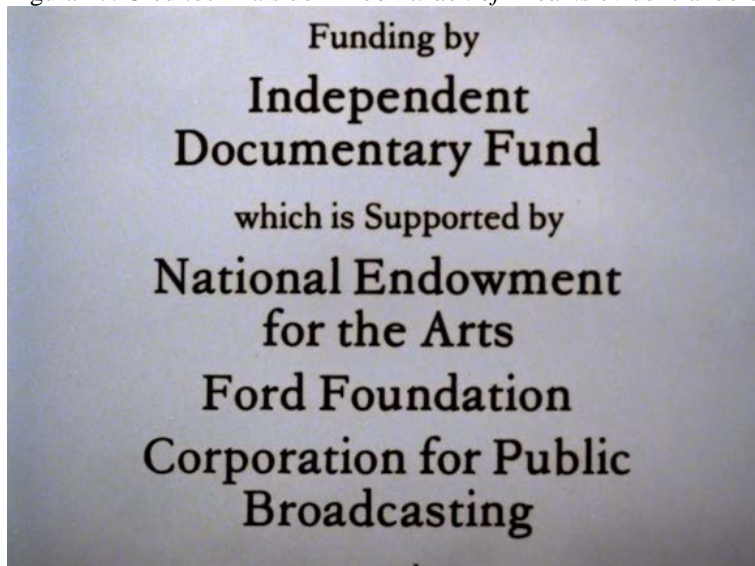


Fonte: *MDoc Burden of Dreams*. DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

Além disso, através dos créditos finais temos acesso ao modo como o MDoc foi financiado, através de investimentos do Independent Documentary Fund, advindo de uma agência federal independente – National Endowment for the Arts, criada em 1965 pelo presidente norte-americano Lyndon B. Johnson, que financia, promove e reforça a capacidade criativa da comunidade norte-americana, fornecendo aos mesmos, oportunidades de participação na produção artísticas. A agência conta com apoio de doadores, tais como a Ford Foundation, Howard Gilman Foundation, Laurie M. Tisch Illumination Fund, Henry Luce Foundation, Walton Family Foundation, Emily Hall Tremain Foundation (EHTF), and McKnight Foundation¹⁰⁸. (ver figura 27)

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://www.arts.gov/50th/creativity-connects>>. Acesso em: jan. 2016.

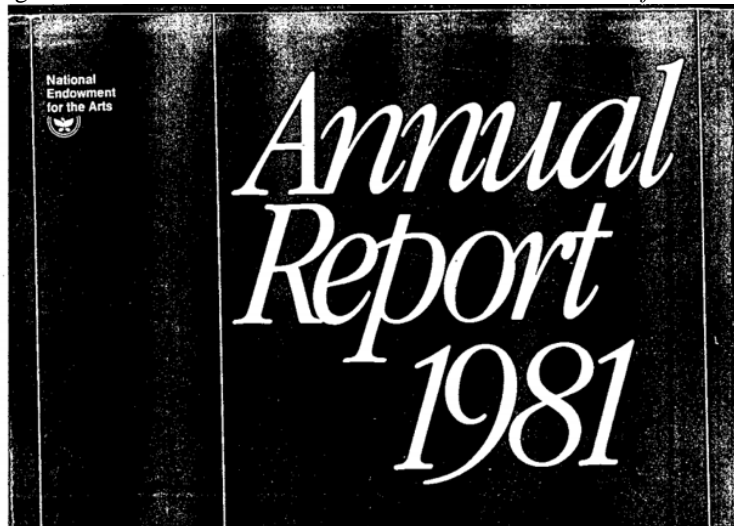
Figura 27: Créditos finais do *MDoc Burden of Dreams* evidenciando os financiamentos.



Fonte: *MDoc Burden of Dreams*. DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

O financiamento consta, inclusive, nos relatórios anuais da agência (figura 28), no qual podemos ver, de acordo com a figura 29 o valor de 17 mil dólares pago a fim de contribuir com a realização do MDoc de Les Blank.

Figura 28: Relatório Anual de 1981 da *National Endowment for the Arts*.



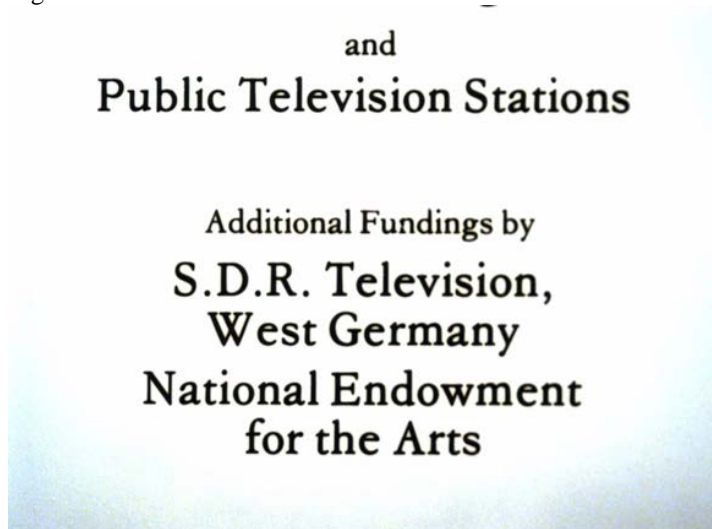
Fonte: *National Endowment for the Art*. Disponível em: <<https://www.arts.gov/about/annual-reports>>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 29: NEA – Relatório anual, 1981

		the rehearsal process and performance of a new play, "Rockaby," by Samuel Beckett	
Portland Art Association Portland	OR	To support a 60-minute documentary by Les Blank on the making of a film by a German director Werner Herzog in the jungles of Peru	17,000
Social and Public Art Resource Center Venice	CA	To support a 90-minute narrative film by Donna Deitch entitled "Desert of the Heart," adapted from the novel by Jane Rule	10,000 PG 10,000 TF
Southern California Asian- American Studies Central Los Angeles	CA	To support filmmaker Jose Luis Ruiz to adapt Rudolph A. Anaya's novel "Bless Me, Ultima" to a mini-series for public television	25,000 ✓

Fonte: *Natinal Endowment for the arts*. Disponível em: <https://www.arts.gov/publications/1981-annual-report>
Acesso em: jan. 2016.

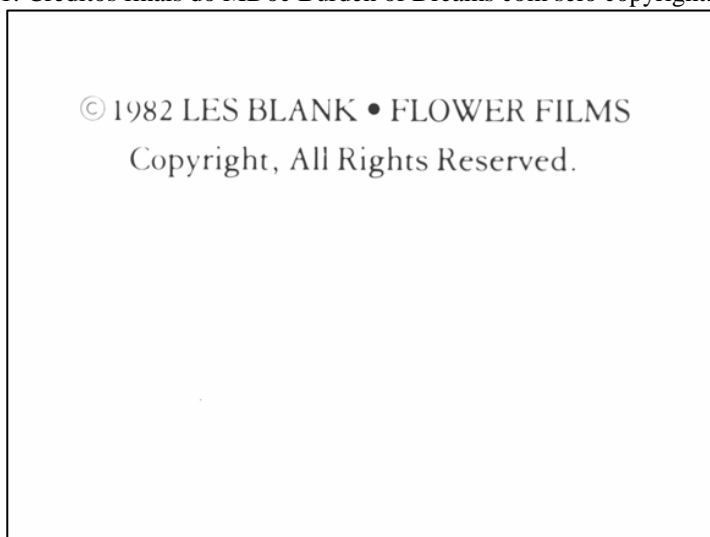
Os créditos finais ainda informam fundos adicionais financiados pela S.D.R Television, na Alemanha Ocidental, por agência governamental que operava nos mesmos moldes da norte-americana. (ver figura 30)

Figura 30: Créditos finais do MDoc *Burden of Dreams* demonstrando financiamento adicional

Fonte: MDoc *Burden of Dreams* - DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

O que chama atenção ao final dos créditos é a detenção dos direitos autorais a Les Blank e a Flower Films, sua empresa. Ora, o lugar de exemplaridade de Les Blank construído ao longo de sua trajetória define as relações estabelecidas com as esferas produtivas, os agentes e as instituições financiadoras. O grau de consagração do diretor no campo do documentário lhe confere o “*selo do copyright*”. (ver figura 31)

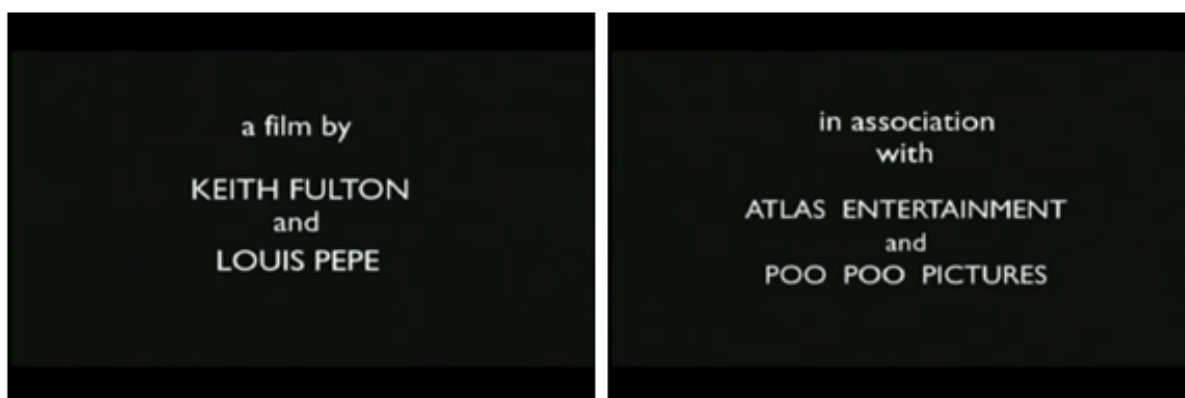
Figura 31: Créditos finais do MDoc Burden of Dreams com selo copyright.



Fonte: MDoc Burden of Dreams - DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

O caso de *The Hamster Factor* adquire certa particularidade sobre os outros, uma vez que se trata de uma dupla de diretores com pouca (ou nenhuma) inserção no campo da produção cinematográfica profissional. Eles não representam referências no âmbito de sua atuação. No entanto, é a partir deste trabalho que eles fundam sua produtora Low Key Pictures e passam a integrar o campo da produção documental e do *making of*. Os créditos iniciais situam a dupla como os realizadores, ao mesmo tempo que destacam sua parceria/associação com a Atlas Entertainment¹⁰⁹ e a Poo Poo Pictures (ver figura 32).

Figura 32: Créditos de abertura do MDoc The Hamster Factor



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Os créditos finais reafirmam Keith Fulton e Louis Peppe como diretores, escritores e produtores do MDoc. No entanto, apresentam o produtor executivo Alan Gazler e suas produtoras associadas Lucy Darwin e Lisbeth Fouse, os quais já participaram de outras

¹⁰⁹ A Atlas Entertainment é uma das companhias produtoras de dois filmes relevantes no cenário blockbuster a serem lançados no ano de 2016: *Suicide Squad* (Esquadrão Suicida) e *Warcraft* (Warcraft). Disponível em: <http://www.imdb.com/company/co0028338/?ref_=tco_co_1>. Acesso em: jan. 2016.

produções ao longo dos anos e, por isso, agregam experiência à dupla de diretores. (ver figuras 33).

Figura 33: Créditos finais do MDoc The Hamster Factor



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Com relação ao financiamento do MDoc, os créditos finais (ver figura 34) informam custeios parciais de diferentes fundações e associações, o que demonstra que se trata de um projeto levado a cabo por cineastas independentes aproveitando a oportunidade que lhes fora dada.

Figura 34: Créditos finais do MDoc The Hamster Factor evidenciando os financiamentos.



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Em entrevista, Louis Peppe e Keith Fulton expõem o esforço e as dificuldades de se inserir em um espaço marcado pela presença de agentes e instituições já consolidadas e demonstram habilidade para lidar com as pressões comerciais envolvidas no processo. Ambos afirmam que,

A venda do documentário completo para a Universal Pictures não só nos deu distribuição internacional para o nosso primeiro longa-metragem, mas nos permitiu cobrir todos os custos do filme e ter uma pequena quantidade de dinheiro sobrando

como um salário muito modesto pelos dois anos de trabalho investido no projeto. É muito raro para os cineastas independentes sem orçamentos sair de um projeto e não estar em dívida. É claro que, trabalhando por dois anos com quase nenhum dinheiro e nossos cartões de crédito descontados ao máximo não foi uma experiência agradável. Mas, felizmente, valeu a pena no final. Além disso, com o risco de soar piegas, a oportunidade de fazer o projeto foi um pouco de uma recompensa em si mesmo. Não só pudemos observar Terry no trabalho e obter um verdadeiro olhar sobre a ótima performance do processo de fazer um filme, mas o elevado perfil dos nossos assuntos abriu muitas portas para nós em termos de publicidade¹¹⁰.

Para finalizar este capítulo, gostaria de ressaltar, ainda que as trajetórias de Laurent Bouzereau e de Charles de Lauzirika incluam outras produções além de *making ofs*, como outros documentários longa-metragem, curta-metragens, especiais para televisão, comentários em áudio e até mesmo a estréia na ficção de longa-metragem¹¹¹, ambos constroem suas carreiras a partir do campo do *making of*, na direção e produção de extrafílmicos e edições especiais de DVD's/BD's. Diferentemente de Les Blank e da dupla Louis Peppe/Keith Fulton, cuja trajetória está marcada pelas especificidades do campo do documentário, sendo por vezes acionados a adentrar no campo do *making of* a fim de documentar a produção de um determinado diretor. Tendo como ponto de partida essa diferença crucial de tomada de posição no interior do campo e do espaço dos possíveis pretendo problematizar, no próximo capítulo, a partir da análise dos *making ofs* selecionados, a dialética do olhar autoral dos diretores dos *making ofs* na relação com os *directores auteurs* dos filmes ficcionais, propondo, portanto, uma compreensão de como se opera a dupla noção de autoria.

¹¹⁰ com Keith Fulton e Louis Peppe. Op. cit.

¹¹¹ Lembrando que Charles de Lauzirika roteirizou, dirigiu e produziu seu primeiro longa-metragem ficcional *Crave*, no ano de 2012.

5. ENCONTROS POSSÍVEIS: OS AUTORES CONSTRUÍDOS E OS AUTORES DESVELADOS

Tendo explicitado e delimitado a trajetória autoral dos diretores autores e dos diretores *auteurs* no capítulo 4, neste capítulo o foco recai sobre a análise empírica da dupla noção de autoria que se estabelece no encontro das instâncias diretivas através da dialética do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010) identificada nas imagens e nos sons dos MDocs. Ou seja, a operação se desdobra a partir das categorias analíticas anteriormente elencadas (agentes e processos produtivos; memória do filme e espaço da autoria) a fim de reconhecer, no espaço dos possíveis, em que medida o trabalho sobre elas dá a ver a construção de um olhar autoral do diretor do *making of* e, ademais, de que modo as variações de suas manipulações e articulações refletem (e/ou são reflexo de) uma relação que reverbera na dupla noção de autoria: autor voyeur –*auteur* exibicionista e autor flâneur – *auteur* dândi.

5.1 OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

O objeto desta pesquisa, o *making of*, enquanto produto extrafílmico presente nos DVD's/BD's colecionáveis, suscita diversas questões acerca do audiovisual. No entanto, como explicitado anteriormente, na perspectiva deste trabalho o que fornece ao *making of* uma relevância na produção audiovisual contemporânea é a construção de uma imagem crítica do filme, numa relação de dupla distância, que evocam sentidos que reverberam no estabelecimento de uma dupla noção de autoria.

Pensar as imagens e sons do *making of* documentário nessa perspectiva implica a compreensão dos conceitos de Didi-Huberman (2010) da imagem crítica e da dupla distância e seu ponto de partida, o qual tem como origem as reflexões de Walter Benjamin acerca da imagem dialética e da aura, respectivamente. De acordo com Da Costa (2010), a configuração da imagem dialética benjaminiana agrupa concepções filosóficas sobre história, imagem, memória e conhecimento articuladas entre si. Ou seja,

No campo em que opera, a imagem dialética permite abrir, dialeticamente, a concepção dominante de tempo linear fundada na idéia de progresso, manifesta, e constantemente renovada, através dos mitos, memórias, dispositivos técnicos, imagens de sonho e desejo, presentes no cotidiano. Entrelaçada à própria trama na qual opera, a imagem dialética apresenta-se, freqüentemente, como uma disposição de fruição crítica do percebido e de uma tomada de consciência do vivido evidenciada na tensão entre temporalidades que a constituem. A memória, para isso, tem um caráter fundamental, sendo o elemento de atrito no presente, constantemente remetendo-se à cisão da experiência na modernidade (DA COSTA, 2010, p.92)

Benjamin situa a discussão da imagem dialética sob um regime e contexto político-ideológico em que a experiência estética da modernidade ainda não havia sido assimilada. Diante disso, me interessa a releitura do conceito operada por Georges Didi-Huberman (2010), cuja concepção da imagem dialética mantém o suporte crítico mas inscreve a relação da obra no espaçamento entre o observador e o observado. A inflexão fenomenológica de Didi-Huberman, que constitui a *dialética do ver*, permite que façamos uma análise das imagens e sons do *making of* documentário em que as relações do olhar autoral se associam ao espaço de possíveis em que os diretores se inserem, do mesmo modo que articulam conexões com uma dimensão histórico-crítica que transpassa a produção das imagens. Essa abordagem instaura a imagem crítica, que se faz reflexiva, que contém eficácia teórica e histórica. Nesse sentido, é possível dizer que a potência reflexiva das imagens críticas que constituem os *making ofs* documentários produz formulações e regimes de significação que se concretizam/surgem a partir da relação dialética do olhante (*making of*) e do olhado (*o filme*) – analisados aqui sob o estatuto das instâncias diretivas autorais.

Imagens de diferentes **origens** são *aproximadas* entre si através da montagem, no entanto, ao mesmo tempo, operam um *distanciamento crítico* no sentido reflexivo. Vale ressaltar, que a origem dessas imagens não se dá a conhecer como fonte ou gênese, mas como um turbilhão que revela, por um lado, o reconhecimento de uma restituição, ou restauração; e, por outro, acusa algo que, em si, está sempre inacabado e por finalizar (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.171). Ora, o *making of* documentário opera imagens de diferentes ordens, seja da restituição de um dado filme, que, no entanto, ali está sempre inacabado, seja da sua própria existência, cuja marca principal é sua abertura temporal por se tratar de um tempo da memória. A leitura das imagens dos *making of* documentários constitui uma tessitura de linhas temporais diversas, que se inscrevem com a potência de manifestar condições históricas de um modelo de fazer cinema bem como um conjunto de saberes e conhecimentos acerca de uma obra (o filme). Mas para além da relação que estabelece com o olhado (o filme e seu diretor *auteur*), o *making of* documentário, na condição de olhante, aponta traços e vestígios suscetíveis de uma constituição cuja autonomia apresenta-se sob a forma de memória, que irrompe em si mesmo. Segundo Didi-Huberman (2015) a exigência benjaminiana traduz, a existência de um saber arqueológico de dois tipos: uma arqueologia material, de modo a considerar o historiador um colecionador de objetos; e, em segundo, uma arqueologia psíquica, à qual preside a memória, em deflagração das forças dos fantasmas, dos sonhos e dos sintomas, mas que, não obstante, delineia o exercício vital da relação entre as

coisas nos seus encadeamentos e tramas sensíveis. Desse modo, os objetos e/ou obras que atravessam o tempo não pertencem a um passado desaparecido; eles engendram receptáculos de lembranças puras e de “matérias de sobrevivência” que se repetem na sua própria diferença.

O desafio que se apresenta nessa etapa do trabalho é o exercício de leitura e/ou deciframento dessas imagens, entendendo-as, além de matérias do tempo, também enquanto resultado de um projeto criador que envolve o estatuto da autoria em pontas opostas. Por um lado, atento-me para o pensamento de Didi-Huberman (2010), para quem as duas atitudes mais comuns diante das imagens (ou ainda, na leitura das imagens) referem-se a atitude tautológica e a da crença. O exercício tautológico implica em não ver nada além da imagem, nada além do que é dado a ver, enquanto que a atitude da crença caracteriza-se pelo olhar que sempre vê algo além daquilo que ali está, ou seja, busca sentidos teológicos, metafísicos, entre outros que não estão ali. Nesse sentido, olho para as imagens do *making of* com uma postura que busca superar o dilema da crença e da tautologia, mas que, ao mesmo tempo pretende organizá-las a fim de decifrá-las, desdobrá-las, conectá-las, fazendo surgir, assim, outras figuras associadas a aspectos de sua significação.

Diante disso, valho-me das concepções de um modelo proposto nos escritos de Laurent Jullier e Michel Marie no livro ‘Lendo as imagens do cinema’ (2009), com uma postura crítica e ética do olhar sinalizada na obra de Didi-Huberman (2010). Jullier e Marie apresentam aspectos conceituais de análise em 3 níveis: do plano, da sequência e do filme. “Para ler o cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (JULLIER e MARIE, 2009, p.15). Para os autores, ler um filme consiste em identificar determinadas figuras reconhecíveis pelo espectador e, a partir daí, dar nome a essas figuras para, posteriormente, buscar e organizar as ferramentas de análise das mesmas. Em ‘Lendo as imagens do cinema’, as figuras foram identificadas a partir de unidades estilísticas recorrentes na cinematografia mundial, que influenciaram a criação de filmes e continuam a exercer essa influência. Foram, portanto, agrupadas sob as seguintes denominações: “a arte do mundo; a época de ouro dos gêneros; classicismo e lição de vida, o cinema da modernidade, a segunda onda de Hollywood; a era pós-moderna” (JULLIER e MARIE, 2009, p.16). Cada um desses blocos identificados no livro é analisado através de determinadas sequências extraídas de filmes representativos das escolhas estilísticas que os constituem.

Tomando como base, portanto, um movimento metodológico que conjuga a superação tautológica e da crença, mas com o intuito de um esquema de análise sobre os MDocs, identifico as seguintes recorrências de determinados regimes/territórios de significação nas

imagens: (1) agentes e processos produtivos; (2) memória do filme e (3) espaço da autoria. Como já discutido no capítulo 2, as análises empreendidas se detêm nas categorias elencadas, as quais são ancoradas através de sequências chave presentes nos MDocs em que se realça e se percebe o regime de significação evocado/analísado. Há que se atentar que a análise busca compreender a dimensão da dialética do olhar relacionada com as 3 categorias elencadas, a fim de entender o jogo da relação entre o olhante (o *making of* e seu diretor autor) e o olhado (diretor *auteur* e seu filme), pois é a partir deste vai e vem que poderemos compreender a dupla noção de autoria. Nesse jogo do olhar, ressalto a importância dos aspectos referentes à montagem cinematográfica, pois intuo que através dela o diretor do *making of* inscreve seu olhar autoral, manipulando imagens e sons que perpassam pelas instâncias autorais do filme, dos agentes e processos produtivos e da memória do filme.

A câmera do *making of* produz um olhar sobre um dado filme e seu diretor *auteur*, as imagens provenientes de diferentes tempos e espaços, articuladas na montagem, não dão conta de todo o processo. Na perspectiva de Didi-Huberman (2010), a imagem vai além do visível, e é justamente o que não está exposto ao olhar (o que está na sombra) que é necessário escavar. Nesse sentido é que a perspectiva metodológica de análise se alinha à ética do olhar, do contraste entre o visível e o invisível das imagens dos MDocs buscando a imaginação nessa experiência com as imagens. De acordo com Comolli, “a vida ou a sobrevivência das sombras nos aparece como uma das maiores apostas de hoje: são a própria marca daquilo que resiste a se deixar reduzir aos programas e às narrativas autorizadas. Algo de sombra perfura o visível e o desfaz” (COMOLLI, 2008, p.214).

Ao mostrar, ao deixar ver o espetáculo cinematográfico na sua criação, o diretor autor do *making of* se esconde na sombra. No entanto, há que se atentar para o fato de que o que vemos é a organização temporal e espacial, a decupagem e a montagem de uma “história” na perspectiva de um olhar: do diretor autor. O que é visível como narrativa assim o é devido à observação de um corpo que filma e expõe os “processos lentos, o trabalho, a estrutura, as relações de força, a mais valia ...” (COMOLLI, 2008, p.215), ou seja, as imagens e sons dos MDocs tornam visível aspectos do fora-de-campo do cinema. No entanto, nesse jogo entre o visível e o invisível do cinema, devemos considerar o questionamento acerca do fora-de-campo do MDoc. De acordo com Comolli, a máquina cinematográfica não escapa do seu sistema: “ela não pode mostrar nada sem esconder mais do que mostrar” (COMOLLI, 2008, p.214).

Essa dimensão da sombra que escavo aqui é o espaço da autoria dos diretores dos *making ofs*, é o lugar que o diretor autor convoca para si, mas que não é facilmente

reconhecido e/ou acessível, em função, não apenas da sombra dessas imagens, mas também da posição que o mesmo ocupa dentro do campo. A forma de inscrição do seu olhar está relacionada diretamente com o jogo de relações estabelecido entre os agentes do campo e seu reconhecimento. Portanto, também deve se considerar a relação existente dessas imagens e o que elas “escondem” com a trajetória social dos diretores que as manipulam. Para além da descrição estilística da análise fílmica que dissecou a imagem no nível do plano e/ou da técnica, o trabalho que se pretende aqui é a reflexão sobre a relação do eixo conceitual com o movimento de inscrição do olhar autoral. Em outras palavras ainda, resgatando as indagações feitas na introdução deste trabalho, como é que o que vemos nas imagens (categorias elencadas) relaciona-se com a dialética do olhar entre as instâncias diretivas que se encontram no *making of*? Através disso, o que podemos compreender acerca da autoria no campo do *making of*?

A partir dessas questões, operei 3 procedimentos de análise:

- (1) assisti aos *making ofs* recortando trechos e os agrupei de modo que os mesmos constituíssem blocos que evocassem as categorias analíticas: a) agentes e processos produtivos, b) memória do filme e c) espaço da autoria;
- (2) a partir dos blocos constituídos, busquei destacar a) os discursos verbais, b) imagens que abrigassem os sentidos e significados referentes às categorias de análise e c) operações de montagem recorrentes que demonstrassem articulações autorais;
- (3) após as operações sobre o material, empenhei-me em estabelecer as relações com a perspectiva teórica de cada categoria, cruzando o meu ponto de vista com as reflexões de Bourdieu, Didi-Huberman, Benjamin, Vincent Amiel, Ismail Xavier, Jacques Aumont, Bill Nichols, entre outros.

5.2 (DES)ESTRUTURANDO AGENTES E PROCESSOS PRODUTIVOS

Com arranjos narrativos, estéticos e estruturais bastante diversos, cada um dos *making ofs* documentários constitui regimes de significação cujos sentidos disseminam ideias e formulações acerca dos processos produtivos e dos agentes envolvidos na realização do filme. A manipulação da montagem nos MDocs constrói diferentes formas de se dar a ver esse espaço da produção e da realização cinematográfica, de modo que a voz dos agentes da esfera produtiva reflete e é reflexo da relação dialética das instâncias diretivas. Ou seja, a forma de inscrição autoral do diretor do *making of* no que diz respeito à construção dos agentes e dos processos produtivos relativos ao filme está condicionada pela sua relação com o espaço de

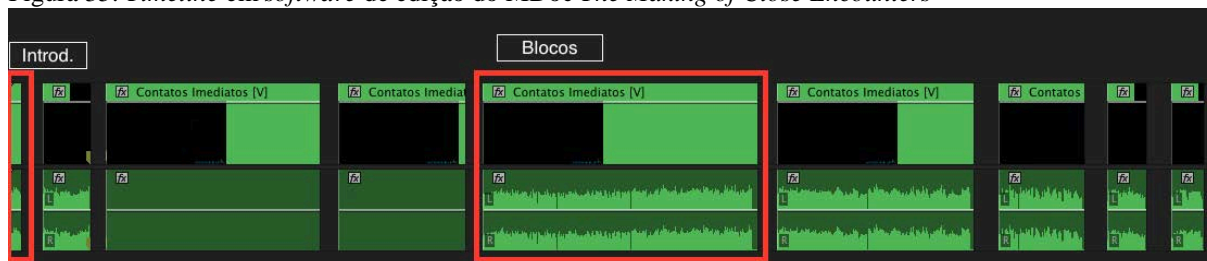
autoria do diretor *auteur*. Nesse sentido, cabe ressaltar o pensamento de Bourdieu (1996a) o qual nos impele a considerar as obras não apenas enquanto resultados determinados pelo meio e pelo mercado, mas também, enquanto projetos de seus criadores, os quais que podem contribuir para transformar o campo.

O *making of* documentário *The Making of Close Encounters of the Third kind* (2001), escrito, dirigido e produzido por Laurent Bouzereau, foi lançado pela *Columbia TriStar Home Entertainment* em 1998 como extras na edição em *laserdisc* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro grau* e, novamente, em 2007 com a Edição Especial de 30 anos do filme. Dividido em 8 partes, com 1 hora 41 minutos de duração, o *making of* resgata as etapas de produção do filme até sua finalização em 1977 e o posterior lançamento, em 1980, de outra edição do filme, com cenas antes não vistas.

O *making of* documentário *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007) foi produzido e dirigido por Charles de Lauzirika, lançado pela *Warner Bros. Entertainment Inc.* em 2007 como conteúdo especial de diferentes pacotes de Edição Especial do filme. Dividido em 8 capítulos, com 3 horas 33 minutos e 57 segundos de duração, o *making of* detalha meticulosamente todo processo de produção do filme, desde a roteirização a partir do livro de Phillip K. Dick até a finalização controversa do filme, que acabou gerando quatro versões do mesmo, tendo como última e definitiva versão a do ano de 2007.

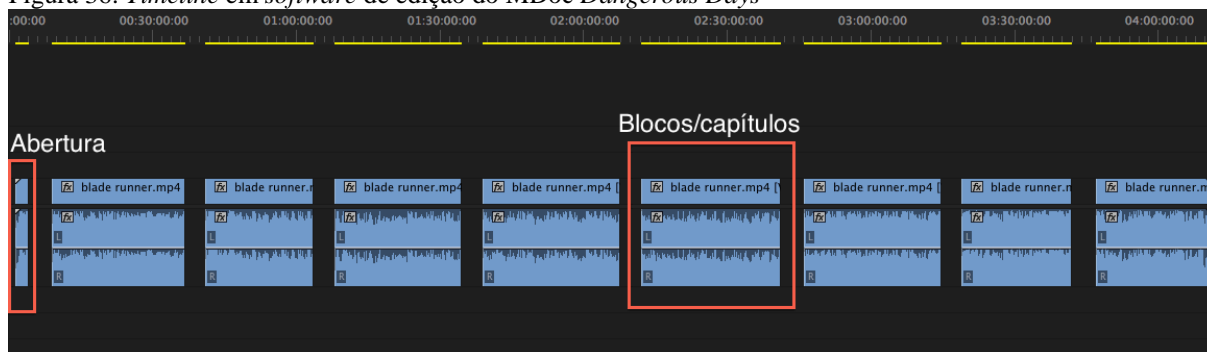
A marca estrutural mais explícita em *Dangerous Days* e em *The Making of Close Encounters* é a divisão em blocos que seguem uma lógica temporal no que diz respeito ao **fluxo de uma produção cinematográfica**. A narrativa conduz o espectador pelo processo da pré-produção, produção e pós-produção. A seguir trago os MDocs na timeline do software de edição Adobe Premiere, a fim de que possamos visualizar graficamente a disposição dos 8 blocos e/ou capítulos que constituem ambos documentários. (ver figuras 35 e 36)

Figura 35: Timeline em software de edição do MDoc *The Making of Close Encounters*



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos - Edição de Colecionador* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (edição brasileira, 2013).

Figura 36: *Timeline* em *software* de edição do MDoc *Dangerous Days*



Fonte: MDoc *Dangerous Days: making Blade Runner* - Edição Especial DVD Triplo do filme *Blade Runner* (edição brasileira, 2009).

Em ambas as figuras, o primeiro bloco (da esquerda para direita), que constitui o menor de todos, representa a introdução do *making of*, daquilo que está por vir. No caso do MDoc *The Making of Close Encounters of the Third kind* o fragmento introdutório opera a fala do diretor *auteur* (Steven Spielberg) no sentido de situar o tema do filme, os motivos do diretor em contar aquela história e sua relevância no escopo do *storytelling* cinematográfico, alternando imagens da entrevista com determinadas cenas icônicas do filme, no intuito de preparar a atmosfera do que virá a seguir. Já em *Dangerous Days*, faz-se uma pequena incursão a alguns depoimentos (não apenas do diretor *auteur*, mas de atores/atrizes e produtores) cuidadosamente editados com um tom emotivo e tenso com a intenção de preparar o espectador para acompanhar a jornada "turbulenta" e "triumfal" de *Blade Runner*. Desde o começo somos lançados na ideia de uma produção que enfrentou problemas e que, mesmo assim, conseguiu ser realizada. O ritmo e a atmosfera criados na abertura do MDoc *Dangerous Days* esboçam um padrão que atravessa todos os blocos que constituem este *making of*. Em ambos os casos, trata-se de um fragmento introdutório cuja autonomia estética, narrativa e de sentido nos possibilita concebê-lo como um *teaser*. Vislumbro aí um aspecto da organização narrativa, fortemente associado à função expressiva e técnica da montagem. Esse modo de articulação, produz o que Dancyger (2007) compreende como a necessidade de produzir um sentimento definitivo, desafiando a própria trama. De acordo com o autor, “emoções podem aparecer como fragmentos de sonhos – prazerosas, mas não inteiramente reais, da maneira que a experiência narrativa tradicional tende a ser” (DANCYGER, 2007, p.205). Ou seja, na parte introdutória dos MDocs cabe ao espectador organizar uma progressão de pensamento das imagens e dos sons numa linearidade adaptada, que não necessariamente está disponível na superfície.

Em *The Making of Close Encounters* os blocos (ver figura 37) que integram a narrativa são: *Introduction: we are not alone* (Introdução: não estamos sozinhos);

Casting: “who are you people?” (Elenco: quem são vocês?); *Pre-production* (Pré-produção); *Production stories* (Histórias da Produção); *Special effects: watch the skies* (Efeitos especiais: olhe para o céu); *Putting it together* (Juntando as partes); *The Special edition* (a Edição Especial); *Final words* (Palavras Finais).

Figura 37: Intertítulos dos capítulos do MDoc *The Making of Close Encounters*.



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos - Edição de Colecionador* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (edição brasileira, 2013).

A imagem que apresenta cada capítulo funciona como um tipo de crédito de abertura, cuja fórmula se repete em vários *making ofs* com diferentes estilos. De acordo com Tietzmann (2006, p.69) o leitor-espectador interpreta as expressões gráficas de modo a relacioná-las com os planos prévios e posteriores. O que chama a atenção neste uso específico é a inserção tipográfica sobreposta a mesma imagem, a qual constitui uma referência indicial do universo diegético do filme.

Em *Dangerous Days* as imagens que representam os capítulos são (ver figura 38): *Incept date: 1980 – screenwriting and dealmaking* (Data de início: 1980 – Acordos e roteiros refeitos); *Blush Response: assembling the cast* (Resposta Tímida: Reunindo o Elenco); *A good start: designing the future* (Um bom começo: desenhando o futuro); *Eye of the storm: production begins* (Auge da Tempestade: Produção I); *Living in fear: tension on the set* (Vivendo com medo: Produção II); *Beyond the window: visual effects* (Além da janela: efeitos visuais); *In need of magic: post production problems* (Precisando de Magia: Edição e

Narração); *To hades and back: reaction and resurrection* (Retorno do Inferno: Reação e Ressurreição).

Figura 38: Intertítulos dos capítulos do MDoc Dangerous Days.



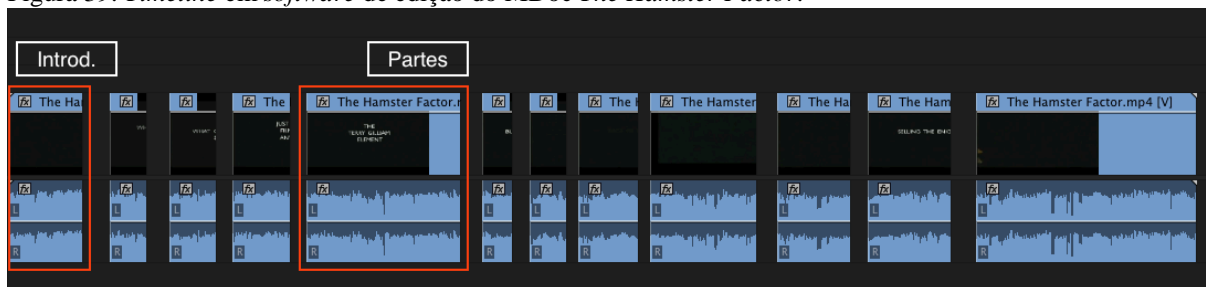
Fonte: MDoc *Dangerous Days: making Blade Runner* - Edição Especial DVD Triplo do filme Blade Runner (edição brasileira, 2009).

Aqui, o poder comunicativo do design gráfico conta com a esfera verbal dos intertítulos, os quais orientam o leitor-espectador para o que está por vir nos capítulos. Sobre essa divisão dos blocos e a apresentação gráfica de cada um deles, é importante destacar – para além do fato de que delimita de forma explícita os espaços referentes aos processos produtivos e os respectivos agentes envolvidos em cada uma das etapas, um traço estilístico: seus respectivos títulos, uma característica que vai além da designação do aspecto técnico das etapas da produção, pois cria uma identidade que permite ao espectador compreender não apenas o desenvolvimento do filme, mas construir sentidos que ultrapassam o mero teor do conteúdo do bloco/capítulo. Trata-se de encarar esses créditos de abertura dos capítulos como uma marca que designa relações com a narrativa. Ou seja, não é apenas uma divisão estrutural, nem uma mera descrição, mas a visão, um ponto de vista que se tem acerca da produção e do próprio filme. Esse modo de manipular a linguagem e mesclar o potencial

cinematográfico com a comunicação gráfica representa uma acentuação enunciativa de modo que o espectador detecta ali um agente concreto, associado ao diretor autor do *making of*, uma vez que se trata de algo recorrente nos MDocs de ambos diretores: tanto Charles de Lauzirika como Laurent Bouzereau empregam esse recurso. Esse mecanismo pode ser entendido como uma forma estilística do MDoc de olhar para si mesmo, isto é, “assim como o personagem afasta-se e comenta sobre si mesmo no filme, também o faz o meio de comunicação” (DANCYGER, 2007, p.209). Quer dizer, o recurso de uma divisão estrutural cuja nomenclatura aponta para si mesmo representa uma dimensão autoreflexiva que repercute num olhar sobre o filme e sobre o próprio estilo do *making of*. Há que se ressaltar, no entanto, que este olhar ancorado nos títulos dos capítulos evidencia um posicionamento autoral diferenciado entre Bouzereau e Lauzirika. Enquanto o primeiro denota um distanciamento maior, com títulos mais genéricos acerca dos processos produtivos, o segundo situa-se de modo mais incisivo através de títulos que expõem a visão de alguém sobre as etapas da produção. Nesse sentido, ambos utilizam a mesma forma, porém o conteúdo demonstra tomadas de posição de diferenciadas.

No que diz respeito ao MDoc *The Hamster factor and other tales of Twelve Monkeys* (1996), produzido, escrito e dirigido por Louis Peppe e Keith Fulton foi lançado pela Universal Studios Home Video no ano de 1997 na edição especial de DVD do filme *Os dozes Macacos* e, em 2009, na edição especial em *Blu-ray* do filme. Com 1h 28 minutos de duração, gravado em formato Betacam¹¹², o *making of* documentário conta com uma abordagem intimista de Terry Gilliam e de suas crises durante a produção do filme *Os doze macacos*. Do mesmo modo que *Dangerous Days* e *The Making of Close encounters*, o MDoc *The Hamster factor* tem uma parte introdutória, que, de um modo geral, expõe o motivo da realização do *making of* documentário (figura 39).

Figura 39: *Timeline* em software de edição do MDoc *The Hamster Factor*.



Fonte: MDoc *The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys* - DVD Edição de Colecionador do filme *Os doze Macacos* (edição brasileira, 2004).

¹¹² Formato de videotape profissional de meia polegada, criado pela Sony em 1982. Todos os formatos utilizam o mesmo tipo de fita magnética, que é o que define a Betacam, com a mesma largura e forma de fita.

A estrutura subsequente, porém, não segue a lógica explícita dos processos de produção. No entanto, utiliza intertítulos com determinadas perguntas ou questionamentos que guiam, de modo autorreflexivo, as diferentes partes que constituem a narrativa, nas quais os sentidos acerca dos processos produtivos e dos agentes envolvidos é explicitado: *What could possibly go wrong?* (O que possivelmente poderia dar errado?); *What can you get for \$29 million?* (O que você consegue por 29 milhões de dólares?); *Just whose film is it anyway?* (Afinal, de quem é este filme?); *The Terry Gilliam element* (O elemento Terry Gilliam); *But what if it shakes?* (Mas e se balançar?); *The Jigsaw puzzle* (O quebra-cabeças); *Back in the saddle* (De volta à sela); *Creative spite* (Despeito criativo); *Time travel, madness and other ambiguities* (Viagem no tempo, loucura e outras ambiguidades); *Selling the enigma* (Vendendo o enigma); *No more paper work* (Chega de papelada). (ver figura 40)

Figura 40: Intertítulos dos capítulos do MDoc The Hamster Factor.



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Em termos de linguagem gráfica, os intertítulos da figura 40 utilizados em *The Hamster Factor* dialogam com a época dos *title-doctors*¹¹³ e dos filmes silenciosos, em que as palavras tinham importância uma vez que continham informação. De acordo com Tietzmann (2006), as informações tipográficas existem para explicar os acontecimentos, reiterar os fatos e estabelecer um sentido narrativo. De fato, tal é a função que identifiquei em *The Hamster Factor*: orientar acontecimentos referentes à produção do filme de modo a estabelecer um sentido com as imagens e a narrativa subsequente.

O *making of* documentário *Burden of Dreams* (1982), produzido e dirigido por Les Blank foi exibido nos cinemas, na televisão e em festivais de documentário. A partir do ano de 2005 ganhou distribuição em DVD como documentário independente e, em 2009, dividiu uma edição especial com o filme *Fitzcarraldo*. O lugar de circulação da obra já marca uma diferenciação com relação aos outros MDocs, circunscrevendo um processo produtivo que desestrutura a ordem tradicional no campo do *making of*. Com 1h e 35 minutos de duração, *Burden of Dreams* se constitui enquanto uma narrativa única e concisa, sem divisão de blocos ou capítulos, nem mesmo uso de intertítulos comuns a alguns documentários. O uso da narração, no entanto, é um recurso bastante explorado para conduzir o espectador pelos processos de produção que envolvem o filme de Werner Herzog, e situar os impasses e empecilhos impostos à realização de *Fitzcarraldo*. Nesse sentido, sendo o MDoc uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ele se utiliza, como aponta Fernão Ramos

das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da locução, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário que compõe o núcleo motriz de sua tradição longa: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc. (RAMOS, 2013, p.81)

Em *Burden of Dreams*, as formulações que buscam dar conta dos agentes envolvidos nos processos produtivos são realizadas através: (1) da presença da câmera registrando os embates circundando o território e a presença indígena no filme, (2) da voz que narra os fatos e acontecimentos articulados com (3) depoimentos e entrevistas pontuais com alguns índios da tribo dos Aguarunas e, principalmente, com Werner Herzog. As etapas que se referem ao fluxo produtivo cinematográfico não são expostas de maneira explícita e/ou didática, elas estão dissolvidas ao longo da narrativa e a narração em voz over de Maureen Gosling é que

¹¹³ Doutores de créditos, tradução nossa.

vai informando os avanços e retrocessos de cada etapa. Em alguns raros momentos captam-se depoimentos dos índios ou de outras pessoas envolvidas produção. O espaço de fala principal é concedido à Herzog, que a todo momento vai explicando suas intenções, os impasses enfrentados durante as filmagens, a luta contra as condições de produção na selva amazônica, os problemas ocasionados com os acampamentos que foram construídos para as tribos indígenas que trabalharam na realização do filme, seja como figurantes ou como mão-de-obra empregada na equipe. A dimensão que se destaca a partir desse mecanismo é o que Bourdieu denomina de “crença coletiva no jogo (*illusio*)”, ou seja, “no poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou grife), em objetos sagrados” (BOURDIEU, 1996a, p.260). Com efeito, o movimento acionado pelas imagens de Herzog e seus depoimentos impõe o modelo tradicional da criação artística que faz do artista (Werner Herzog) o produtor exclusivo da obra de arte e de seu valor.

O que observo em *Dangerous Days*, *The making of Close Encounters* e *The Hamster factor* é o modo como os mesmos dão a ver um trabalho produtivo que teve uma equipe técnica envolvida por trás da representação artística. Ao longo dos *making ofs*, as imagens e os depoimentos documentados constituem uma compilação significativa acerca do processo criativo e produtivo que implicam a participação de inúmeros agentes (desde técnicos, produtores, financiadores, publicitários, consultores, assessores de imprensa, fãs, canais de exibição e distribuição). Trata-se de situar um modelo de produção dentro do campo cinematográfico ficcional cujas regras e determinações sociais e econômicas instituem os limites dos projetos criadores numa rede das relações de troca através da qual se produz e se circula. Através dos depoimentos, não apenas dos diretores *auteurs*, mas dos roteiristas, diretores de fotografia, editores, compositores, supervisores de efeitos especiais, produtores, etc. é possível situar o nível de hierarquia e de verticalização na indústria do cinema hollywoodiano, bem como compreender as relações estabelecidas a fim de vislumbrar como se delimita e/ou se constrói o espaço da autoria. Como bem aponta Bourdieu,

Reduzir as obras aos determinantes sociais de sua produção - relacioná-las diretamente com a posição que os que a produzem (ou seus clientes) ocupam no campo social sem considerar sua posição no campo de produção (que é, também, o lugar onde se produz a crença no poder “criador” e no valor das “criações”) - é não perceber tudo que a obra deve a esse campo e a sua história; em suma, é não entender o que faz uma obra de arte, de ciência ou de filosofia. (BOURDIEU, 2003, p.37)

Isso afirma uma dinâmica específica de fazer cinema, em que “a prática industrial e a avaliação exercida por um grupo de experts compõem um conjunto harmônico, como uma equipe trabalhando para a concretização dos mesmos princípios” (XAVIER, 2008, p.45), mas

que no final, responde às intenções criativas do diretor. É necessário ressaltar que nos MDocs *Dangerous Days* e *The Making of Close Encounters* a dimensão autoral é mais amplamente ressaltada enquanto o lugar do “gênio criador” dos cineastas e da fantasia na base do processo artístico produtivo, pois não se pode esquecer, como afirma Bourdieu (1996a), de que o discurso da *illusio* e da celebração que pensa a si mesmo faz parte desse processo de produção, em que a autoria se torna fetiche, se torna mercadoria e/ou comércio. Além disso, cabe compreender, como explica Ismail Xavier, que se trata

de uma fantasia entendida, não como elaboração livre do espírito, mas como processo material, sujeito a determinações [...]. Tais determinações são definidas basicamente pelas condições sociais e materiais dentro das quais a subjetividade do artista opera (XAVIER, 2008, p.58).

A autorreferencialidade de Steven Spielberg (condutor principal da narrativa em *The making of Close Encounters*) o inscreve como lugar de referência do projeto criador do filme. Tal atitude está ancorada no fato de que Spielberg é diretor e roteirista de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*. Em *Dangerous Days* a questão se complexifica, pois Ridley Scott foi contratado para dirigir o filme, mas o nível de controle que ele busca exercer (e de fato acaba exercendo) sobre a obra atinge e age sobre as outras esferas da produção. Um dos depoimentos de Michael Deeley durante o MDoc (produtor do filme) elucida esse cenário:

Esta é uma situação bastante diferente para Departamento de Arte. Ridley é responsável pelo departamento de arte neste filme. E imagino que na maioria dos seus filmes, mas neste especificamente. Não é muito justo soar como se eu estivesse diminuindo o Departamento de Arte ou o diretor de arte, mas de certa maneira estou, porque Ridley está em cima disso e está micro-gerenciando o Departamento de Arte. O que é muito difícil para diretores de arte de suportar, mas tudo bem quando o crédito vem à tona.¹¹⁴

Ridley Scott se manifesta ao longo do MDoc de modo autorreferencial, com intuito de demonstrar sua expertise e sua maneira de encarar o papel que assume enquanto diretor *auteur*:

Você sabe, eu estou acostumado a ser o meu próprio operador. Não há nada pior quando você fez 2500 comerciais e eu sei que eu tenho um bom olho. Em três segundos, eu posso dar-lhe uma configuração após ter andado em um quarto sem sequer tê-lo visto antes. Então, eu não gosto de discussão. Eu sei exatamente o que eu quero, quando eu entro e digo: "Faça isso." Esse é o trabalho do diretor. Diretor não é para ficar lá e consultar com meia dúzia de pessoas na sala. O termo "diretor" significa dirija, companheiro. Faça o trabalho¹¹⁵.

¹¹⁴ Entrevista com Michael Deley. MDoc *Dangerous Days: making Blade Runner* - Edição Especial DVD Triplo do filme *Blade Runner* (edição brasileira, 2009).

¹¹⁵ Entrevista com Ridley Scott. Op. cit.

Diante disso, não apenas o discurso do *auteur* é autorreferencial, mas também os depoimentos de vários membros da equipe apontam para a figura de Ridley Scott enquanto aquele no comando/controla da obra. Retomo a perspectiva de Bourdieu (1996a) para compreender que as tomadas de posição que ratificam Spielberg e Scott como *auteurs* já estão circunscritas em estado potencial para as posições que ambos ocupam, uma vez que as disposições econômicas e intelectuais favorecem a relação de crença no poder criador dos diretores.

Por outro lado, em *The Hamster factor* o posicionamento sobre a postura da equipe em agradar ao diretor, o que responde à gênese do habitus dos ocupantes dessas posições, é fortemente criticado por Terry Gilliam. Nas palavras de Gilliam:

Medo parece permear o cinema de Hollywood. Parece haver muita vontade de agradar ao diretor ou agradar a estrela. Eu não estou interessado em me agradar, eu não estou interessado em você me agradar. Eu estou interessado em fazer o que é melhor para o filme e isso pode não me agradar; eu posso ser o problema.

As falas e depoimentos de outros membros da produção, ao mesmo tempo, referenciam as crises de Terry durante o processo, assim como suas próprias palavras e “confissões” para a câmera – numa espécie de diário particular filmado. Ou seja, o retrato do processo produtivo e dos agentes envolvidos reconhece o papel e a importância de cada um, de modo que o diretor *auteur* não está envolto pelo místico controle e clareza total acerca de sua criação. Aqui temos, como afirma Bourdieu, uma “ruptura com a ideologia carismática do ‘criador’”, o qual se vê enquanto figura paradigmática de personagem duplo: por um lado tem as disposições econômicas em seu favor (Hollywood) e, por outro, suas disposições intelectuais encontram barreiras de diálogo com os produtores, os quais podem “explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo e valorizá-lo” (BOURDIEU, 1996a, p.244-245). Isso é evidenciado, de certa forma, pelo próprio Terry Gilliam através de caricaturas que ele desenha ao longo do MDoc, em que se observa, claramente, seu descontentamento com a relação estabelecida em torno da produção do filme (figura 41).

Figura 41: Caricatura de Terry Gilliam sendo feita por ele mesmo.



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Já em *Burden of Dreams*, a esfera produtiva e os agentes envolvidos não são mostrados pela perspectiva clássica. O processo de produção da obra perpassa a narrativa de

todo o documentário, sem divisão de blocos ou capítulos. O foco recai sobre a etapa central da obra: a pré-produção que contempla encontrar a locação (neste caso a selva amazônica) e as filmagens realizadas. É notável o trabalho das imagens, as quais inserem o espectador no microcosmo da produção do filme *Fitzcarraldo*, mas para além disso, situa um modo de vida e uma realidade paralela da vida indígena na selva amazônica “invadida”, perturbada por esta produção. Diferente dos outros *making ofs*, nos quais vozes diversas comparecem para depor em etapas variadas, *Burden of Dreams* vale-se da narração voz over e dos depoimentos, quase que exclusivos, de Werner Herzog. Les Blank pergunta à Herzog ao final do MDoc “Quais os seus planos quando o filme acabar? O que você fará?”. Herzog responde:

Não devo fazer filmes nunca mais. Devo ir direto para um manicômio. Mas não sei. Muito disso é loucura e também, não é o que um homem deva fazer em sua vida o tempo todo. E eu sinto, se mesmo que eu puxasse aquele barco pela montanha e terminasse o filme, alguém poderia me parabenizar e me falar que achou isso maravilhoso. Ninguém no mundo pode me convencer a ficar feliz sobre tudo isso. Não até o fim de meus dias.

Identifico um mecanismo enunciativo de autorreferencialidade de Herzog, mas que, ao invés de vangloriar controle, coloca sua obra à prova de si mesmo frente suas ambições e de seu papel como diretor.

Em *Dangerous days: making Blade Runner* e *The Making of Close Encounters of the Third kind* todo o sistema de representação construído é mostrado, mas ainda assim, “é como se tudo aquilo nos informasse de uma maneira mágica” (é uma ideia recorrente em ambos MDocs). Ora, a ideologia do espetáculo e da “fábrica de sonhos” é reverenciada no *making of*, o encantamento com a forma como uma impressão de realidade desconstruída se produz é exaltado. Ambos *making ofs* trazem revelações aptas a influir no desenvolvimento artístico do cinema, demonstram a conquista de novos terrenos na abordagem dos efeitos visuais na época de suas produções. Nesse sentido, Bourdieu (1996a) ressalta que a propensão daqueles que se orientam a tomadas de posição arriscadas dependem em grande parte da posse de capital simbólico importante. Ou seja, aqueles que se mantêm em posições aventureiras (nesse caso tanto Spielberg quanto Scott) por tempo suficiente para obter lucros simbólicos estão dentre os mais abastados, “que têm também a vantagem de não ser obrigados a consagrar-se a tarefas secundárias para garantir sua subsistência” (BOURDIEU, 1996a, p.295). Assim, portanto, os MDocs dizem respeito a experiências audiovisuais que são da ordem da restituição de impressões dos caminhos traçados pelas obras e pelos *auteurs* por trás de suas concepções. Sobre as próprias obras aparecem, no *making of*, os mecanismos, processos, progressos e retrocessos, abandonos e triunfos. Enfim, o fazer fílmico controverso, tenso e “mágico” de

Blade Runner e de *Contatos Imediatos de Terceiro grau* enquanto obras icônicas e audaciosas que marcaram um contexto cultural cinematográfico no gênero da ficção científica é enaltecido.

Em *The Hamster factor and other tales of twelve monkeys* e *Burden of Dreams* a experiência audiovisual do *making of* diz respeito a constituição de retratos intimistas de *auteurs* cuja relação com as obras é a manifestação da forma como eles se relacionam com o mundo. Esse espaço central de ocupação por Herzog e Terry Gilliam está calcado, como nos aponta Bourdieu (1996a), na definição social do que é permitido a alguém afirmar-se por intermédio de efeitos de consagração e reconhecimento como legítimo. Ora,

esse direito ao possível funda o sentimento quase corporal da *importância*, que determina, por exemplo, a localização que se pode atribuir a si mesmo no seio de um grupo – isto é, os lugares centrais ou marginais, elevados ou baixos, de destaque ou obscuros etc., que se está no direito de ocupar, a amplitude do espaço que se pode decentemente manter, e do tempo que se pode tomar (dos outros). (BOURDIEU, 1996a, p.294)

Desse modo, ambos MDocs traçam os caminhos produtivos dos filmes com intuito de ressaltar as atitudes polêmicas de seus *auteurs* aos valores e modelos partilhados no contexto industrial da produção cinematográfica, desestruturando, de certa maneira, um *modus operandi* já consolidado.

5.3 (DES)CONSTRUINDO A MEMÓRIA DO FILME

A experiência com as imagens e sons dos *making ofs* documentários envolve uma heterogeneidade temporal que convoca a uma penetração crítica da memória. Trata-se de um encontro com o *Outrora* do filme que sobrevive, que se acumula nos MDocs, e de um *Agora* que irrompe com potencialidades e possibilidades de descobertas e mudanças. Nesse sentido, há que se atentar para o modo com que o trabalho de memória é operado em cada um dos *making ofs* documentários do corpus.

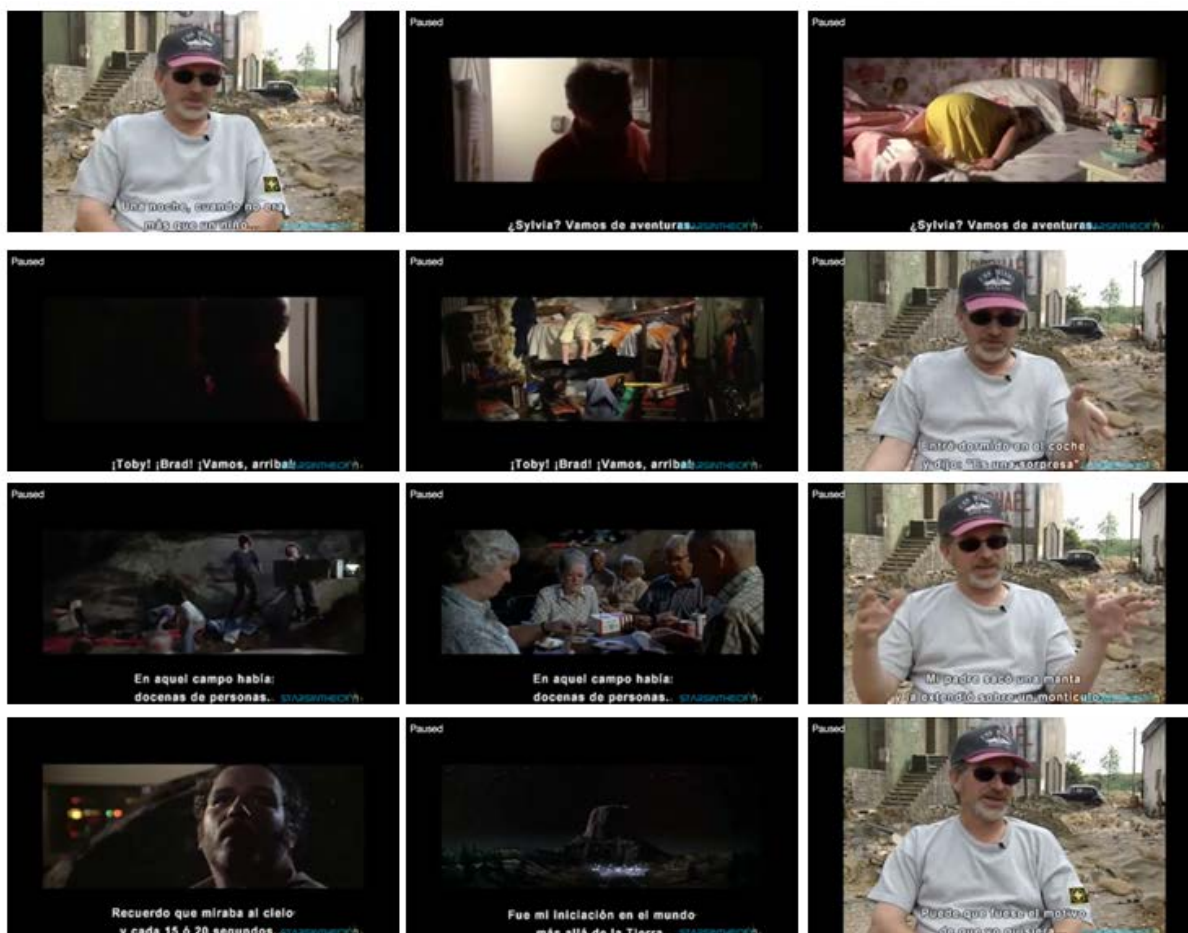
The Making of Close Encounters of the Third Kind engendra um mecanismo de montagem em que as imagens se constituem enquanto vestígios do filme, quer sejam cenas provenientes dele ou não. Produzido quase 20 anos após a realização de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, a relação de memória estabelecida aponta o filme como uma experiência a ser rememorada. A estrutura recorrente deste Mdoc está calcada na entrevista como elemento central, que desencadeia uma série de lembranças referentes ao processo produtivo do filme. Tais lembranças em forma de depoimentos são articuladas com imagens de arquivo e cenas

retiradas do filme. Segundo Vicent Amiel (2007) isso diz respeito a um princípio demonstrativo da montagem. O autor afirma:

Associações voluntaristas, acrescentos exteriores, imagens coladas com intenção demonstrativa; é o olho do cineasta que ordena, é o seu espírito que recompõe, procedendo segundo a arbitrariedade das associações que só conteúdo do discurso legítima. Fontes heterogêneas, mais uma vez, mas que vão <pegar> naturalmente ... como <pega> um enxerto num tronco. (AMIEL, 2007, p.91)

Assim, fragmentos ficcionais se mesclam com o espaço real das entrevistas, “como se o recorte cinematográfico fosse suficiente para colocar o acontecimento real ao mesmo nível de existência que a sua representação” (AMIEL, 2007, p.90). Isso é bastante explícito no fragmento (ver figura 42) em que Steven Spielberg conta, em entrevista para a câmera, de uma experiência sua de infância quando seu pai o acordou no meio da noite e o levou para um campo para eles verem uma chuva de meteoros.

Figura 42: Interpolação do depoimento de Spielberg com cenas/fragmentos do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos* - Edição de Colecionador do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau (edição brasileira, 2013).

À medida que Spielberg narra essa história, cenas de Contatos Imediatos de Terceiro Grau são intercaladas, de modo a se estabelecer uma comparação do que o personagem do filme faz com seus filhos e o que Spielberg vivera na infância. As palavras de Steven Spielberg ratificam, de certo modo, a articulação estabelecida pela montagem, quando o mesmo afirma que “Acho que esta foi minha primeira introdução para o mundo além da Terra. Provavelmente foi o momento que me impregnou com a ideia de querer contar histórias que não deste mundo”. Identifico aqui, como aponta Bill Nichols (2005, p.69), uma reivindicação criadora transmitida pela força retórica e/ou persuasiva da representação articulada através da montagem.

Em outro fragmento (ver figura 43), cujo principal objetivo é elucidar a consultoria de J. Allen Hynek e as fundamentações científicas que embasaram Steven Spielberg na escrita do roteiro de ‘Contatos Imediatos de Terceiro Grau’, o recurso empregado na montagem interpolada articula as entrevistas com imagens de arquivo compostas por fotografias stills, vídeo de entrevista no set de gravação em 1978 e cenas do filme.

Figura 43: Articulação de imagens de arquivo, entrevistas e cena do filme Contatos imediatos de Terceiro Grau.



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos* - Edição de Colecionador do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau (edição brasileira, 2013).

A heterogeneidade dos materiais é evidente, no entanto, trata-se de propor uma articulação demonstrativa de um determinado discurso fundado na memória do filme enquanto uma obra que envolveu, não apenas um tema que servia à cultura do entretenimento, mas que gerava um debate bastante polêmico em instituições políticas e na comunidade

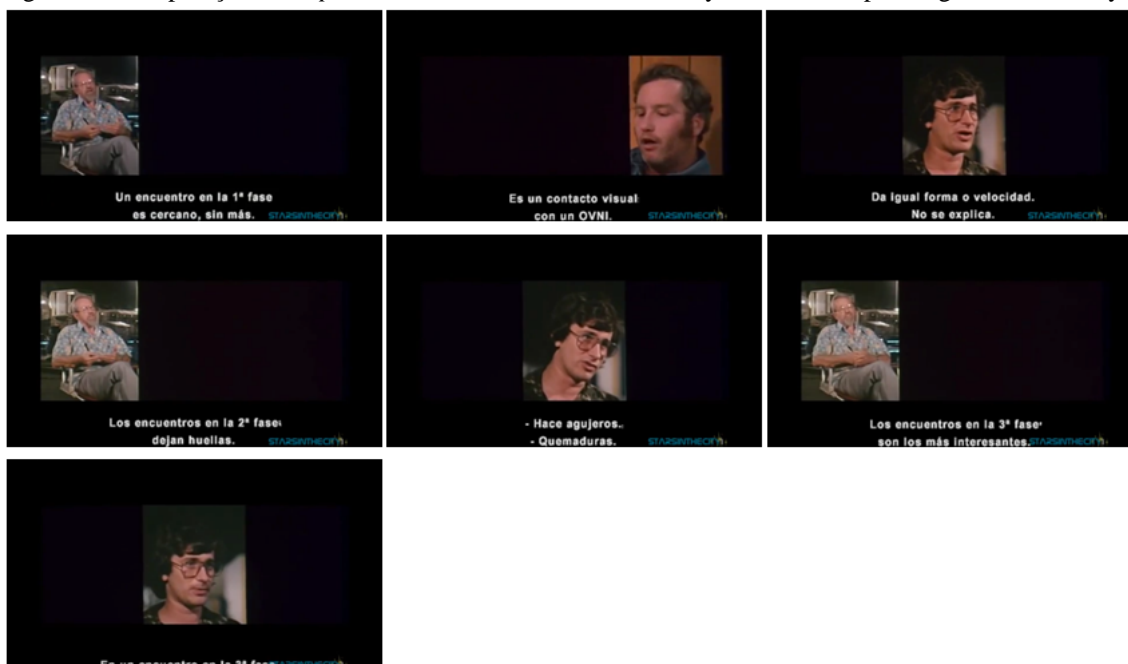
científica (a existência de extraterrestres). Da mesma maneira que Didi-Huberman (2010, p.95) se questiona diante do cubo negro de Tony Smith, considero plausível certa inquietação frente às operações articuladas pelas imagens e sons em *The Making of Close Encounters*. Nas palavras de Didi-Huberman

Diante dele, nosso ver é inquietado. Mas de que maneira um simples cubo pode chegar a inquietar nosso ver? A resposta talvez esteja, mais uma vez, na noção de jogo, quando o jogo supõe ou engendra um poder próprio do lugar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.95)

Ora, acredito que o movimento põe em jogo as noções do próximo e do distante referentes ao filme, às lembranças, aos sujeitos integrantes do processo de realização, etc. A mescla temporal e espacial das imagens instituem um jogo do aparecimento do filme à medida em que se dá o desaparecimento das lembranças e vice-versa, ou seja, o que se identifica enquanto operação constituinte é o jogo do que aparece e do que desaparece. A cada desaparecimento o vazio se torna uma abertura para reconstrução daquilo que pode vir a ser o filme e/ou o *making of* para o espectador.

No fragmento seguinte (ver figura 44), a expressão “contatos imediatos de terceiro grau”, que deu título ao filme, é explicada de forma bastante peculiar: a montagem utiliza o recurso de *split screen* a fim de dispor diferentes falas explicativas a respeito dos contatos/encontros com alienígenas, as quais compõe um jogo remissivo entre os quadros na tela – fala do Dr. Hynek, de Steven Spielberg e do ator principal Richard Dreyfus.

Figura 44: Interpolação com *split screen* com entrevistas de Dr. Hynek, Steven Spielberg e Richard Dreyfus.



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos - Edição de Colecionador do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (edição brasileira, 2013).

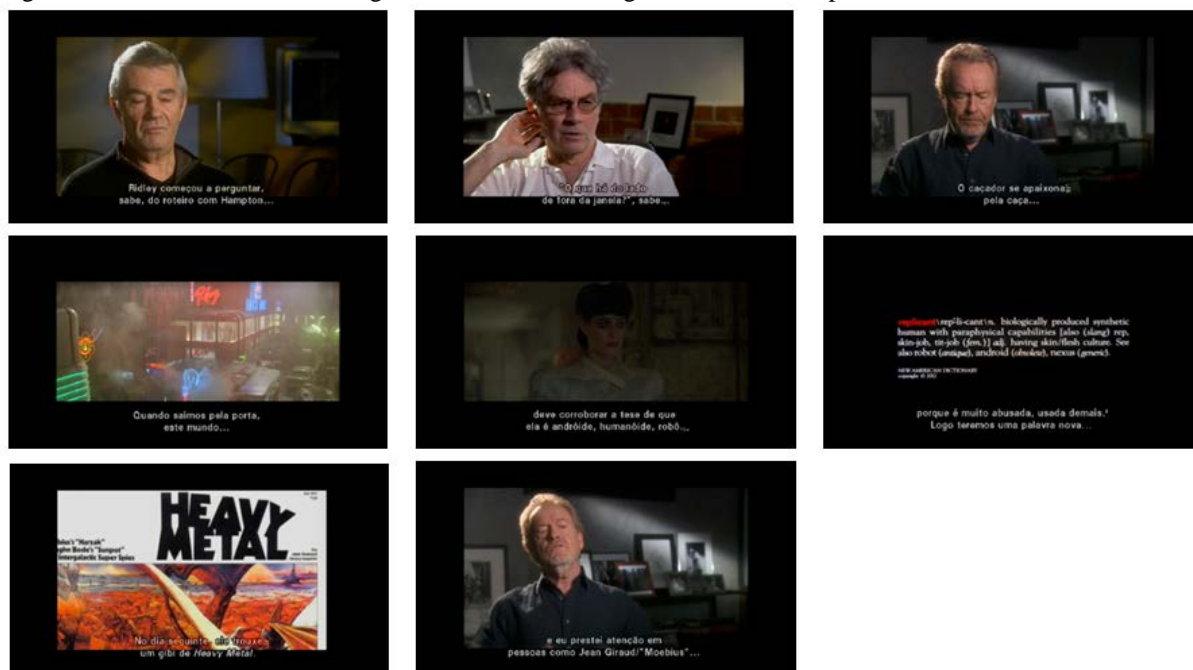
Isto é, temos um jogo concreto do aparecimento e desaparecimento, tal como o jogo de xadrez aludido no paradigma proposto por Hubert Damisch (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.95). As operações das imagens que movimentam a dimensão da memória em *The Making of Close Encounters of the Third Kind* referem-se a um sistema que convoca depoimentos de diferentes sujeitos integrantes da equipe (tendo como figura central o diretor *auteur* Steven Spielberg) articulando-os a imagens de arquivo, em especial, cenas integrantes do próprio filme. Ou seja, a forma de memória que se constrói na composição discursiva manifesta uma heterogeneidade perceptiva que circunda o acontecimento fílmico num jogo de aparecimento/desaparecimento. O sentido da memória, no entanto, se constitui sobre “um fundo de ausência, e mesmo como obra da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.101), e o que resta, é a imagem reinventada de um filme que terá desdobrado o *auteur*.

No caso do *making of* documentário *Dangerous Days: making Blade Runner*, produzido 25 anos após o filme *Blade Runner*, observo uma articulação que busca reconstruir a ideia de um tempo cronológico do fluxo produtivo. Ou seja, identificamos que se trata de uma sucessão de fatos montados com intuito de constituírem uma cronologia artificial e produzir uma dada memória do filme e de seu processo de realização. No entanto, vale ressaltar que a natureza das imagens permite vislumbrar um combate interno a essa cronologia, que irrompe em função do jogo das imagens e das palavras proferidas pelos depoimentos que as circunscrevem em diferentes tempos. A operação de montagem em *Dangerous Days* também articula uma leitura da memória e do tempo fortemente amparada nas entrevistas, as quais vão sendo ilustradas com imagens de arquivo e também com cenas do filme. Segundo Bill Nichols, temos uma “montagem de evidência”, que

em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (NICHOLS, 2005, p.58)

A característica da evidência aqui é a possibilidade de estabelecer conexão, ligação entre elementos cuja relação poderia ser improvável. Trago, por exemplo, um fragmento que explicita o começo do embate entre Hampton Fencher (produtor executivo e roteirista) e Ridley Scott (diretor) acerca do roteiro de *Blade Runner*. Nesse pequeno trecho (ver figura 45) temos depoimentos de Ivor Powell (produtor associado), Hampton Fencher e Ridley Scott, os quais buscam remontar os primeiros impasses sobre o universo do filme *Blade Runner*.

Figura 45: Procedimento de montagem de evidência – imagens ilustram os depoimentos das entrevistas.



Fonte: MDoc Dangerous Days: making Blade Runner - Edição Especial DVD Triplo do filme Blade Runner (edição brasileira, 2009).

Em meio às falas de cada um, cenas referentes ao filme e imagens das referências visuais de Ridley Scott são enxertadas. Nesse sentido, o procedimento da montagem é que uma ideia vai encadeando a outra, ligando as explicações anteriores, constituindo, portanto, um mecanismo de memória que se quer traduzir em imagens. O emaranhado temporal assim desenhado convoca uma dimensão mnemônica de uma experiência arqueológica material. Ou seja, o diretor autor do *making of* perscruta os arquivos e os atualiza através das memórias dos sujeitos envolvidos na produção do filme. A memória do filme se concretiza na coleção de cenas associadas às experiências subjetivas dos membros da equipe que falam para a câmera 25 anos depois da produção. O filme sobrevive ao tempo, não apenas materialmente com uso de cenas, mas nas lembranças acionadas pela equipe. A montagem constrói um sentido de memória, lançando mão, inclusive, de uma trilha sonora cujo tom nostálgico instaura e cria a atmosfera na qual se deflagram as tramas do tempo passado, presente e futuro. Por mais que as imagens representem uma ordem de evidência visível daquilo que se diz, ou ainda, daquilo que outrora foi, elas rapidamente se tornam capazes de apresentar uma latência própria que aponta mais para o *making of* do que para o filme (DIDI-HUBERMAN, 2010). Esse jogo da memória possui a particularidade de constituir um espaço que já não é mais, somente o do filme, mas o de uma dimensão histórica do próprio cinema. Ademais, como aponta Nichols,

Esse ato de retrospectão, de olhar para trás, relembrando acontecimentos anteriores no decorrer do filme e fazendo ligação com o que está presente no momento, pode ser fundamental para a interpretação do filme, exatamente como a memória pode ser

fundamental para a construção de um argumento coerente. Embora não seja parte do discurso retórico como tal, ela é parte do ato retórico total. (NICHOLS, 2005, p.91)

Através de uma operação de montagem – que tem uma função comprobatória e de sustentação do que afirma – que articula entrevistas, vídeos da época da filmagem de *Blade Runner* e todo tipo de imagem (fotografia still, storyboards, cenas gravadas e não utilizadas no filme, cenas presentes no filme, etc.) capaz de traduzir e/ou evidenciar em certa medida as falas dos depoimentos, o MDoc também é responsável pela criação de uma memória de Ridley Scott enquanto *auteur*. Em inúmeros fragmentos do MDoc somos interpelados por imagens que evocam o controle e a centralidade da atuação de Ridley. Isso recai no que Bourdieu aponta como “ver enquanto tal”, ou seja, lugar próprio do artista, daquele que detém o direito de entrada no campo segundo princípio fundador (BOURDIEU, 1996a, p.253). Vislumbro esse mecanismo de memória de Scott como *auteur* tendo em vista que na época de realização de *Blade Runner* o diretor ainda não ocupava posição reconhecida no campo do cinema ficcional. Já que o MDoc foi realizado quase 25 anos após aquele contexto, a imagem de memória que se forja e/ou se constrói tende a retificar os desacordos da época, em que se considerou demitir o diretor durante a produção. Desse modo, ao centralizar Ridley Scott (ver figura 46) a ideia evocada é a de que a existência do diretor enquanto *auteur* (e/ou artista) já devia ser reconhecida desde longa data, à revelia de seus impasses com os produtores e com a equipe.

Figura 46: Imagens ao longo do MDoc *Dangerous Days* que evocam o controle e a centralidade de Ridley Scott.



Fonte: MDoc *Dangerous Days*: making *Blade Runner* - Edição Especial DVD Triplo do filme *Blade Runner* (edição brasileira, 2009).

Com relação aos *making ofs* documentários *The Hamster factor and other tales of twelve monkeys* (1996) e *Burden of Dreams* (1982) é possível observar um movimento diferenciado de agenciamento da memória, pois tratam-se de *making ofs* cuja realização se deu concomitantemente à produção dos filmes a que se referem, *Os Doze Macacos* (1995) e *Fitzcarraldo* (1982), respectivamente. Esse fato é de extrema relevância, uma vez que a constituição das imagens é definida pela presença da câmera na circunstância do set e dos bastidores da produção. Nesse sentido a marca documental se inscreve mais explicitamente, tendo em vista que “a tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que “corre” (*trans-corre*) na câmera/gravador” (RAMOS, 2013, p.82). A abordagem e o trabalho operado sobre as imagens apresentam não somente um conjunto estilístico diferente dos outros MDocs, mas instalam um estatuto de fruição que direciona o olhar para a presença e ação diante da tomada.

A inscrição do MDoc *The Hamster Factor* se dá sobre fatos observados num presente, com vários testemunhos de Terry Gilliam para a câmera, quase que em tom confessional. Recorrendo em alguns momentos à pequenas entrevistas com alguns membros da equipe (com o produtor Charles Roven, o co-produtor Lloyd Phillips, o designer de produção Jeffrey Beecroft, o decorador de set Crispian Sallis, o publicitário Ernie Malik, os roteiristas David Peoples e Janet Peoples e com o editor Mick Audsley). Observo que o *making of* agencia aspectos do processo produtivo, mas trata, acima de tudo, de construir um retrato acerca da figura autoral de Terry Gilliam e seus métodos de realização. Desse modo, o foco recai mais sobre o cineasta do que sobre o filme em si. Ou seja, o trabalho da memória dinamiza o passado de Gilliam em “destino, em futuro, em desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.150). Existe, nos termos de Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2010), uma força do desejo nas imagens de Terry Gilliam cuja experiência conjuga um “passado que se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.151). Terry Gilliam é perpassado por fluxo temporal que a todo momento escapa de seu corpo e provoca um choque de memória que se atualiza em um conjunto diverso de imagens que projetam um dado valor de “culto”. Ressalto o fragmento em que se explica a inspiração em *La jetée*¹¹⁶ de Chris Marker para o roteiro de ‘Os Doze Macacos’ estabelecendo um paralelo entre as imagens (ver figura 47).

¹¹⁶ *La jetée* é um curta-metragem francês, dirigido por Chris Marker, no ano de 1962. O filme conta a história de um homem que viaja no tempo e testemunha sua própria morte. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0056119/?ref_=nm_film_dr_54>. Acesso em: jan. 2016.

Figura 47: Paralelo entre Terry Gilliam em Os doze Macacos e La jetée de Chris Marker.



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

A trama singular de tempo e espaço envolta nessas imagens instaura um dispositivo cujo poder da memória encena uma proximidade com esse *auteur*. O MDoc trabalha esse lugar de posição e ocupação, acionando o ver, o crer e o olhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010).

A relação que se estabelece fortemente com o diretor *auteur* está, igualmente, evidenciada no fragmento inicial do MDoc em que a narração *voz over* de Keith Fulton situa a conturbada trajetória de Terry Gilliam em Hollywood e expõe o motivo da realização do documentário: “Terry nos pediu para fazermos um documentário sobre a realização de Os Doze Macacos. Ele ironicamente sugeriu que se alguma desse errado, pelo menos desta vez ele vai ter testemunhas”. Além disso, o próprio título do MDoc diz respeito à Terry Gilliam: “the hamster factor” faz referência ao fator/elemento Terry Gilliam do filme. Em certo fragmento (ver figura 48) do *making of*, Lloyd Phillips (co-produtor do filme) dá a seguinte explicação:

Se alguém fosse escrever um livro sobre o *making of* do filme, eu o intitularia The Hamster Factor and other tales of twelve monkeys. E The Hamster factor é o elemento Terry Gilliam, que é quando tudo está em ordem, tudo está no lugar, há o detalhe, que ele precisa acertar. [...] E The Hamster factor vem de uma cena onde foi construído um pequeno laboratório situado numa turbina a gás. Bruce Willis estava sentado nu, drenando seu próprio sangue. Naquele quadro há um hamster numa

roda. Em seguida, o hamster não fez o que era suposto fazer. Terry, naquela noite, estava mais preocupado em obter a performance do hamster do que a de Bruce Willis.

Figura 48: O elemento Terry Gilliam no depoimento do co-produtor Lloyd Phillips



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

É válido lembrar que a própria sinopse de *The Hamster Factor*, escrita pelos diretores Louis Peppe e Keith Fulton, explicita que o foco do MDoc é Terry Gilliam na relação com o filme:

The Hamster Factor narra a luta de Terry Gilliam para fazer “um filme de arte europeu no sistema de Hollywood”. Com filmagens em estilo verité acompanhando toda a produção e edição de 12 Monkeys - desde os esforços de Gilliam para rebaixar o status de celebridade de seus atores principais até os seus encontros relutantes com o processo de exibição teste - o documentário traça como ideias são concebidas, comprometidas e, eventualmente, canalizadas através da máquina de marketing da indústria em mercadorias vendáveis/palatáveis. The Hamster Factor é um retrato íntimo dos métodos de produção de Terry Gilliam e uma visão sem precedentes do estranho casamento de arte e comércio no cinema de Hollywood¹¹⁷.

Burden of Dreams ensaia movimento semelhante, ao dar voz, quase que essencialmente a Werner Herzog. Na verdade, são as falas de Herzog para a câmera que ancoram o MDoc à existência de um filme (*Fitzcarraldo*). São fragmentos de depoimentos de Herzog incrustados pela sua determinação na realização do filme do modo que ele imaginou.

¹¹⁷ Sinopse escrita pelos diretores disponível no *website Dreams – the Terry Gilliam fanzine*, editado por Phil Stubbs. Disponível em: <<http://www.smart.co.uk/dreams/hamspr.htm>>. Acesso em: fev. 2016.

Não obstante, é possível identificar um nível de performance de Herzog para a câmera, uma vez que *Fitzcarraldo* se transforma numa espécie de filme de afirmação da vida do diretor. O trecho do MDoc em que isso fica bastante claro é quando Herzog fala diretamente para a câmera: “Se abandonasse esse filme eu seria um homem sem sonhos ... Eu vivo minha vida ou acabo minha vida com este projeto”. A imagem que sai de um plano mais aberto para um plano mais fechado constrói a dramaticidade necessária à instauração da narrativa. (ver figura 49)

Figura 49: Primeiro plano e close de Werner Herzog em depoimento para a câmera



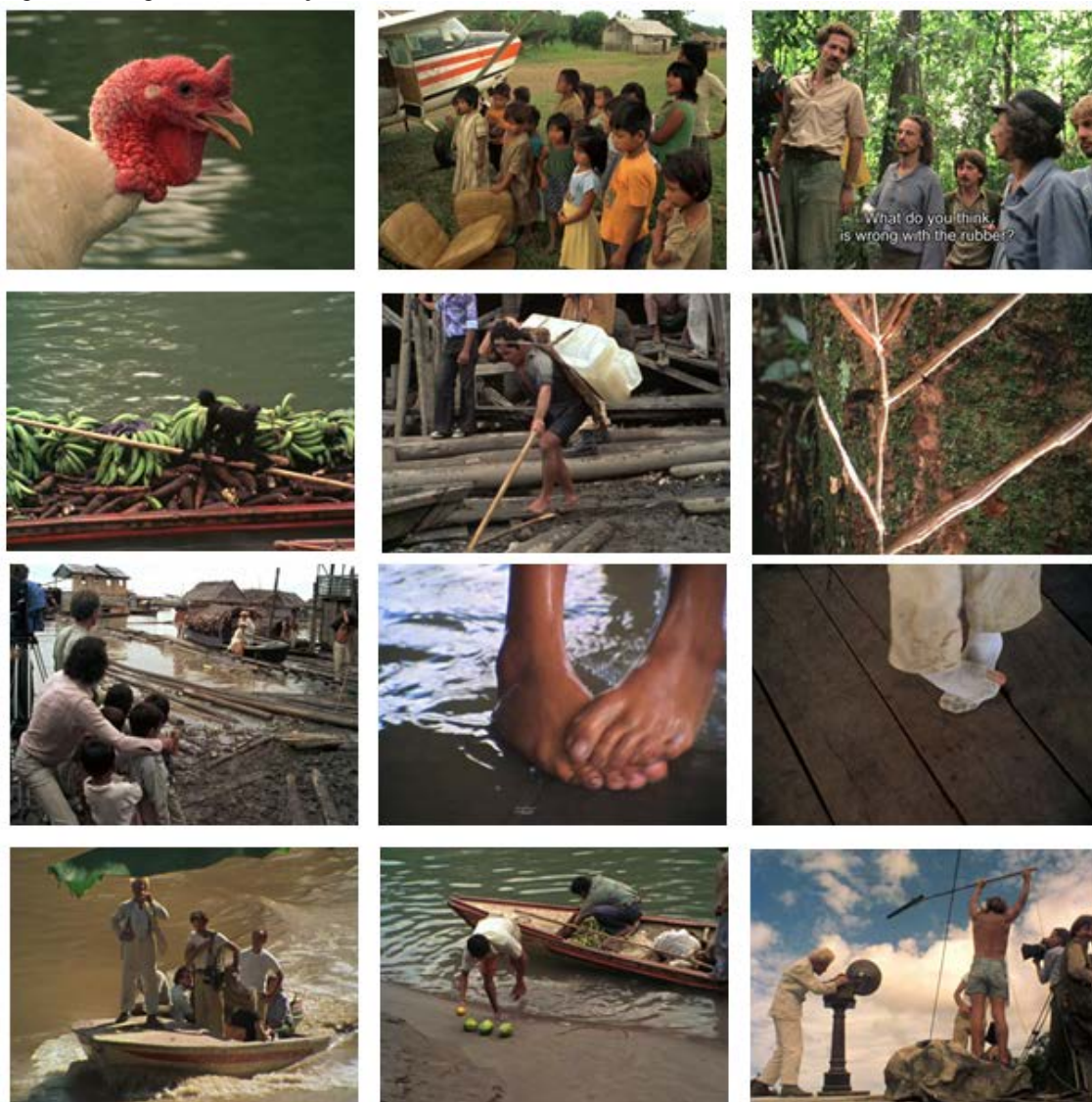
Fonte: MDoc *Burden of Dreams* - DVD 25th Anniversary Edition do filme *Fitzcarraldo* (edição britânica, 2007)

A equipe da produção não tem voz neste *making of*, quem fala é o diretor *auteur*. Esses momentos em que Herzog depõe para câmera e a narração em *voz over* de Maureen Gosling asseguram o caráter de *making of* do documentário pois situam o percurso produtivo do filme. Diferente dos outros MDocs aqui analisados, *Burden of Dreams* não faz uso de cenas do filme¹¹⁸ *Fitzcarraldo* – as cenas que aparecem e que remetem ao filme são registros da cena sendo gravada na própria locação e, ainda assim, não se trata do registro principal. O

¹¹⁸ Vimos que *The Making of Close Encounters* e *Dangerous Days* utilizam basicamente esse recurso de imagens. *The Hamster Factor and other tales of twelve monkeys* faz uso de poucas cenas que se identificam no filme *Os doze Macacos* e bem rapidamente.

que se sobressai são imagens que ativam a criação de um universo particular no que diz respeito a um espaço geográfico (a selva amazônica) e o encontro imposto com uma comunidade indígena por parte de uma equipe cinematográfica da civilização europeia. De acordo com Bill Nichols, “lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro” (NICHOLS, 2005, p.57). Nesse sentido, para *Les Blank* o acompanhamento das filmagens de modo a registrar a gravação das cenas, posicionar sua câmera a fim de que ela capture o entorno da locação é uma forma de expor/revelar a lógica implícita das situações conflituosas como uma das condições de produção do filme. Existe uma percepção aguçada de capturar a relação “produção do filme-modo de vida das tribos indígenas” (ver figura 50). Uma postura etnográfica é a marca de *Burden of Dreams*.

Figura 50: Registros da variação do olhar de Les Blank no MDoc *Burden of Dreams*.



Fonte: MDoc *Burden of Dreams* - DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

A imagem de memória posta em jogo para contar uma história articulada pela montagem, difunde, em certa medida, nostalgia e talvez um reencantamento. No entanto, há que se colocar a questão para além do que se mostra visível e tensionar o princípio usual da historicidade através do jogo da dupla distância. Cada imagem em *Burden of Dreams* carrega potência de desdobrar-se para além de sua própria visibilidade, ou

[...] o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.149).

Ao mesmo tempo em que o trabalho da câmera que percorre e habita o presente das gravações permite às imagens criarem e/ou transparecem um acontecimento visual único, elas também desestabilizam e inquietam pelo seu aspecto de lonjura, de distância no tempo e no espaço. Ora, é nesse jogo que a memória orienta e dinamiza passado, presente e futuro.

Nesse sentido, identifico aqui o *making of* com maior potencial e inventividade, pois ele introduz um movimento de memória singular, bem como uma autonomia do MDoc no seio de um campo em pleno processo de construção e reconhecimento. Considero um comentário de Herzog para o *The Guardian* acerca dessa independência do *making of* com relação ao filme muito elucidativo – do mesmo modo que se inscreve enquanto dispositivo legitimador da autoria de Les Blank:

Burden of Dreams não tinha nada a ver com a gravação daquele filme estranho. Era uma perspectiva justificável. Para Les o que os índios nativos estavam cozinhando era muito mais importante do que o que estávamos fazendo. Ele criou seu próprio pequeno universo. Se *Burden of Dreams* tivesse sido apenas o *making of* de Fitzcarraldo então teria sido ruim. Ele tinha o talento para identificar os momentos significativos¹¹⁹.

Em *Burden of Dreams* a relação das imagens com o modo expositivo e observativo¹²⁰ é explícito, pois, se de um lado os comentários em voz over de Mauren Gosling estruturam determinados argumentos, por outro as cenas de Les Blank são compostas a partir de sua “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2005, p.147). Além disso, trata-se de uma observação participativa, já que em diversos momentos conseguimos ouvir as perguntas do diretor Les Blank para Werner Herzog. Ou seja, a dinâmica dialógica não é

¹¹⁹ Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2013/apr/12/les-blank-werner-herzog>>. Acesso em: dez. 2015.

¹²⁰ Bill Nichols (2005) propõe um modelo de identificação de 6 modos de fazer documentários: modo poético, modo expositivo, modo observativo, modo participativo, modo reflexivo, modo performático. O modo expositivo enfatiza o comentário verbal e a lógica argumentativa; já o modo observativo enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas, através de uma câmera discreta.

escondida, mas explícita. Em *The Hamster Factor* o movimento e ação das imagens também remetem à mescla exposição e observação, ainda que a câmera se coloque numa postura mais observacional das ações e que os diretores Peppe e Fulton afirmem que procuravam passar despercebidos. Como diria Guy Gauthier, em ambos os casos, o(s) diretor(es) está(ão)

Despercebido, mas presente, e presente como cineasta com o status ambíguo que isso confere. [...] o cineasta está, a um só tempo, esquecido e presente com seu verdadeiro status, que não se confunde em nada com o de um contador de histórias. [...] Ele é um mediador que conseguiu ser aceito, sem ser dono da situação que, às vezes, ele provocou, cujo curso ele tenta modificar, mas da qual ele espera, antes de tudo, o imprevisível. (GAUTHIER, 2011, p.138)

Diante disso, o exercício de tempo e de memória em *The Hamster Factor* e *Burden of Dreams* não se fecha ao filme enquanto referente, se abre para a potencialidade do fazer cinematográfico em questão. Há que se permitir considerar que *The Hamster Factor* e *Burden of Dreams* são compostos por imagens críticas, uma vez que

Por um lado, *o objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo temo-lo na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos, portanto, condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.176)

A memória do filme é desconstruída, pois não se trata de rememorar. As imagens indiciam uma memória coletiva deslocada, propiciam uma abertura do tempo em todos os sentidos: são o presente do sujeito-da-câmera¹²¹ e do espectador na fruição; são o presente e o passado de um processo de produção que transcorre(u); apontam para o futuro de um filme que ainda não existe, que está por vir; e, por último, condensam o presente, passado e futuro de uma trajetória autoral que diz respeito não apenas a Terry Gilliam e/ou Werner Herzog, mas também e, acima de tudo, a Louis Peppe, Keith Fulton e Les Blank. Apontam, portanto, para estratos múltiplos da memória inscrevendo movimento de desterritorialização do filme enquanto objeto de origem.

O processo de montagem de ambos MDocs articulam tais imagens de modo a compor uma narrativa que dissemina vestígios acerca da atividade cinematográfica e conjuga traços que desejam projetar-se, para além do mero registro, enquanto obra própria. Como diz Fernão Ramos, a imagem “traz em si a marca da aderência (aberta pelo lançamento para a duração,

¹²¹Cf. RAMOS, 2013, p.82.

presente *agora*, na *fruição*) da câmera ao ser que sustenta e transcorre no mundo, em sua presença na tomada” (RAMOS, 2013, p.159). Ora, as imagens de *Burden of Dreams* e *The Hamster Factor* desconstroem a memória do filme uma vez que buscam (re)inventar-se a si mesmo enquanto *making of* documentário. Isto é, observo uma reivindicação internamente articulada entre as imagens que apontam para uma virtualidade da memória que pode se atualizar na forma inventiva de *The Hamster Factor* e *Burden of Dreams* dentro do próprio campo do *making of*. O que se deve ao fato da componente crítica da imagem apontar para a decomposição de um dado passado, tendo em vista que, para Didi-Huberman (2010, p.178) as obras inventam formas novas, no sentido de transformação e recriação de um determinado legado, de reversão histórico cultural.

Essa perspectiva de Didi-Huberman (2010) aponta para uma virtualidade das imagens associarem-se à memória, uma vez que as mesmas são impulsionadoras da imaginação para além do teor de seus enquadramentos. Nesse sentido, reconheço nestes *making of*s documentários um projeto criador capaz de ampliar e alterar as referências com relação às quais o campo deve situar-se. Trata-se de uma capacidade associada, não apenas às imagens, mas também a esquemas perceptivos e de planejamento que envolvem uma dimensão da trajetória autoral destes diretores. De acordo com Barreto, é possível afirmar que

Esse sistema socialmente adquirido de estruturas cognitivas, disposições e gostos (*habitus*) pode fazer um realizador compreender e antecipar – mesmo inconscientemente – possibilidades de concepção e de realização não claramente acessíveis para a maioria dos agentes do campo, o que, por sua vez, pode colocá-lo em vantagem na disputa por reconhecimento e consagração (BARRETO, 2009, p.30)

5.4 DESVELANDO O ESPAÇO DA DUPLA NOÇÃO AUTORIA

Um ponto decisivo para a análise dos MDocs diz respeito a inscrição de um olhar que instaura um regime de imagens e sons cujos sentidos perpassam pelo espaço da autoria. Isto é, o que observo é que não apenas o nível narrativo dos *making of*s documentários, mas também a relação com as imagens produzidas, é marcada por uma combinação inteligível que “transforma o mundo em discurso”. Esse discurso recai sobre a figura dos diretores *auteurs*, seu papel na criação e produção do filme (*metáfora do status estético e roubo de ideias*)¹²², sua relação com a equipe (*autoria individual, autoria múltipla, autoria coletiva e autoria*

¹²² Cf. CALDWELL, 2008. Op. cit.

corporativa)¹²³, o controle permitido, adquirido e desempenhado, enfim uma série de aspectos que instauram a configuração autoral do filme.

No entanto, a abordagem que guia esta tese é que este espaço da autoria configurado pelos *making of* documentários se estabelece a partir de uma relação que institui uma dupla noção da autoria, que ultrapassa o nível do discurso acerca dos diretores *auteurs*, e nos dá a ver os diretores autores responsáveis por essa construção discursiva. Ou seja, buscamos desvelar os autores por detrás dos *auteurs*: os diretores autores dos *making ofs* documentários, que operam no limite do que podemos chamar *ponto de vista a(u)torizado*¹²⁴. Ressalto que cada um desses diretores autores é dado a ver, ou ainda, se constitui a partir da relação com o outro (o *auteur*). Trata-se, nos termos de Didi-Huberman (2010), de uma relação de dupla distância que se materializa nas imagens. Esse espaçamento entre o diretor do *making of* que olha ao *auteur* e seu filme, os quais, por sua vez, olham de volta, provocam a singularidade da construção de um olhar autoral e autorizado.

Desse modo, a autoria dos diretores dos MDocs está inscrita não somente no trabalho de cada um sobre as imagens, mas, da mesma forma, que é determinada (e, nesse sentido, autorizada) pela sua posição no campo. Aqui vislumbro uma dimensão bourdieuseana na qual podemos dizer que o olhar autoral do diretor do *making of* é reflexo de sua trajetória e posição no campo, o que não significa dizer que na busca por reconhecimento e/ou consagração esta posição não possa ser alterada, diante das potencialidades criativas que venham a se apresentar como alternativas no interior do campo.

Na primeira seção da análise acerca da autoria irei discorrer sobre a construção discursiva dos *auteurs*. Ou seja, demonstrarei o espaço da autoria ocupado/construído pelos diretores *auteurs* dos filmes: Steven Spielberg, Ridley Scott, Terry Gilliam e Werner Herzog. Uma vez analisado a dimensão dos *auteurs*, estabelecerei a relação com os diretores autores dos *making ofs* e o modo como os mesmos se dão a ver na construção desse espaço, de modo a cruzar apontamentos comparativos entre os mesmos.

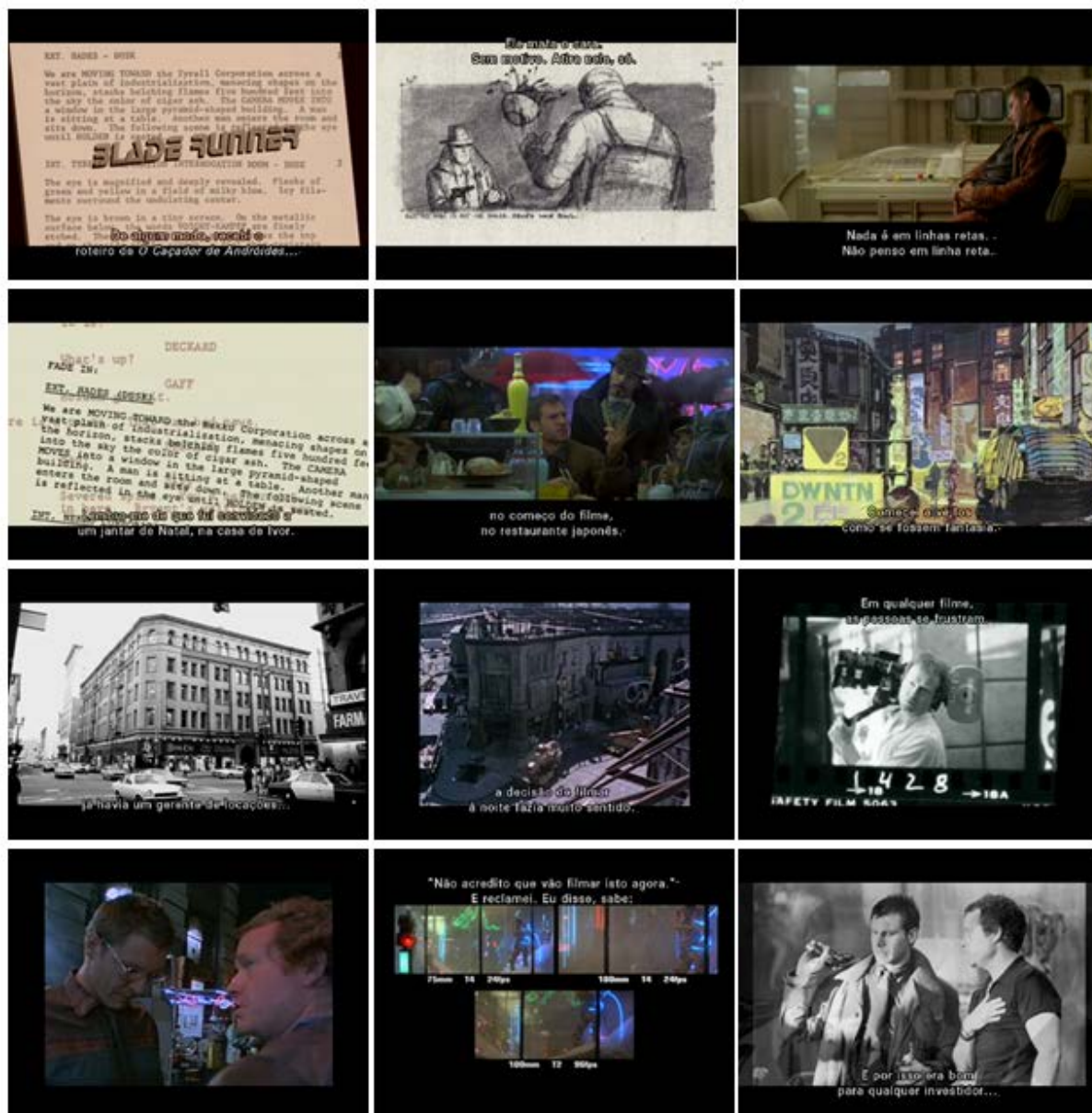
Nos *making ofs* documentário *Dangerous Days* e *The Making of Close Encounters* a narrativa está fortemente associada aos imperativos de uma ordem e organização do fluxo produtivo. Com relação à estrutura visual narrativa de ambos os MDocs, identifica-se uma alternância entre cenas de entrevista e imagens que aparecem na tela quase que ilustrando os

¹²³ Cf. DYER, 1998. Op. cit.

¹²⁴ Ponto de vista a(u)torizado diz respeito ao conceito elaborado por Mariana Duccini Junqueira da Silva (2013) em sua tese, já mencionada na introdução deste trabalho. A perspectiva dos estudos de análise do discurso da autora difere do nosso, no entanto, consider válida a inflexão estilística do termo “a(u)torizado” uma vez que o mesmo denota tratar-se de uma perspectiva autoral e permitida e/ou legitimada” ao mesmo tempo.

depoimentos dos entrevistados. Em *Dangerous Days* as imagens de cobertura, que “flutuam”, são provenientes das mais variadas fontes: cenas gravadas não utilizadas, filmagens do set, fotografias still, storyboards, etc. (ver figura 51)

Figura 51: Imagens de cobertura no MDoc *Dangerous Days*



Fonte: MDoc *Dangerous Days*: making *Blade Runner* - Edição Especial DVD Triplo do filme *Blade Runner* (edição brasileira, 2009).

A heterogeneidade das imagens de *Dangerous Days* reivindica uma abordagem do universo do filme com capacidade de intervenção através da montagem. Um quadro compositivo nos moldes de uma coleção de fragmentos dispersos cuja organização dá a ver um tratamento criativo transmitido por uma força persuasiva da representação (NICHOLS, 2005).

Dos enunciados das entrevistas ao longo dos *making ofs*, dispersos de acordo com a construção narrativa, é possível identificar correlações e posições comuns assinaláveis que nos permitem perceber a construção discursiva dos *auteurs* enquanto aqueles que detém controle sobre a obra. Em *Dangerous Days*, as palavras de Ridley Scott durante entrevista no *making of* traduzem muito bem essa idéia:

“Meu filme...O filme que eu faço, no fim das contas, é meu. Pode ser algo de equipe também. Mas eu levo as críticas. Eu levo os golpes. E provavelmente eu o desenvolvi, etc, etc. Então, sim, é o meu filme. E convido as pessoas a virem fazê-lo. Um diretor é isso”.

Eu estava absolutamente focado em coordenar a beleza. Plano a plano tinha que ser perfeito. O que eu estou esperando de você será muito elevado. Você não vai ser desperdiçado. Eu escolhi você ... porque você é realmente bom no que faz ... e eu vou realmente exigi-lo como um louco. Eu vou conseguir o melhor.

Eu nunca desprezo o set ou o proscênio ou a paisagem. O set é a paisagem. E para mim, em todo o meu trabalho a paisagem e o proscênio são um personagem. Às vezes, para a irritação de alguns atores e sempre para irritação dos críticos que me destruíram por muitos filmes até eu perceber: Você sabe o que? Eu tenho uma vantagem real. Eu posso realmente conceber um mundo, um universo e transformá-lo em real.

Ainda que Ridley Scott fosse um diretor contratado e não tivesse envolvimento no roteiro do filme, sua postura é construída de modo que o percebemos enquanto autor individual, cujas dependências do sistema não influenciam na sua visão para o filme. O caso de *The Making of Close Encounters* é um pouco diferente, pois Spielberg é diretor e roteirista do filme, ou seja, ele realmente está numa posição de controle sobre a criação da obra. Porém, a construção acerca de sua dimensão autoral e de controle não se dá a ver no MDoc a partir de depoimentos enfáticos e/ou radicais como os de Ridley Scott, mas pela imagem (espaço simbólico) recorrente que guia toda a estrutura narrativa: ele sentado na cadeira de diretor em um set de filmagem, em enquadramento centralizado, discorrendo sobre as questões de produção do filme. (ver figura 52)

Figura 52: primeiro plano de Steven Spielberg em depoimento no MDoc *The Making Of Close Encounters*



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos* - Edição de Colecionador do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (edição brasileira, 2013).

As regras de formação, como nos explica Foucault (2009), condições a que estão submetidos os elementos dos enunciados, possibilitam a compreensão de que se trata de uma construção discursiva elaborada no seio de um sistema industrial cujos propósitos, para além do comercial, refletem (e são reflexo) nas tomadas de posição dentro do campo cinematográfico. O que está em jogo não é meramente a comercialização de um produto cultural massivo, mas a noção de autoria no espaço social hollywoodiano. Bourdieu explicita:

[...] a relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ela aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo habitus, isto é, como um espaço orientado e preenchido de tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas 'a fazer', 'movimentos a lançar' [...] tomadas de posição estabelecidas a 'superar' etc. (BOURDIEU, 1996b, p.265)

O movimento lançado aqui diz respeito à retomada da figura do autor no âmbito de um cinema cuja lógica industrial é condição sinequanom para sua existência. Ou seja, o contexto econômico da produção e distribuição dos filmes hollywoodianos, até mesmo as dinâmicas institucionais que regulam o funcionamento da indústria estão presentes e se colocam tanto como facilitadores quanto como obstáculos. Dessa forma, as tomadas de posição enunciadas dizem respeito a escolhas estética e políticas, estão relacionadas interna (ao filme) e externamente (ao campo).

Em *Dangerous Days* não apenas a força e obstinação de Ridley Scott são exaltadas, mas também sua visão artística para o filme. É como se as habilidades de Ridley Scott e sua inventividade prevalecessem sobre as determinações econômicas do sistema. No caso de *Contatos Imediatos de Terceiro grau* existe a diferença de Steven Spielberg ser diretor e roteirista do filme, o que lhe confere maior autonomia e controle criativo, de modo que sua visão para o filme não precisa ser enaltecida a todo o momento, como algo a ser disputado. Vale lembrar, no entanto, que ambos os diretores não são produtores dos seus filmes nesse estágio de suas carreiras. Nesse sentido, os MDocs contribuem para a configuração de uma dimensão autoral deles que nos remete à figura do *auteur* cujo controle ultrapassa os limites impostos pelas condições econômicas de produção. A metáfora do status estético (CALDWELL, 2008), a fim de elevar simbolicamente o caráter artístico de filmes gestados no modelo de produção industrial e comercial de Hollywood, é reforçado pelos depoimentos dos atores e atrizes, bem como de alguns membros da equipe, que enfatizam o aspecto ‘visionário’ dos diretores e das obras que estão sendo realizadas. A respeito disso, Aumont comenta que

cineasta, autor, artista, três termos, cada um dos quais sublinha de forma diferente uma mesma ambição: fazer cinema como antes os pintores faziam pintura, os escritores, literatura, os poetas, poesia, os músicos, música. Estar no cinema como em uma arte – a sétima, caso se insista nisso -, e pensá-la como tal. Foi em nome dessa ambição que os cineastas incluíram em sua atividade uma parcela de experimentação e também uma parcela didática, que são o remate de qualquer arte (não existe arte sem seus momentos experimentais, não existe arte sem transmissão da arte) (AUMONT, 2012, p.163)

Ao longo dos *making ofs*, as imagens e os depoimentos documentados constituem uma compilação significativa acerca do processo criativo e produtivo de *Blade Runner* e de *Contatos imediatos de Terceiro Grau*, de modo a evidenciar um filme, ou melhor, um cinema que caminha em direção ao controle autoral do diretor (cineasta) pelas imagens criadas, seja através da captura da câmera, dos efeitos visuais ou ainda, da montagem. Ismail Xavier a respeito disso salienta que

o escritor expressa sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens. E o estilo define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem (XAVIER, 2008, p. 54).

Os *making ofs* de *Blade Runner* e de *Contatos Imediatos* são a expressão discursiva de que o filme tem uma intenção artística e um artista por trás disso, tal como um pintor e sua

pintura, o poeta e sua poesia, o músico e sua música. “Dependendo de condições de tempo e lugar, o trabalho artístico, subjetivo, está inserido em uma determinada cultura, que define certos recursos, certa sensibilidade e certas formas particulares de representação” (XAVIER, 2008, p.56).

Steven Spielberg havia emplacado um dos maiores sucessos da história do cinema hollywoodiano com o filme *Jaws* (Tubarão) em 1975. O sucesso do filme ampliou seu capital cultural e simbólico, o que lhe assegurou uma posição satisfatória dentro do campo a fim de realizar seus filmes com maior autonomia. Steven Spielberg representava, na época, um diretor idealista e visionário capaz de atingir o público e arrecadar excelente bilheteria. Diante disso, a autonomia que ele tinha sobre seus filmes estava associada à sua capacidade de trazer retorno para os estúdios. Com *Contatos imediatos de terceiro grau* (1978) não foi diferente. Além de sucesso de bilheteria, o filme também foi indicado em diversas premiações, confirmando, portanto, a ascensão da trajetória de Spielberg. Ao final do *making of* de *Close Encounters*, o depoimento do diretor explicita a dimensão subjetiva e autoral implicada na sua obra:

Olho para o meu filme 20 anos depois e vejo muita ingenuidade. Vejo minha juventude, meu otimismo cego e vejo como mudei, como fiquei um pouco menos otimista.

Agora sou produtor, além de diretor, enquanto em 1975/1976, eu era apenas diretor e muito mais idealista.

Eu olho para "Contatos Imediatos" e vejo uma odisséia idealista e meiga sobre um homem que larga tudo para perseguir seus sonhos ou obsessões.

Em 1997, eu jamais faria o filme como o fiz em 1977 pois agora tenho uma família que eu nunca abandonaria. Nunca os expulsaria para fazer uma montanha na sala de estar, muito menos entraria numa nave para talvez nunca mais voltar.

Esse é só um privilégio da juventude. Esse é um filme que me data, no qual posso olhar para trás e ver como eu era há 20 anos e me comparar com o que sou agora. (Steven Spielberg, diretor).

No caso do cinema de Ridley Scott, as condições particulares do momento de realização de *Blade Runner*, certamente definiram escolhas, recursos e resultados estéticos. Sendo um cineasta britânico, filmando no período da Nova Hollywood, com uma equipe que não estava habituada a sua maneira de trabalhar, os obstáculos na realização de sua obra foram muitos. Quando a interação que envolve os meios (técnica), as pessoas que operam essa técnica e aqueles que financiam esse aparato divergem das decisões do diretor, cria-se um clima de tensão no set e em toda a produção. Alguns depoimentos elucidam essa realidade:

Quando Ridley estava fazendo *Blade Runner* ele morria de raiva. Raiva porque as pessoas não entendiam seu processo ou como ele trabalhava (Tony Scott, irmão de Ridley)

Todos antecipavam antes da filmagem... “Ele não vai gostar. Não ficará satisfeito. Ele acha que as equipes americanas não prestam” (continuista)

Ridley é muito obstinado. Ele sabe o que quer, sabe do visual. E quando você tenta fazer um projeto tão diferente, e você tem o cara do estúdio de um lado, e Ridley e nada é feito sem dificuldades (Jerry Perenchio, financiador)

O abismo entre a maneira de Ridley de trabalhar e vários membros da equipe que já estavam há tempos pendendo entre estúdios começou a se tornar aparente. (Michael Deeley, produtor)

Ridley, que, no momento, não era bem quisto pela equipe americana porque ele sentia que eles não eram uma boa equipe e isso meio que definiu o clima de um problema. Mas todo mundo trabalhou extremamente duro, e estava ali presente. (Marving Westmore, maquiador)

Percebi que não poderia trazer as pessoas com quem estava acostumado por causa do sindicato. Muitos gostam do sindicato, e é assim. Então sendo novo por aqui, tive de aprender o processo de...não podia usar isto nem aquilo. [...] Então não gosto de discussão. Sei exatamente o que quero quando entro e digo: “Façam isso”. Esse é o trabalho do diretor. (Ridley Scott, diretor)

O espaço da autoria de Terry Gilliam em *The Hamster factor* é construído de forma a agregar o elemento da contradição e da polêmica associada a sua personalidade enquanto aspecto central. Ou seja, mais do que um *making of* do filme *Os doze Macacos*, *The Hamster factor* traça um retrato de Terry Gilliam durante a produção do filme. Nesse sentido, é possível afirmar que se trata de um MDoc cujo espaço autoral não é simplesmente reflexo, mas motivo de sua realização. Isso fica muito explícito no fragmento introdutório do *making of*: nele vemos cenas que se referem ao final da produção do filme, com breve leitura de algumas críticas do filme por Terry Gilliam e o momento que antecede a sua participação em um *talk show* exibido no dia da estréia de *Os doze Macacos*, em que o apresentador alude a sua pessoa como “um dos verdadeiros visionários criativos de Hollywood”. Essa fala é o gancho para a construção e apresentação desta primeira parte, que, de um modo geral, articula (1) o motivo da realização do *making of* documentário e (2) a trajetória do diretor numa montagem de cenas com animação de recortes (*cut-out animation*), técnica outrora bastante utilizada por Terry Gilliam em Monty Python. Para Bill Nichols (2005, p.81), esse uso tem caráter demonstrativo com intuito de usar uma forma inventiva de comprovar a questão posta – a trajetória do diretor. (ver figura 53)

Figura 53: Frames da animação de recortes no MDoc The Hamster Factor.



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Ainda que a câmera funcione, quase que exclusivamente, enquanto um dispositivo particular de desabafos e devaneios de Terry Gilliam sobre o filme que ele está realizando, o discurso que se constrói ao longo do MDoc expõe suas limitações, do mesmo modo que aponta a existência de diálogos e contribuições de diferentes membros da equipe ao longo da criação e produção do filme. Podemos considerar, de acordo com Nichols (2005), essas vozes como estratégias argumentativas que refletem a ambiguidade que jaz sobre o *auteur*. As imagens corroboram essa variação de sentido, pois ora centralizam Gilliam, ora o mostram extremamente vulnerável. (ver figura 54)

Figura 54: Variações da posição e controle autoral de Terry Gilliam no MDoc The Hamster Factor.



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

Longe de demonstrar alguém com total controle e clareza sobre sua obra, *The Hamster factor* constrói em alguns momentos a possibilidade de uma atribuição de “autoria múltipla” (DYER, 1998). Isto é, o filme seria resultado de diversas “vozes” autorais (diretor, produtor,

roteirista, atores, atrizes, operador de câmera, fotógrafo, etc.) que podem ou não estar em harmonia. No entanto, é curioso que mesmo podendo perceber o espaço autoral como múltiplo, a figura que carrega os sentidos e valores atribuídos ao filme ainda é o diretor Terry Gilliam. Isso é respaldado pelas pronúncias verbais de diferentes membros da equipe, mas acima de tudo pelas palavras do produtor Lloyd Phillips:

The hamster factor é o elemento Terry Gilliam, que é quando tudo está em ordem, tudo está no lugar, ainda assim, há detalhes que ele precisa acertar. Terry é muito, muito específico sobre as imagens que ele tem em sua mente. Às vezes as imagens se tornam a muleta sobre a qual ele se ampara, por isso às vezes ele erra o tema ou o ponto dos personagens ou do roteiro, e baseia-se em suas soluções visuais.

Ressalto ainda, que a metáfora do status estético (CALDWELL, 2008) com relação ao filme *Os dozes Macacos* é evidente no discurso desde o começo do MDoc. O texto da narração e as próprias palavras de Terry Gilliam elucidam a estratégia de vincular a potência artística do diretor e do filme dentro de um sistema hollywoodiano:

Embora Terry normalmente desenvolva seus próprios projetos e trabalha às margens do sistema de Hollywood, ele assume *Os 12 macacos* como diretor contratado. Ele é agora parte de um pacote de filme comercial que inclui roteiro de outra pessoa, financiamento de estúdio e algumas das estrelas mais poderosas de Hollywood. (narração em voz over)
Há um lado de mim que fica incomodado, sensação de que estou sendo arrastados para o abismo do sucesso. Em seguida, há um lado de mim que acha que eu estou saindo impune de um assassinato dentro do sistema. Talvez eu esteja fazendo um filme de arte europeu no âmbito do 'Hollywoodsystem'. Eu não sei. (Terry Gilliam, diretor)

De acordo com Bourdieu (1996a), as lutas de definição e/ou de classificação têm como aposta as fronteiras – que podem estar relacionadas aos modos de produção no interior de um mesmo gênero. Nesse caso, o que se depreende quanto à metáfora do status estético, é que Gilliam aposta na defesa de suas técnicas e concepções no seio de um campo fortemente estruturado, o que produz, em certa medida, efeitos em ambos os lados: no campo e no *auteur*.

Em *Burden of Dreams*, o espaço da autoria de Werner Herzog está bastante claro e bem delimitado desde o começo através da narração em voz over que o localiza enquanto diretor do filme *Fitzcarraldo* e, além disso, situa as dificuldades que o mesmo enfrenta durante a produção. A realização de *Fitzcarraldo* se torna, ao longo do MDoc, uma questão crucial e subjetiva para Werner Herzog, que usa o espaço de seus depoimentos para a câmera como forma de exposição de suas intenções, suas limitações, seus questionamentos. É evidente que existe um nível de performance de si nesse mecanismo, da mesma forma que Terry Gilliam o faz em *The Hamster factor*. No entanto, é justamente o uso desse espaço

desse modo que corrobora ainda mais o controle autoral de Herzog sobre o filme. Diferentemente dos outros MDocs, em *Burden of dreams* não temos acesso à depoimentos de membros da equipe e/ou de produtores, o que instaura o discurso de autonomia do diretor *auteur* com relação a sua obra de modo muito mais contundente. O status artístico da obra está associado ao próprio diretor e sua trajetória dentro do cinema novo alemão. A sensação é de que Herzog é o indivíduo por trás de toda a criação do filme e que as poucas pessoas da equipe que aparecem em algumas cenas estão ali apenas como meros assistentes. A voz da autoria do filme *Fitzcarraldo* é concedida à Herzog e não há questionamentos acerca disso.

Compreendo que o modo do diretor autor do *making of* de olhar ao filme (e seu diretor *auteur*) está circunscrito por uma relação dialética nos termos concebidos por Didi-Huberman. Como assinala o autor,

Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro. É preciso um vazio que seja o não lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre “olhante” e “olhado”, *olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos.* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.22)

O que os diretores autores do *making of* veem os olha de volta, e é nesse jogo do olhar que contemplo a dupla noção de autoria. Nesta seção, o esforço da análise diz respeito a ultrapassar a dimensão do que vemos e o que nos olha no nível da fruição do espectador, e concentrar a discussão (através da leitura das imagens e da sua relação com trajetória autoral dos diretores) sobre o olhar estabelecido previamente – na realização do *making of* documentário. Ressalto que nesse percurso, de acordo com Didi-Huberman (2010), existe um aspecto muito importante a ser considerado e ativado: a imaginação. Ou seja, trata-se de uma postura inspirada pela abordagem benjaminiana que fixa atenção no objeto de estudo mas não perde de vista o que se passa à margem. Quer dizer, as imagens dos MDocs, quando iluminadas analiticamente pela sonda da imaginação, são capazes de iluminar, ampliar a teia de sentidos e significados acerca de si próprio e sua relevância na indústria cinematográfica. Um olhar atento para as imagens incentiva contemplar os movimentos que se insinuam nos MDocs para além de sua dependência com o filme, nos permite conceber um mundo – ou melhor, um campo cujas formas de expressão diversificadas e diferenciadas contribuem para sua autonomia e legitimação. A energia criativa latente e potente no *campo do Making of* será reconhecida uma vez que o exercício imaginativo sobre suas produções estiver sendo praticado no nível do consumo, da pesquisa acadêmica e das análises.

Nesse sentido é que o nível discursivo não se impõe enquanto limite para minha análise do espaço da autoria nos MDocs. Passo, portanto, a conceber a dialética do olhar na

relação *making of* – *filme* através das instâncias diretivas a fim de propor uma concepção para autoria no campo do *making of*, marcada pela figura do sujeito cuja trajetória social estabelece e/ou circunscreve *modos de olhar*. Ou seja, a construção do espaço da autoria dos *auteurs* está marcada pela visão de um diretor autor do *making of* que se coloca de forma mais independente ou não neste processo/relação.

Laurent Bouzereau ao escrever, produzir e dirigir *The Making of Close Encounters of the Third Kind*, 20 anos após o lançamento do filme, estabelece uma relação de olhar em que o aspecto da celebração se constitui como elemento central. A trajetória de Bouzereau como ávido colecionador de memorabilias dos filmes de Steven Spielberg torna-se fator de extrema relevância para a compreensão deste olhar que rememora o filme e o diretor *auteur*, enaltecendo sua contribuição para a história do cinema (em especial para o gênero da ficção científica). A posição que Spielberg ocupa no campo do cinema ficcional não é homóloga à posição de Bouzereau no campo do *making of*, fator determinante no modo de constituição do MDoc. Amparado por entrevistas, imagens de arquivo e várias cenas do filme, Bouzereau articula um MDoc através de uma montagem que dá a ver um modo de apropriação das imagens. Ou seja, ele faz uso das imagens de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* a fim de ancorar sua própria narrativa, a qual, por sua vez, diz respeito ao processo de produção do filme de Spielberg.

Do mesmo modo, Charles de Lauzirika, ao produzir e dirigir *Dangerous Days: making Blade Runner* quase 25 anos após a realização do filme, inscreve-se na sua obra de modo a prestar homenagem ao filme que olha e ao seu respectivo diretor *auteur*. Além de ficar evidente ao longo do MDoc esse discurso celebrativo, Lauzirika afirmou em entrevista, quando indagado a respeito de seu trabalho e da sua relação com Ridley Scott, que é disso que se trata a realização de seus *making ofs*:

Você sabe, há um nível de confiança que eu nunca vou abusar e eu nunca vou tirar vantagem. Eu apenas tento fazer o meu melhor para ser verdadeiro e honesto do ponto de vista jornalístico em termos de fazer isso. Mas eu também estou olhando pelo melhor interesse de todos. Eu não estou tentando fazer alguém parecer ruim. Então, você sabe, você está sempre caminhando em uma linha tênue. Mas, para mim, é em última análise, sobre homenagear, certificar-se que o trabalho deles será imortalizado. Não significa que tudo sempre corra bem ou que tudo é sempre um 'piquenique'. Às vezes, você tem momentos muito difíceis no set. Há um monte de tensão, um monte de argumentos, e você sabe, você analisa caso a caso e vê como eles se conectam à tomada global da história do *making of*¹²⁵.

¹²⁵ Entrevista com Charles de Lauzirika. Disponível em: <<http://www.avpgalaxy.net/website/interviews/charles-de-lauzirika/?page1>>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.

Isso se deve, em grande parte, ao descompasso da posição dentro dos campos evidenciado pela relação estabelecida com Ridley Scott. Ou seja, o reconhecimento de Lauzirika, restrito ao campo do *making of* não é homólogo ao de Ridley Scott no campo do cinema ficcional. Diante disso, o olhar de Lauzirika está fortemente condicionado pela sua trajetória social, pela posição que ocupa, pelas condições específicas de produção¹²⁶ e também por sua aspiração a integrar o campo do cinema ficcional¹²⁷.

A instauração das narrativas (personagens, ações, organização do tempo e espaço, desenvolvimento do acontecimento, crença do espectador, etc.) criadas por Lauzirika e por Bouzereau se constituem pelo “olhar o outro”. Nesse sentido, tem-se que este Outro também olha, e é nesse jogo de olhar que ambos se constroem. No caso de *Dangerous Days* e *The Making of Close Encounters*, tratam-se de construções operacionalizadas não por uma câmera que percorre o set de filmagem, no tempo de realização do filme, mas por um recurso de perscrutar arquivos, revirar o passado, posicionar a câmera para entrevista anos após as filmagens com intenção de resgatar/desvelar algo que já foi. Ambos se apropriam de imagens/cenas dos filmes para construir seus MDocs e conduzem a narrativa de modo a localizar o diretor *auteur* como elemento central na criação da obra. Desse modo, ambos estão “presos” à uma ideia hegemônica de *making of*, operando pouca inventividade dentro do campo.

O que talvez possa ser considerado uma marca de autonomia de Charles de Lauzirika sobre Laurent Bouzereau, diz respeito ao título do *making of*, bem como dos títulos dos capítulos (como discutido previamente na página 139). A nomenclatura é uma forma de ancoragem do MDoc à obra a qual se refere, o que torna o produto mais ou menos independente. Enquanto Lauzirika enuncia *Dangerous days: making Blade Runner*, Laurent Bouzereau ainda opera a tradicional fórmula do rótulo “*the making of*” e o título do filme: *The Making of Close encounters of the third kind*. Ao analisar outros MDocs de Lauzirika, observo o título como uma tentativa de buscar um lugar para sua assinatura, localizado sempre no título guia, o qual é, posteriormente, direcionado para o filme. Alguns exemplos elucidam essa estratégia: *The beast within: making of ‘Alien’*; *Breaking the Silence: The Making of ‘Hannibal’*; *Fallen Empire: Making ‘American Gangster’*; *The Furious Gods: Making ‘Prometheus’*.

¹²⁶ O fato de que se trata de um *making of* realizado quase 25 anos após o lançamento do filme.

¹²⁷ Aspiração demonstrada com a realização de seu primeiro longa-metragem ficcional *Crave*, lançado no ano de 2012.

Ainda assim, o que se mostra evidente nos MDocs de Lazurika e Bouzereau é que se tratam de diretores de *making of* cuja autoria está às sombras, invisível para determinados agentes do campo cinematográfico. Diante disso, identifico os diretores autores dos *making ofs* Charles de Lauzirika e Laurent Bouzereau como *voyeurs*. Pensando nos termos de Lacan (1988), o voyeur é o sujeito de uma nova era espetacular, cuja tônica essencial é olhar o Outro. De acordo com Lacan, “o que ele procura ver, saibam bem disto, é o objeto enquanto ausência. O que o voyeur procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra detrás da cortina” (LACAN, 1988, p.173). Ora, situa-se, no voyeur, a busca pelo que não se pode ter. Neste caso, o que está fora do alcance de Lauzirika e Bouzereau é a posição de *auteur* associada ao campo do cinema ficcional. A função-desejo da sua obra é imortalizar a obra do outro. Sobre isso, o autor afirma:

O objeto do desejo é a causa do desejo, e esse objeto causa do desejo é o objeto da pulsão – quer dizer, o objeto em torno do qual gira a pulsão. (...) Não é que o desejo se prenda ao objeto da pulsão – o desejo faz seu contorno, na medida em que é dele que se trata na pulsão (LACAN, 1988, p.229).

A pulsão que orienta os MDocs de Lauzirika e de Bouzereau é a homenagem e celebração do *auteur* e seu filme, o que evidencia o contorno da possibilidade de um desejo pela ocupação deste lugar. É nessa esfera que os contemplo enquanto diretores autores voyeurs, os quais, sempre em uma distância segura e autorizada, espiam seus objetos de desejo. Em outras palavras, ao invés de localizarem seu foco em construírem um *making of* seu que conte a história do filme dos *auteurs*, o foco deles recai sobre o filme dos *auteurs* a ser trabalhado no *making of*. Essa dimensão pode ser observada, principalmente, nas imagens das entrevistas com os *auteurs*. Em *Dangerous Days*, as cenas de entrevista apresentam o enquadramento de Ridley Scott à esquerda da tela, sendo “iluminado” por um feixe de luz que se acentua levemente até à direita da imagem (ver figura 55). O sentido que se cria com a produção dessa imagem, que é recorrente ao longo de todo o MDoc, corrobora a figura do gênio criador em domínio de sua obra, do mesmo modo que o enaltece/admira.

Figura 55: Primeiro Plano de Ridley Scott em depoimento para a câmera no MDoc Dangerous Days.



Fonte: MDoc Dangerous Days: making Blade Runner - Edição Especial DVD Triplo do filme Blade Runner (edição brasileira, 2009).

Em *The Making of Close Encounters*, como mencionado anteriormente, teremos a imagem centralizada de Steven Spielberg em sua cadeira de diretor, conduzindo as histórias da produção do filme (figura 56).

Figura 56: Primeiro Plano de Steven Spielberg em depoimento para a câmera no MDoc *The Making of Close Encounters*



Fonte: MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind - Blu-ray 30 anos* - Edição de Colecionador do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau (edição brasileira, 2013).

Do ponto de vista da dialética do olhar, é possível afirmar que o voyeur se constitui numa relação que encontra correspondência com o olhar do Outro. Esse Outro é o diretor *auteur* do filme, que se constrói como olhado e retorna, na forma invertida do voyeur, como exibicionista. Para Lacan

um olhar o surpreende na função de voyeur, o desorienta, o desmonta, e o reduz ao sentimento de vergonha. O olhar de que se trata é mesmo presença de outrem enquanto tal. Mas é de se dizer que, originalmente, é na relação de sujeito a sujeito, na função da existência de outrem como me olhando, que percebemos o de que se trata no olhar? (LACAN, 1988, p.84)

Ora, é o *auteur* quem autoriza que seja “espiado”, e é ele que pode (ou não) desorientar, desmontar o olhar voyeurístico do diretor do *making of*. Se não o faz é porque o que se instaura na relação entre as instâncias diretivas está mediado pela dimensão do desejo de ser visto, de ser espiado. Ou seja, o *auteur* se realiza através do voyeurismo alheio. Pois,

no exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo, é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que a olha. (LACAN, 1988, p.173)

Nesse sentido, os próprios depoimentos dos diretores dos filmes (Steven Spielberg e Ridley Scott) quanto os da equipe (desde o roteirista, produtor, diretores de arte, designers de set, até o elenco) referenciam a figura/persona dos *auteurs* como aqueles no comando/controle da obra. O exibicionista é tocado pelo deslumbramento e fabrica êxtases, produzindo um sentido que não necessariamente está ali. Estou me referindo aqui ao exibicionismo de sua persona enquanto artista, de sua obra e relevância na história do cinema.

Esse exibicionismo, no entanto, existe em função de um olhar voyeurístico que é sistematicamente hegemônico no campo do *making of*. Ou seja, identifico um movimento dentro do campo que conduz e direciona o olhar dos diretores do *making of* a fim da manutenção de uma dada ordem que valoriza o cinema ficcional e os *auteurs*. Vale lembrar que para Bourdieu “o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista” (BOURDIEU, 1996a, p.259).

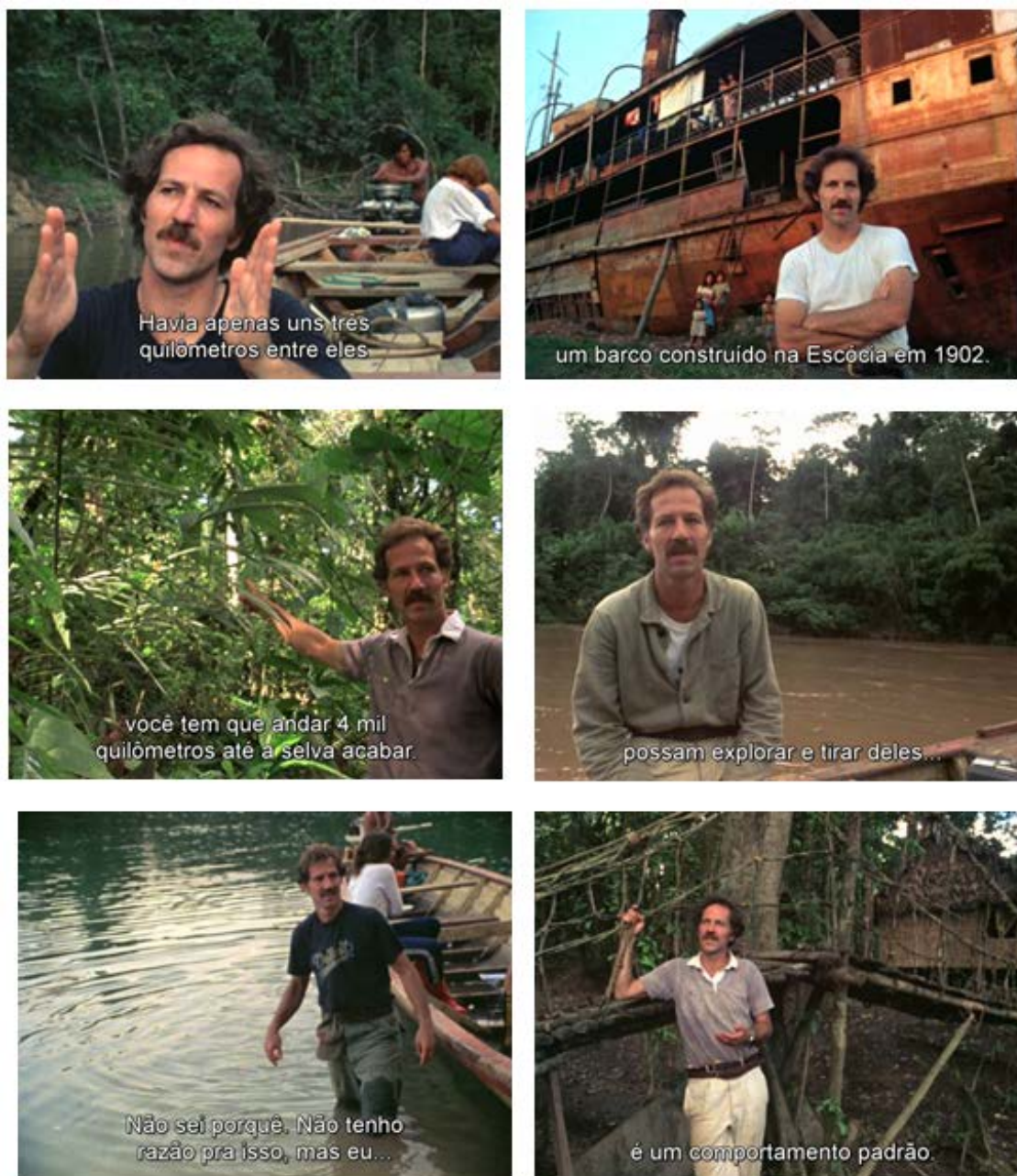
A partir dos indícios dessa relação contemplo a dupla noção de autoria *diretor autor voyeur – diretor auteur exibicionista* nos *making ofs* documentários *Dangerous Days* (2007) e *The Making of Close Encounters* (2001) enquanto reflexo da trajetória social dos diretores que se encontram nessa relação, bem como dos agentes e instituições internas que compõem o campo do *making of* e também de agentes externos (estúdios e *majors*, produtores, atores e

atrizes, academias e associações, imprensa especializada, crítica, etc.) que integram o campo maior do cinema.

Por outro lado, Les Blank ao produzir e dirigir *Burden of Dreams* em 1982, concomitantemente à realização do filme *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, convoca um olhar de quem perambula pelo set. Ou melhor, o modo de olhar de Les Blank não é simplesmente o de alguém que se faz presente nas tomadas e na manipulação da câmera, mas trata-se de um olhar atento aos arredores. Quer dizer, seu foco não é, necessariamente, o filme do *auteur* sendo feito, mas a relação que advém dessa produção com os indígenas nativos do lugar em que estão filmando. Nesse sentido, Les Blank enquanto sujeito da câmera designa uma relação de olhar com o mundo ao redor do filme.

A condição de produção do MDoc não é o único fator que permite essa abertura, mas o fato de que a posição que Les Blank ocupa advém do campo do documentário e é homóloga a de Herzog no campo do cinema ficcional. Isto é, ambos compartilham o reconhecimento enquanto autores nos seus devidos campos de realização. Isso se traduz igualmente nas imagens de Les Blank ao entrevistar Herzog. (ver figura 57)

Figura 57: Planos descentralizados de Werner Herzog em depoimento para a câmera no MDoc Burden of Dreams.



Fonte: MDoc Burden of Dreams - DVD 25th Anniversary Edition do filme Fitzcarraldo (edição britânica, 2007).

Em diferentes momentos Herzog fala para a câmera e sua posição dentro do quadro é descentralizada. Ou seja, Les Blank constrói o enquadramento de modo a inserir Herzog no ambiente, diminuindo, portanto, o sentido de controle que o mesmo tem sobre a obra. Em outras palavras, trata-se de um *auteur* não idealizado e produto da relação com o espaço que percorre/habita.

A relação que se estabelece sob essa lógica circunscreve modos de olhar que permite a Les Blank uma autonomia sobre seu *making of* documentário. Como mencionado

anteriormente¹²⁸, o próprio Herzog reconhece a obra de Blank como autoral e, em certa medida, independente de *Fitzcarraldo*.

Em diferente nível, mas na esteira semelhante à de Les Blank, estão Louis Peppe e Keith Fulton ao produzirem e dirigirem o MDoc *The Hamster factor and other tales of twelver monkeys*. Também realizado concomitantemente ao filme a que se refere, o *making of* documentário da dupla de diretores estreados articula um modo de ‘olhar o outro’ que se divide entre a observação do processo criativo e produtivo do filme e a construção de uma caricatura do *auteur* (Terry Gilliam) por detrás dele. Os fragmentos em que Terry Gilliam fala para a câmera utilizam um enquadramento de centralização variável e o plano fechado em momentos e posições diferentes, contribuindo para um retrato que dá conta de inúmeras facetas e/ou aspectos de sua personalidade e de sua forma de se colocar durante a produção. (ver figura 58)

Figura 58: Primeiros planos variados de Terry Gilliam em depoimento para a câmera no MDoc The Hamster Factor



Fonte: MDoc The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys - DVD Edição de Colecionador do filme Os doze Macacos (edição brasileira, 2004).

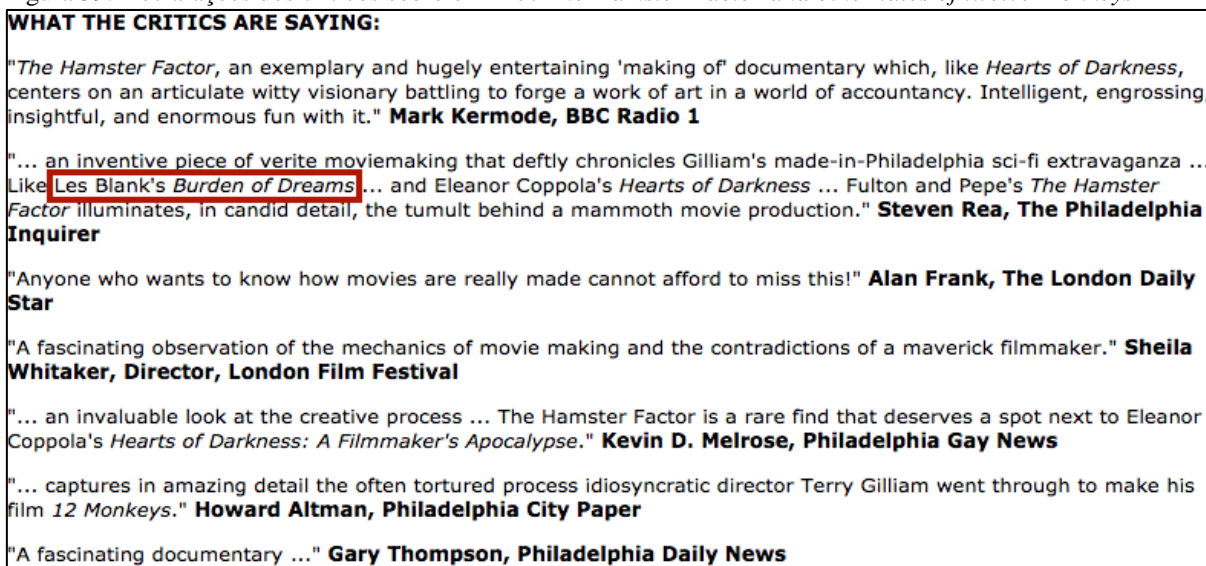
¹²⁸ A citação de Herzog sobre o filme de Les Blank foi explicitada anteriormente.

O descompasso das posições ocupadas por Pepe e Fulton com relação a Terry Gilliam é o maior dentre todos os casos aqui analisados. Quando foram selecionados para assumir o projeto do *making of* de *Os dozes macacos*, a dupla de diretores só havia realizado filmes universitários, enquanto que Gilliam, com uma trajetória um tanto polêmica e complexa mas, ainda assim, reconhecida, já ocupava uma posição de *auteur* no campo do cinema ficcional. Talvez esse seja um fator relevante que confere um nível de inventividade e originalidade ao MDoc de Pepe e Fulton, visto que, como destaca Bourdieu (1996a), as tomadas de posição (obras, manifestos, manifestações políticas, etc.) são produto de conflitos e lutas permanentes. Além disso, o autor ressalta que

Cada tomada de posição (temática, estilística, etc.) define-se (objetivamente e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à problemática como espaço dos possíveis que aí se acham indicados ou sugeridos; recebe seu valor distintivo da relação negativa que a une às tomadas de posição coexistentes às quais está objetivamente referida e que a determinam, delimitando-a (BOURDIEU, 1996a, p.263)

Tal atitude é, inclusive, reconhecida na instância da crítica (ver figura 59), cuja resposta eleva a obra de Louis Pepe e Keith Fulton a manifestações já consagradas no campo, como é o caso do *making of* documentário *Hearts of Darkness: a filmmaker's apocalypse*.

Figura 59: Declarações dos críticos sobre o MDoc *The Hamster Factor and other tales of twelve Monkeys*



Fonte: *Dreams - The Terry Gilliam Fanzine*. Disponível em: <<http://www.smart.co.uk/dreams/hamspr.htm>>. Acesso em: jan. 2016.

Chamo atenção para o fato de que *Burden of Dreams* é mencionado na crítica, estabelecendo assim uma correspondência referente à originalidade entre ambos *making ofs*.

A configuração do olhar em Les Blank e Peppe/Fulton não se parece com o que vimos em Lauzirika e Bouzereau. Diferentemente desses, aqueles transformam a experiência do MDoc numa travessia exploratória, acometendo uma espécie de descentramento, sem um elemento fixo absoluto para tomar como objeto de desejo. Nesse sentido, identifico nesses diretores uma postura que dialoga com a figura do *flâneur*, elaborada por Charles Baudelaire. Em Baudelaire (apud BENJAMIN, 2000) a atividade errante do *flâneur* desponta como uma atitude de transgressão ao status quo vigente da primeira metade do século XX. De acordo com Renato Ortiz (2000), para Walter Benjamin o flâneur é a tradução do espírito de mobilidade inaugurado pela modernidade. Para Ortiz

O homem que se desloca no meio da multidão o faz impulsionado por sua curiosidade intelectual, ele deliberadamente toma a decisão de conhecer, de escolher os caminhos, para apreender, como uma máquina fotográfica, os pequenos detalhes da vida cotidiana. (ORTIZ, 2000, p.20)

Les Blank e Peppe/Fulton, enquanto sujeitos-da-câmera, lançam esse olhar que busca, por um lado apreender os meandros do espaço criativo/produtivo com suas diferentes maneiras de fazer cinema e, de outro, captar e/ou construir as contradições que permeiam os *auteurs*. David Frisby¹²⁹ elucida a flânerie (a atividade de flânar) como uma forma de olhar, de acordo com o autor:

Flânerie, em outras palavras, pode ser associada com uma forma de olhar, de observar (pessoas, tipos sociais, contextos sociais e constelações); uma forma de ler a cidade e sua população (suas imagens espaciais, sua arquitetura, suas configurações humanas); e uma forma de ler textos escritos (no caso de Benjamin, tanto a cidade quanto o século XIX - como textos e de textos sobre a cidade, mesmo textos como labirintos urbanos). O flâneur, e a atividade da flânerie, é também associado, no trabalho de Benjamin, não meramente à observação e à leitura, mas também à produção - à produção de tipos distintivos de textos. O flâneur pode, portanto, ser mais do que simplesmente um observador, ou mesmo um decifrador, ele pode ser também um produtor. Assim, o flâneur como produtor de textos deveria ser explorado (FRISBY apud SILVEIRA, 2002, p.18).

Podemos ler essa produção texto a partir do trabalho de câmera em ambos MDocs (o olhar), que vaga e nos dá a ver a ‘paisagem’ na qual se criam os filmes. *Burden of Dreams* se constrói enquanto um registro de fragmentos que desvelam os sentidos de uma produção em que os “coadjuvantes” (os habitantes indígenas da região amazônica) também se tornam objeto. Em meio a esse registro somos convidados a adentrar no universo de *Fitzcarraldo* através dos depoimentos de Herzog. *The Hamster factor*, por sua vez, instaura um registro da experiência da realização cinematográfica e, em meio a esse passeio, constrói-se uma

¹²⁹ FRISBY, David. **The Flâneur in Social Theory**. In: KEITH, Tester (org.). *The Flâneur*. London and New York: Routledge, 1994.

narrativa sobre a persona de Terry Gilliam na posição de diretor do filme. Ou seja, os *auteurs* não são o foco central dos MDocs, eles surgem ao longo dos documentários enquanto peças que buscam nos lembrar que a obra se refere a um filme deles e, por isso, pertencente ao campo do *making of*.

Para a figura do diretor autor do *making of flâneur*, o que desponta como olhar dialético encontra correspondência no perfil *dândi* dos *auteurs* Terry Gilliam e Werner Herzog. O dandismo é entendido aqui a partir de Baudelaire (2013), donde destaco a compreensão do conceito a partir de uma atitude filosófica. Nessa linha de pensamento, o dandismo se constitui, de acordo com Baudelaire (2013, p.16-17) numa espécie de rebeldia, uma oposição ao sistema moral da consciência burguesa. A excentricidade, a frivolidade, o louvor à elegância constituem características do *dândi* que, por vezes, impedem que se compreenda a ambiguidade presente na sua forma de ser. Rodgers questiona: “o *dândi*, superficial em seu orgulho de pavão mas profundo em seu desafio ao mundo comercial, permanece um enigma. É ele um aristocrata ou um democrata? Ou um aristocrata e um democrata?” (ROGERS apud BARBOSA, 2015, p.05).

É possível vislumbrar, não apenas nos depoimentos de Terry Gilliam e de Werner Herzog, mas também na trajetória social de ambos o elemento ambíguo que os localiza entre a elite estética da arte e certa atitude revolucionária. De acordo com Rodgers

Ao invés de fugir do mundo industrial democrático, como a maioria dos românticos fez, o *dândi* o confrontou. Ele tentou recriar uma elite pré-revolucionária – uma elite estética – num mundo pós-revolucionário, saindo aos bulevares para impressionar e inspirar. (ROGERS apud BARBOSA, 2015, p.05)

Além disso, me alinho ao pensamento de Barbosa (2015) que considera possível pensarmos o dandismo enquanto uma característica das obras, para além do modo de ser *dândi* dos autores delas. Como diz o autor, “se o dandismo é uma relação com as coisas do mundo inspirada no modo de vida do *dândi*, então é uma atitude estética que pode ser identificada na forma de uma obra de arte e, portanto, na *mise-en-scène* de um filme” (BARBOSA, 2015, p.07). Tal abertura nos permitiria considerar, portanto, o *dândi* não apenas na postura dos *auteurs* Werner Herzog e Terry Gilliam, mas também nos seus filmes. No entanto, considero mais relevante analisar o aspecto da *mise-en-scène*¹³⁰ nos MDocs que envolve os *auteurs* quando os mesmos se colocam para a câmera.

¹³⁰ Estou tomando o conceito de *mise-en-scène* a partir de Jacques Aumont (2003), cuja definição designa a noção da cena como o espaço dramático sobre o que se desenrola uma determinada ação dramática com certa unidade.

Ao longo do MDoc *Burden of Dreams*, alguns depoimentos de Herzog explicitam uma zona passível de identificação com a figura do dândi, em que ora parece atingir uma sensibilidade transformadora, ora manifesta um radicalismo frívolo:

E eu acho que algumas coisas não devem ser contadas ou calculadas em forma de dinheiro. O que é mais importante para os nativos aqui é que esta terra, que não tem escritura ainda vai pertencer a eles após termos concluído o filme. Esforçar-se para que eles tenham a escritura desta terra, por todo este território, que nem colonizadores ou companhias de petróleo ou madeireiros possam explorar e tirar deles, isto é algo decisivo.

E você pode ver a diferença que isto não é um barco de plástico e que esta subida não é piada. A metáfora central em meu filme é que eles rebocam um barco por uma colina basicamente impossível. Se eu perder isso usando trilhos como o canal do Panamá... eu perco a metáfora central do filme. Por esta razão, nós não concordamos. Como eu disse, eu gostaria de correr um risco um pouco maior.

Não são apenas os meus sonhos. Minha crença é de que todos estes sonhos são seus também. E a única distinção entre eu e você é que eu posso articulá-los. E isso é disso que a poesia, pintura, literatura ou cinema tratam. Simples assim. E eu faço filmes porque eu não aprendi outra coisa. E eu sei que posso fazê-los até um certo ponto. E é minha obrigação. Porque isso pode ser a crônica interior do que nós somos. E temos de nos articular de alguma maneira, senão nós seríamos vacas no pasto.

Em diferentes momentos de *The Hamster Factor*, Terry Gilliam fala para a câmera com tom reflexivo acerca de seus filmes, o caráter artístico de sua obra e os perigos que rondam o sistema cinematográfico hollywoodiano. Também como Herzog, é possível a identificação dandesca, alternando entre a ironia cômica, a paixão emotiva e o elegantemente satírico nas pronunciações performáticas de Gilliam:

Tarde na vida, tentando aprender a ser um diretor. É o que eu estou tentando me ensinar. Como você se torna um diretor quando não é seu material? É mais difícil fazer filmes com roteiros de outras pessoas, porque eu sinto uma grande responsabilidade com os escritores. E eu luto para fazer um filme de Terry Gilliam.

A realidade de fazer filmes para mim é apenas trabalho duro e decepção pois sei que eu não consigo alcançar o que eu consigo imaginar.

Eu nunca entendi realmente os bons filmes. Há uma porção deles que eu não entendo. Nós estamos tentando fazer arte. A arte nunca se explica.

É um momento muito perigoso, isso é tudo que eu sei. E o nosso trabalho é continuar alargando as barreiras, porque Hollywood é tudo sobre fechar. “Vamos todos ter um filme que vai funcionar o tempo todo”. Então, eu estou intrigado para fazer este filme bem sucedido porque é o tipo de filme que não tem material considerado para filmes de sucesso. E eu acho também que estamos contando uma história que exige uma certa inteligência e paciência. E é por isso que, no final, eu vou estar curioso para ver quantas pessoas estão lá fora que vão aguentá-lo.

O espectro desse quadro põe em relevância a dupla noção de autoria *diretor autor flâneur* – *diretor auteur* dândi agenciada nos MDocs *Burden of Dreams* (1982) e *The*

Hamster Factor (1996) enquanto condição possível devido a: (1) o campo do *making of* começava a ser pensado e desenvolvido em consonância com a tecnologia a partir da década de 1990 (VHS e laserdiscs), de modo que o *habitus* dos produtores ainda não era capaz de moldar todas as produções; (2) a trajetória dos diretores autores Les Blank e Peppe/Fulton os circunscreve no campo do documentário, o que implica que as determinações do campo do *making of* são (ou podem ser) reestruturadas de acordo com as tomadas de posição empreendidas por eles; (3) os *auteurs* reconhecem o trabalho autoral daqueles que os olham, o que diz muito do modo constitutivo da relação *flâneur – dândi* como experiência existencial de uma subjetividade fruidora.

Em última instância, o que se depreende do espaço da autoria nos MDocs analisados é que em *Dangerous Days* e *The Making of Close Encounters* o trabalho de câmera que percorre a produção do filme é praticamente inexistente. Tratam-se de diretores autores que constroem e narram suas histórias (seu ponto de vista) através da manipulação de uma montagem discursiva de entrevistas e imagens de arquivo, buscando iluminar o controle do *auteur* no campo do cinema ficcional. O que se constitui, ao meu ver, é uma relação que contribui para a manutenção das sombras do diretor autor do *making of*. O mesmo se coloca enquanto *voyeur-arqueólogo*, que espia ao remontar a história de outrem, que, por sua vez, se prostra diante da câmera transformando simbolicamente a si mesmo e sua obra enquanto objeto de desejo. Enquanto isso, em *The Hamster Factor* e *Burden of Dreams*, a presença de um sujeito-da-câmera (que se identifica com os diretores autores), para além das manipulações na montagem, incorpora um nível de subjetividade que lança as bases para *tomadas de posição* que tendem a transformar o modo de olhar o Outro no campo do *making of*. Institui-se um tipo de relação na qual o diretor autor do *making of* percorre os caminhos possíveis tal qual um *flâneur-etnógrafo*, cujas práticas remetem a uma mobilidade pelos meandros do fazer cinematográfico atenta aos arredores e às aspirações dandescas dos *auteurs* por detrás das produções. Portanto, vislumbro nessa relação de dupla autoria *flâneur-dândi* a possibilidade de reconhecimento e legitimação do diretor do *making of* enquanto *auteur*, em virtude de seu protagonismo se evidenciar tanto pelos agentes e instituições do campo quanto na própria forma do *making of* documentário.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão acerca das relações de autoria pelo viés da construção da trajetória social bourdieusiana associada aos movimentos teórico-metodológicos da dialética do olhar de Didi-Huberman constituíram as bases possíveis para uma reflexão analítica mobilizada pelo fenômeno cultural particular do *making of documentário*. É importante ressaltar que os movimentos ensaiados ao longo da pesquisa sempre levaram em consideração duas questões: de um lado o desejo pela problematização da autoria e, de outro, articulações que dessem conta das mobilizações proporcionadas pelo objeto empírico dos *making ofs* documentários.

Em princípio, a pesquisa iria trilhar os passos de uma análise discursiva que desse conta de compreender como os *making ofs* documentários construía e/ou restituía a ideia do diretor autor da politique dos *auteurs*. No entanto, logo despontou como relevante ir atrás dos diretores dos *making ofs*, com intuito de verificar e entender como seus projetos eram operados. A partir daí tornou-se claro que a questão que guiaria a tese estava calcada numa ideia de relação de autoria, ou seja, o que se apontava como problema e objetivo dizia respeito à reflexão sobre as instâncias autorais desvelada através do encontro entre os diretores nos *making ofs* documentários.

Com a realização da banca de qualificação com as professoras Maria Carmem Jacob e Suzana Kilpp, inúmeros aspectos e perspectivas foram apresentados no intuito de contribuir com a proposta da pesquisa, principalmente no que dizia respeito aos diretores autores que eu estava elucidando: ao invés de iluminar os diretores dos *making ofs*, eu os estava colocando à sombra dos *auteurs* já consagrados, tal como o próprio campo do cinema já faz. Nesse sentido, os movimentos seguintes buscaram dar conta dos seguintes objetivos: (1) delimitação da existência de um campo do *making of*, descrevendo seu funcionamento, agentes, instituições e instâncias de consagração; (2) análise da autoria dos diretores dos *making ofs* e dos filmes ficcionais do corpus selecionado pela perspectiva da trajetória social de Bourdieu (1996a, 1996b); (3) articulação desses aspectos na análise empírica dos MDocs considerando os conceitos de dupla distância e de imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 2010) para compreender a relação do encontro entre as instâncias diretivas na perspectiva da dialética do olhar.

Diante do cenário apresentado, a configuração da tese mostrou-se relevante em dois sentidos: (1) de elucidar e estruturar um fenômeno nada recente, mas disperso nas margens do sistema industrial cinematográfico – o campo do *making of* e, (2) instituir a instância autoral do diretor do *making of*, disperso no subcampo dos paratextos que circunda o campo do

cinema ficcional. Desse modo, ao espelhar as considerações de Bourdieu para delimitar o campo do *making of*, foi possível identificar que os agentes do campo (os estúdios, os produtores, as distribuidoras, a crítica especializada, os festivais e premiações, os sindicatos específicos de cada função, etc.) colocam-se enquanto elementos que compõem o sistema da indústria cultural num movimento dinâmico que busca remontar qualidades necessárias para a manutenção da produção e da circulação dos bens culturais. Por outro lado, ao conjugar essa perspectiva com as noções filosóficas de Didi-Huberman, desenhou-se um quadro teórico-metodológico capaz de colocar em jogo sistemas de relação entre as obras e seus contextos que tensionam posturas tradicionais nos estudos de cinema. Ou seja, arrisquei um arranjo que buscou dar conta de aspectos externos e internos às obras e seus realizadores.

Passo a compreender, portanto, o *making of* enquanto um paratexto, cujo funcionamento opera a lógica de um meta-texto, um produto reflexivo, que se compõe como uma espécie de olhar analítico do próprio processo de produção cinematográfica de um filme, sobre seus princípios, seus pressupostos, reconstruindo e reconfigurando seus sentidos. Os MDocs criam outro texto acerca do filme, um em que se podem descobrir condições e formas de concepção das obras a partir do mapeamento dos processos relacionais entre as instâncias autorais do *making of* e do filme. Para tanto, deve-se levar em consideração a influência das circunstâncias do contexto produtivo sobre o projeto criador dos autores (diretor autor do *making of* e diretor *auteur* do filme) – o que engloba habilidades adquiridas, tomada de decisões, caminhos trilhados e, por fim, sobre a constituição dos arranjos peculiares.

Na circulação dos MDocs nas Edições Especiais de DVD/BD, reconheço o fluxo de uma experiência cultural, midiática e de memória, cujo efeito, senão um dos pré-requisitos para a instauração da mesma, é a figura do *auteur*, que manifesta “a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura” (FOUCAULT, 2009, p.274). Em outras palavras, trata-se, em certa medida, de um discurso que mobiliza um determinado “comércio da autoria” (CORRIGAN, 1990). É nesse sentido que para compreender a autoria associada a Steven Spielberg, Ridley Scott, Terry Gilliam e Werner Herzog foi empreendido o movimento de explicitar a trajetória social de cada um, pois além de se referir a uma construção subjetiva, trata-se, sobretudo, de uma operação para e pelo comércio, como uma forma de dominar e estabilizar os modos de recepção cinematográfica. A partir da década de 1980, e hoje de modo mais incisivo com os *making ofs*, tem-se uma rematerialização da performance comercial do “negócio de ser um *auteur*” (CORRIGAN, 1990, p.47). Esse mecanismo é operado pelos próprios cineastas/diretores, que nos MDocs podem instaurar posturas de ‘exibicionistas’ ou de

‘dândis’, as quais estão moduladas pela relação com a instância diretiva do diretor autor do *making of*, que opera nos limites “autorizados”. Diante disso, o foco da tese foi contemplar a relação e os encontros possíveis, pois através deles se tem acesso ao processo de construção dos *auteurs* que manejam sua imagem pública, do mesmo modo que podemos desvelar os autores por detrás dessa construção, ainda à margem do campo e do sistema.

Os MDocs permitem a conjugação analítica desses encontros, os quais têm muito a dizer e a questionar acerca da estrutura social na relação do trabalho político e artístico operado tanto no campo do *making of* quanto no campo do cinema ficcional. E aquilo que é dito não oferece respostas que dão conta de um funcionamento simples, mas um tanto complexo e paradoxal. Existe uma dupla cumplicidade que se estabelece entre o olhante-olhado e a câmera; as imagens e os sons articulados pela montagem expõem os problemas das tomadas de posição entre autores voyeurs – *auteurs* exibicionistas e autores flâneurs – *auteurs* dândis. As tomadas de palavra por parte dos *auteurs*, as imagens de arquivo recortadas e montadas numa espécie de colecionismo de documentos, a mobilização do sujeito-da-câmera pelos entornos, a utilização de narração voz over, o uso de trilha sonora, representam movimentos de marcar um lugar ou ainda, uma instância autoral, da mesma forma que o filmado se torna marcado.

A partir das relações autorais desveladas e propostas no corpus analisado, se por um lado podemos ter a imagem do diretor *auteur* vagando pelo terreno do comércio da mercadoria, por outro lado, vislumbro a imagem de um autor do *making of* capaz de instaurar tomadas de posição na perspectiva de um trabalho que busca se tornar memória. No caso de Charles de Lauzirika e Laurent Bouzereau a montagem é a forma mais potente de mobilizar seu olhar voyeurístico, que, em certa medida, pode refletir o desejo de cinéfilos na conversão de cineastas (diretores autores). Já em Keith Fulton/Louis Peppe e Les Blank, para além do filme em si, a flânerie (atividade de flunar) possibilita flagrar uma troca de olhares com uma dimensão histórica do cinema, cujas restituições carregam a vivência da experiência humana através da imagem e da técnica. Para além das inferências agrupadas Lauzirika–Bouzereau e Keith Fulton/Louis Peppe–Les Blank, observo arranjos peculiares possíveis de contraposição entre uns e outros, o que evidencia a complexidade exposta não somente pelo jogo das relações, como pelas próprias obras (os MDocs). Por exemplo, os MDocs *Dangerous Days* e *The Making of Close Encounters*, que operam muito com imagens de arquivo em função de terem sido realizados anos após os filmes dos quais se referem, constroem diretores *auteurs* que na época daqueles filmes ainda não eram reconhecidos como tais. Ou seja, o tempo refaz e/ou ressignifica a própria “origem” de Spielberg e Scott como *auteurs*. O que nos deixa uma

dúvida: como seria a produção das imagens dos MDocs se realizados concomitantemente às produções dos filmes Contatos Imediatos de Terceiro Grau, em 1978, e *Blade Runner*, em 1982? Que relações iriam se estabelecer no nível da autoria dado o fato de que nem Spielberg, nem Scott tinham o reconhecimento que tem hoje?

Outro aspecto bastante peculiar recai sobre os MDocs *The Hamster Factor* e *Burden of Dreams*: em ambos os casos, os diretores Keith Fulton/Louis Peppe e Les Blank, também produtores, ocupam a posição daqueles que buscam financiamento e condições financeiras que viabilizem a realização dos *making ofs*, o que, obviamente, lhes concede maior autonomia sobre seus projetos; diferentemente das condições de Lauzirika e Bouzereau, que operam de dentro da indústria, com uma garantia de realização muito maior sobre seu trabalho. Essas condições de produção reverberam de modo incisivo sobre a noção de *auteur* e o lugar/instância que o mesmo ocupa nos MDocs. Fulton/Peppe e Les Blank, na medida em que operam um tanto quanto à margem (tal qual o cinema independente) e se sentem realizadores/diretores, dão voz e lugar àqueles com quem se identificam: os *auteurs*, numa visão semelhante à da *politique des auteurs* de Truffaut. A marca desse olhar é construída em ambos MDocs – *The Hamster Factor* e *Burden of Dreams* –, nos quais o sentido do cinema enquanto arte coletiva, que conta com uma equipe técnica e artística por trás, praticamente inexistente. A voz principal é de Herzog e/ou de Terry Gilliam, respectivamente, cujas figuras aproximam-se a do gênio incompreendido. Laurent Bouzereau e Charles de Lauzirika, por outro lado, estão situados e/ou cercados pelos limites do sistema industrial, são “produtos” deste sistema que os solicita e os “autoriza” a olhar o outro (o *auteur* e sua obra). Nesse sentido, é como se ambos fossem parte integrante da equipe que “faz” e que mantém o cinema funcionando. Essa condição ecoa nos MDocs *The Making of Close Encounters* e *Dangerous Days*. Ambos, em diferentes níveis, reconhecem e dão voz à equipe, demonstram que se trata de um trabalho que demanda e engendra uma série de etapas e de pessoas, de articulações coletivas cujas responsabilidades conectam o resultado final do produto (o filme), ainda que exista uma figura autoral que exerça controle criativo – Steven Spielberg e Ridley Scott. Bouzereau e Lauzirika fazem parte da equipe, na condição de diretores autores de *making of* documentário autorizados pelas possibilidades internas da posição que ocupam na indústria.

Há aí uma dimensão paradoxal evidente que tensiona as noções de autoria desveladas pelas relações de encontro das instâncias diretivas conjugadas, as quais destacam a complexidade das análises que convocam reflexões acerca do contexto produtivo bem como das obras em si. A relação autores *voyeurs* – *auteurs* exibicionista, identificada no encontro Bouzereau–Spielberg / Lauzirika–Scott, contribui para a manutenção do diretor do *making of*

nos limites da indústria e/ou à sombra dos *auteurs*; no entanto, ela concede espaço à equipe, à noção de que o cinema se realiza/concretiza através de diferentes etapas que envolvem técnicos e artistas. Já a relação autores flâneurs – *auteurs* dândis, exposta pelos encontros Fulton/Peppe–Terry Gilliam / Les Blank– Werner Herzog, tensiona e alarga as fronteiras do campo do *making of* em aspectos formais e estéticos sobre o modo de olhar o Outro, concedendo protagonismo e reconhecimento autoral ao diretor do *making of*, ao mesmo tempo em que o conteúdo reafirma o imaginário construído pela *politique des auteurs* acerca do lugar do diretor no campo do cinema ficcional.

Ao me propor pensar as relações entre as instâncias autorais a partir de um contexto conceitual e metodológico incomum, no âmbito do *making of* documentário –, cuja circulação está atrelada à esfera dos paratextos e, portanto, na periferia do objeto cinematográfico por excelência – o filme –, inúmeras indagações surgiram no decorrer do caminho. Questionei, inclusive, em diversos momentos a relevância de tais questões, que contribuições estaria trazendo e, acima de tudo, o que estava, de fato, me mobilizando. Ao longo do trabalho, alguns aspectos despontaram como promissores para maior aprofundamento. No entanto, em virtude das limitações que toda tese enfrenta, tais incursões não puderam ser empreendidas. É o caso, por exemplo, da dimensão do cinéfilo, fã e colecionador das Edições Especiais em DVD/BD nas quais os MDocs circulam. Dimensão essa que opera, pela lógica bourdieuseana, como uma instância de legitimação do próprio campo bem como de consagração dos diretores autores. Nada impede que trabalhos subsequentes incorporarem as noções acerca da cinefilia e do colecionismo para dialogar com as relações de autoria dentro do campo do *making of*. Além disso, é muito importante ressaltar que as categorias da dupla noção de autoria desveladas aqui (autor voyeur – auteur exibicionista e autor flâneur – auteurs dândi) não encerram a dimensão das relações e encontros entre as instâncias autorais no campo do *making of*. Ou seja, tais categorias produzem efetivamente para o corpus aqui estudado e podem (devem) ser tensionadas e/ou reconfiguradas em outros objetos dispersos no campo do cinema e do *making of*.

Chego ao final da tese com a clareza de que uma das proposições de importante relevância diz respeito ao campo do *making of* e as potencialidades de articulações teóricas no seu interior. O desenho de suas relações possibilitou discutir as instâncias e marcas autorais pela perspectiva da trajetória social de Bourdieu, o que demonstra as aberturas no âmbito acadêmico de estudos que consideram os sujeitos e as relações que o mesmo estabelece com as estruturas a sua volta. As obras refletem, da mesma forma que são reflexo, dessas relações, trocas, arranjos, os quais envolvem, para além dos meandros da linguagem, operações de

agentes, instituições, regras, formulações pelas quais perpassam os sujeitos criadores. Nesse sentido, o desafio posto foi o de me colocar no espaço de apontar determinadas reflexões acerca da autoria, com viés teórico-metodológico que elucidassem os *making of's documentários*, o que abre caminho para estudos posteriores sobre este fenômeno cultural e midiático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Edições texto e grafia: 2007.

ARTHUR, Paul. (In) **Dispensable Cinema: Confessions of a Making-of' Addict**. Film Comment (p.38-42). Julho/Agosto, 2004.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

_____. **La estética hoy**. Madrid: Catedra, 2010.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas SP: Papyrus, 2003.

BARBOSA, André Antônio. **O dandismo de dois filmes contemporâneos**. Anais do XXIV Encontro da COMPOS/BRASÍLIA-DF: 2015.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo de videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/ Björk**. Tese de doutorado: Universidade Federal da Bahia, 2009.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **O Dândi**. In: TADEU, Tomaz (org). **Manual do Dândi – a vida com estilo/ Honoré de Balzac, Charles de Baudelaire, Barbey d’Aurevilly**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAZIN, André. **De la Politique des Auteurs (1957)**. In: GRANT, Barry Keith (edited). **Auteurs and Authorship, a film reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. [et al.]. **Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012b.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERETON, Pat. **Editorial**. In: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. Londres, Los Angeles, Nova Deli e Singapura: Vol 13(2), 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996a.

_____. **Razões práticas – sobre a teoria da ação**. 7ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996b.

_____. **Economia das trocas linguísticas: o que falar que dizer**. São Paulo: Edusp, 1998a.

_____. **O poder simbólico**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998b.

_____. **Trabalhos e projetos**. In: ORTIZ, Renato (org). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003.

_____. **Esboço de uma Teoria da Prática**. In: ORTIZ, Renato (org). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2006.

_____. **A distinção – crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007a.

_____. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____. **O senso prático**. 3ª Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

BROWN, Tom. **“The DVD of attractions”?: The Lion King and the digital theme park**. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. Londres, Los Angeles, Nova Deli e Singapura, 2007. v. 13.

BUCKLAND, Warren. **The role of the auteur in the age of the blockbuster: Steven Spielberg and DreamWorks**. In: STRINGER, Julian (ed.). *Movie Blockbuster*. New York: Routledge, 2003.

BUSCOMBE, Edward. **Ideias de autoria** In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema Volume I*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CALDWELL, John T. **Production culture - industrial reflexivity and critical practice in film and television**. Durham and London: Duke University Press, 2008.

CAMERON, Ian. **Films, directors and critics** (1962). In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

CÁNEPA, Laura. **Cinema Novo Alemão**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas SP: Papirus, 2006.

CARROL, Noel. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional – volume II. São Paulo: Senac, 2005, p. 69-104.

CAUGHIE, John. **Authors and auteurs: the uses of theory**. In: Donald, J. and Renov, M. (eds.) The SAGE Handbook of Film Studies. Sage, London, UK, 2007.

CHIARELA, Anthony. **The DVD Generation**. Sight and Sound: May, 1998.

CHRISTENSEN, Jerome. **Studio Authorship, Warner Bros. and The Fountainhead**. The Velvet Light Trap, Number 57, Spring 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. **The Commerce of Auteurism: A Voice without Authority**. New German Critique, No. 49: Duke University Press, Winter, 1990.

DA COSTA, Luciano Bernardino. **Imagem dialética e Imagem crítica: Fotografia e Percepção na Metrópole Moderna e Contemporânea**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. São Paulo: 2010.

DA SILVA, Mariana Duccini Junqueira. **Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP). 2013. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tdeB23082013B094442/publico/MarianaDuccini.pdf>>. Acesso em: fev. 2016.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DE BAECQUE, Antoine (org). **La política de los autores – manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2003.

_____. **Cinefilia**. São Paulo: Cosacnaify, 2010

DELEUZE, Gilles. **Focault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DUARTE, Miguel Mesquita.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DYER, Richard. **Stars**. London: BFI Publishing, 1998.

EINARSSON, Erlingur Grétar. **“In space, no one can hear you scream Authorship!”** The Shift of Authorship in the Alien Franchise from the Producer to the Director to the Star. Dissertação de mestrado: Sigillum Universitatis Islandiae, 2011.

ELSAESSER, Thomas. **James Cameron’s Avatar: access for all**. New Review of Film and Television Studies, Vol. 9, No. 3, September 2011.

EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme. Dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.

EVANS, Nicola Jean. **Undoing the magic? DVD extras and the pleasure behind the scenes**. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies 24:4, 2010.

FELDMAN, Illana. **O apelo realista**. Revista FAMECOS, n. 36, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor** In: Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs). Walter Benjamin – rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAUTHIER, Guy. **O documentário – um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

GRANT, Barry Keith (edited). **Auteurs and Authorship, a film reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

GRAY, Jonathan. **Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts**. New York University Press, 2010.

GRIFFITHS, Alison. **Wonder, Magic and the Fantastical Margins: Medieval Visual Culture and Cinematic Special Effects**. Journal of Visual Culture, 2010.

HANSEN, Miriam. **Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia**. In: BENJAMIN, Walter [et al.] Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

HIGHT, Craig. **Making of documentaries on DVD: The Lord of the Rings Trilogy and Special Editions.** The Velvet Light Trap, Number 56, Fall 2005.

HILL-PARKS, Erin Elizabeth. **Discourses of Cinematic Culture and the Hollywood Director: The Development of Christopher Nolan's Auteur Persona.** Tese de Doutorado: New Castle University, 2010.

JAY, Martin. **A imaginação dialética – história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KING, Geoff. **New Hollywood cinema – an introduction.** New York: I.B Tauris, 2002.

KOLKER, Robert Phillip. **A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman.** New York: Oxford University Press, 1988.

KOMPARE, Derek. **Publishing flow: DVD Box sets and the reconception of television.** In: Television & new media, n. 7, p.335 – 360, 2006.

LACAN, Jacques. **O seminário – Livro 11: quatro conceitos fundamentais em psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora: 1988.

LUCCHESI, Ivo. **Do flâneur ao voyeur: a crise da(s) modernidade(s).** Revista Tempo Brasileiro (abr-jun), número 141: Rio de Janeiro, 2000.

MACK, Justin. **Who Told You You Were Special Edition? The Commercialization of the Aura.** at the Media in Transition Conference at Massachusetts Institute of Technology, 2011.

MANOVICH, Lev. **The language of new media.** London, England: The MIT Press, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante – Da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea.** São Paulo: Paulus, 2011.

MOERK, Christian. **The Powers Behind the Home-Video Throne.** Entrevista para New York Times: 2005. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/04/03/movies/the-powers-behind-the-homevideo-throne.html?_r=1>. Acesso em: fev. 2016.

MYLES, Lynda; PYE, Michael. **The movie brats.** How the film generation took over Hollywood. New York: Holt Rinehart Winston, 1979.

NEAPOLITAN, Matt. **Quality is the trademark of criterion collection DVDs.** Billboard: May 17, 2003.

NESBIT, Molly. **What was an author?** Yale French Studies, No. 73, Everyday Life: Yale University Press, 1987.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Luis. **Uma hermenêutica humilde**: algumas teses sobre *making of*. In: *Tradição e Reflexões- contributos para a teoria e estética do documentário*. Portugal: LabCom Books, 2011.

NOTARO, Anna. **Technology in search of an artist**: questions of auterism/authorship and the Contemporary Cinematic Experience. *The Velvet Light Trap*, Number 57, Spring 2006.

NYSTROM, Derek. **Hard Hats and Movie brats**: auterism and the classical politics of the New Hollywood. *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 3: University of Texas Press, Spring 2004.

ORTIZ, Renato. **Walter Benjamin e Paris**: individualidade e trabalho intelectual. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 12(1): 11-28, maio de 2000.

PARKER, Deborah; PARKER, Mark. **Directors and DVD Commentary**: the specifics of intention. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (62:1), Winter 2004.

PASE, André; TIETZMAN, Roberto. **Aproximações entre videojogos e documentários**. *Doc On-line*, n.09, dezembro de 2010.

PEIXOTO, Michael. **A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea**. Tese de Doutorado: UNB/Brasília: 2014.

PERKINS, V.F. **Direction and Authorship** (1972) In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

PESELNICK, Jill. **Studios expand DVD marketing concepts**. *Billboard*: May 25, 2002.

PINTO, Louis. **Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

PRAGER, Brad. **The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth**. London: Wallflower Press, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2013.

RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993

RESSMAN, Bryan. **Building a better DVD**. *Billboard*: Aug 18, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUSSEL, Catherine. **New Media and Film History**: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema. *Cinema Journal*, Vol. 43, N. 3, p. 81-85, 2004.

SALLES, Luiz Francisco de Almeida. **Cinema: técnica ou arte?** In: COHN, Sergio. (Org.). *Ensaio Fundamentais Cinema*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SARRIS, Andrew. **Notes on the Auteur theory** (1962). In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema**. A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHAUER, Bradley. **The Warner Archive and DVD Collecting in the New Home Video Market**. *The Velvet Light Trap*, Number 70, Fall 2012.

SCHWARZ, Andreas. **The Role of Authorship during the Shift towards a New Hollywood**. GRIN Verlag GmbH; Berlin, 1º Ed., January 10, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs). **Walter Benjamin – rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SELLORS, Paul C. **Collective Authorship**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (65:3), Summer 2007.

SHATTUC, Jane. **R.W. Fassbinder as a popular auteur: the making of an authorial legend**. *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 1: University of Illinois Press, Spring 1993.

SILVEIRA, Fabrício Lopes. **O olhar etnográfico de Walter Benjamin**. Trabalho apresentado no XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação: Salvador/BA, 2002.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **O autor multiplicado: em busca dos artifícios de Peter Greenway**. Tese de doutorado: Unicamp/Campinas, SP: 2004.

SONTAG, Susan. **The Decay of Cinema**. *New York Times*, 26 de fevereiro de 1996. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html?pagewanted=all>>. Acesso em: fev. 2016.

SKOPAL, Pavel. **The adventure continues on DVD: franchise movies as home video**. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. Londres, Los Angeles, Nova Deli e Singapura, 2007. V. 13.

SPADONI, Robert. **Geniuses of the systems: authorship and evidence in Classical Hollywood cinema**. *Film History*, Vol. 7, No. 4: Indiana University Press, Winter, 1995.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAPLES, Donald E. **The auteur theory reexamined**. *Cinema Journal*, Vol. 6: University of Texas Press, 1966-1967.

TADEU, Tomaz (org). **Manual do Dândi** – a vida com estilo/ Honoré de Balzac, Charles de Baudelaire, Barbey d’Aurevilly. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TIETZMANN, Roberto. **Créditos de abertura cinematográficos e metáforas gráficas**. Sessões do Imaginário, Ano 11, n. 15, p. 68-72: 2006.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos, escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **A certain tendency of the French cinema** (1954). In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

TZIOUMAKIS, Yannis. **Marketing David Mamet: Institutionally assigned film authorship in contemporary cinema**. *The Velvet Light Trap*, Number 57, Spring 2006.

VIANA, Nildo. **A esfera artística**. Marx, Webber, Bourdieu e a sociologia da arte. Porto Alegre: Zouk, 2007.

WOLF, Janet. **La producción social del arte**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1997.

WOLLEN, Peter. **The auteur theory** (1969) In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

WYATT, Justin. **High Concept – movies and marketing in Hollywood**. Austin: University of Texas Press, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e ouvir**. São Paulo: Annablume, 2006.

APÊNDICE A – *Pen Drive com Making Ofs*

O conteúdo disponibilizado no Pen drive está explicitado abaixo:

Pasta 1 – Making ofs na íntegra

Subpastas:

Burden of Dreams

Dangerous Days: Making Blade Runner

The Hamster Factor and other tales of twelve monkeys

The Making of Close Encounters of the Third Kind

Pasta 2 – Trechos de Análise dos MDocs

Subpastas:

MDoc Burden of Dreams Trechos de Análise

MDoc Close Encounters Trechos de Análise

MDoc Dangerous Days Trechos de Análise

MDoc The Hamster Factor Trechos de Análise

Pasta 3 – Arquivo da tese em PDF.

ANEXO A – Box sets

As imagens abaixo são exemplos de *box sets* mais elaborados que podem ser encontrados no mercado hoje, referentes a filmes e séries de televisão. Essas imagens podem ser acessadas através de duas matérias realizadas pela *Empire online*.

Predator Deluxe Head - Limited Edition Box Set [DVD] - Release Date: 11 Dec. 2006



Alien Quadrilogy Deluxe Alien Head Limited Edition Box Set [DVD] - Release Date: 14 Nov. 2005



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

Rambo - The Complete Collection (Special Grenade Packaging) [Blu-ray] - Release Date: 19 Sept. 2011



Harry Potter Wizard's Collection: Release Date: September 7, 2012



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

Jurassic Park Ultimate Trilogy - Limited Ultimate Collector's Edition (Blu-ray + Digital Copies + T-Rex Model)
 - Release Date: 24 Oct. 2011



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

The Ultimate Matrix Collection - Limited Edition with Figurine and Collector's Book [DVD] - Release Date: 6 Dec. 2004



Alien Anthology - Limited Collector's Edition with Illuminated Egg Statue [Blu-ray] - Release Date: 21 Oct. 2013



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

Inception Limited Edition - Triple Play (Blu-ray + DVD + Digital Copy) - Release Date: 6 Dec. 2010



Blade Runner Ultimate collector's edition [Blu-ray] - Release Date: 2007



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

James Bond - Limited Edition Attache Case Ultimate Editions Box Set (40 Discs) [DVD] - Release Date: 17 July 2006



Game of Thrones - Season 3 Limited Edition Dragon Packaging [Blu-ray] [2014] - Release Date: 17 Feb. 2014



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

Breaking Bad: The Complete Series Deluxe Gift Set [Blu-ray] - Release Date: 25 Nov. 2013

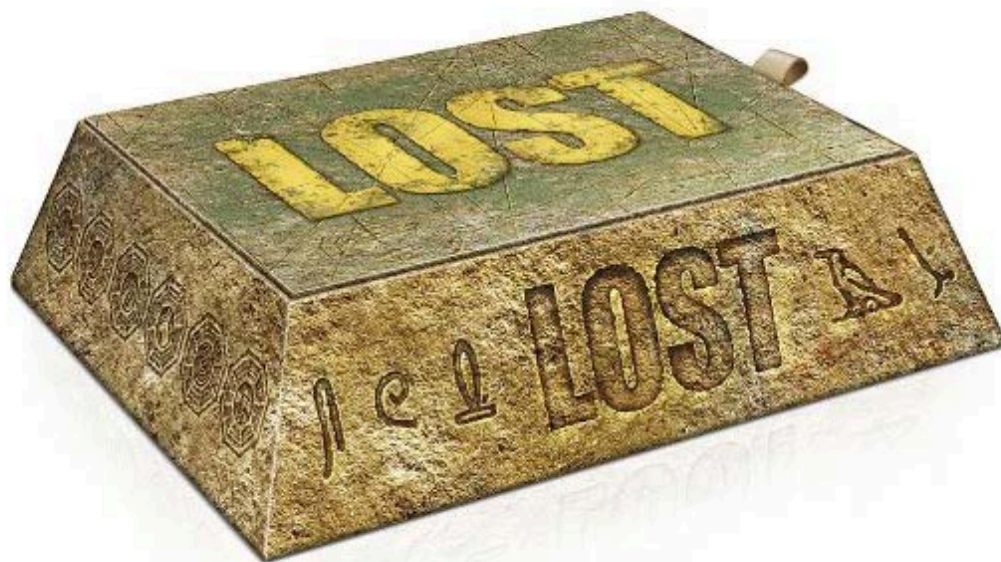


Dexter: The Complete Series Collection [Blu-ray] - Release Date: November 12, 2013



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

Lost: The Complete Collection - Release Date: August 24, 2010



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

Teenage Mutant Ninja Turtles: The Complete Classic Series Collection - Release Date: November 13, 2012



Fonte: *Empire*. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/movies/features/ludicrous-dvd-blu-ray-box-set-packaging/>> e <<http://www.empireonline.com/movies/features/jaw-dropping-tv-show-box-sets/>>. Acesso em: jan. 2016.

ANEXO B – *Making Of's*

Compilação de uma lista dos *Making of's* Documentários mais expressivos e mencionados recorrentemente em *sites* e artigos especializados.

30 Days in Hell: The Making of 'The Devil's Rejects' (2005). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0497703/?ref_=fn_al_tt_5>. Acesso em: jan. 2016.

American Movie (1999). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0181288/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Best Worst Movie (2009). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1144539/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Burden of Dreams (1982). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0083702/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Completely cuckoo (1997). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0357883/?ref_=nm_flmg_dr_29>. Acesso em: jan. 2016.

Dangerous Days: making Blade Runner (2007). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1080585/?ref_=fn_al_tt_2>. Acesso em: ja. 2016.

Days to Air: The Making of South Park (2011). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2076781/?ref_=fn_al_tt_4>. Acesso em: jan. 2016.

Empire of Dreams: The Story of the 'Star Wars' Trilogy (2004). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0416716/?ref_=fn_al_tt_4>. Acesso em: jan. 2016.

Filmmaker (1968). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0062970/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Final Cut: The Making and Unmaking of Heaven's Gate (2004). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0424089/?ref_=nm_flmg_dr_10>. Acesso em: jan. 2016.

From 'Star Wars' to 'Jedi': The Making of a Saga (1983). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0295270/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Full Tilt Bogie (1997). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0119165/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Hearts of Darkness: a filmmakers apocalypse (1991). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0102015/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: ja. 2016.

Indiana Jones: Making the Trilogy (2003). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0395656/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Inside: 'Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb' (2000). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0293282/>>. Acesso em: jan. 2016.

Jodorowsky's Dune (2013). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt1935156/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Little Dieter needs to fly (1997). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0145046/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Lost in la Mancha (2002). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0308514/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Making the shining (1980). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0203667/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Money never sleeps (2000). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0373159/?ref_=nm_flmg_dr_21>. Acesso em: jan. 2016.

Never Sleep Again: The Elm Street Legacy (2010). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt1510985/?ref_=fn_al_tt_3>. Acesso em: jan. 2016.

Overnight (2003). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0390336/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Staircases to Nowhere: Making Stanley Kubrick's 'The Shining' (2013). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt2932226/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

That Moment - Magnolia Diary (2000). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0358205/?ref_=nm_flmg_dr_13>. Acesso em: jan. 2016.

The batle over citizen kane (1996). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0115634/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The beast within – the making of Alien (2003). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0387056/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Fear of God: 25 Years of 'The Exorcist' (1998). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0237235/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Furious Gods: Making Prometheus (2012). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt2423916/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Godfather Family: a look inside (1990). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0101961/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys (1996). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0116479/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Making of 'Close Encounters of the third kind' (2001). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0251819/?ref_=fn_al_tt_2>. Acesso em: jan. 2016.

The Making of Fanny and Alexander (1986). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0090955/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Making of Steven Spielberg's Jaws (1995). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0251821/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Night Club of Your Dreams: The Making of 'Moulin Rouge (2001). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0296780/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The Poughkeepsie Shuffle: Tracing 'The French Connection' (2000). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0347804/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

The shark still working (2007). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0469185/?ref_=nm_knf_t1>. Acesso em: jan. 2016.

The Thing: terror takes shape (1998). Disponível em:

http://www.imdb.com/title/tt0376921/?ref_=fn_al_tt_1 Acesso em: jan. 2016.

Tour of the Inferno: Revisiting 'Platoon' (2001). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0368363/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

Under Pressure: Making 'The Abyss' (1993). Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0382354/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: jan. 2016.

ANEXO C – Diretores, Roteiristas e Produtores de *Making Of*s

Compilação de uma lista de diretores, roteiristas e produtores de *Making of*s com produções recorrentes e reconhecidas no campo.

Andrew Abbott. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0007930/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Andrew Kasch. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm1756590/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Charles de Lauzirika. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm1361273/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Charles Kiselyak. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm1105578/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Daniel Farrands. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0268107/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Ed W. Marsh. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0550547/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Erik Hollander. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm1495855/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Gary Leva. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0505118/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Jeff Werner. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0921417/?ref_=fn_al_nm_2>. Acesso em: jan. 2016.

Keith Fulton. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0298488/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Kevin Burns. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0122745/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Laurent Bouzereau. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0100522/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Les Blank. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0087511/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Louis Peppe. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0672492/?ref_=tt_ov_dr>. Acesso em: jan. 2016.

Mark Kermode. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0449417/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Mark Rance. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0709411/?ref_=fn_al_nm_1>.

Acesso em: jan. 2016.

Michael Matessino. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0558349/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

Richard Schickel. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0771349/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: jan. 2016.

ANEXO D – Documentos A.R.M.O.

Carta de ética da Associação – documento retirado do *site* da A.R.M.O. – *Association des Réalisateur de Making-Of*.

CHARTRE DE DEONTOLOGIE au 28/04/13 Association des Réalisateur de Making-Of (A.R.M.O.)

Définitions et qualités du making-of

Un making-of est principalement reconnu comme étant un véritable documentaire détaillant tout ou une partie du processus de fabrication d'une oeuvre audiovisuelle. Il a pour vocation d'accompagner cette oeuvre sur ses supports de diffusion privés (DVD, Bluray, VOD) et peut également faire l'objet de diffusions indépendantes au cinéma, à la télévision ou sur Internet. Ce format est particulièrement apprécié pour sa portée commémorative, pour son ambition pédagogique et pour la singularité et la clarté de son sujet. Originalité formelle et qualités techniques sont des atouts indéniables que peuvent apporter les réalisateurs de l'Association.

Un making-of peut, de façon secondaire, se décliner sous la forme d'un ou plusieurs modules promotionnels destinés à accompagner, sur tout support marketing, la diffusion du film dont il relate la fabrication. Ce format est particulièrement apprécié pour son caractère stimulant, la richesse de ses images de coulisses et la pertinence des interviews qui le composent (réalisateur, comédiens, techniciens, producteurs). Adéquation avec l'esprit du film et inventivité marketing sont des atouts indéniables que peuvent apporter les réalisateurs de l'Association.

Dans tous les cas, un making-of ne doit pas casser la magie d'un film mais la stimuler et la développer.

Charte des membres de l'Association

Du respect de la profession

1. Chaque membre s'engage à défendre dans son travail les définitions et qualités du making-of détaillées précédemment.
2. Le réalisateur de making-of se doit, à chaque fois que cela lui est possible, d'assurer la promotion et de revendiquer l'importance du métier et de sa pérennité.
3. Chaque membre s'engage à signer avec ses clients :
 - un contrat d'auteur incluant un minimum garanti pour la cession des images, montant laissé à l'appréciation du réalisateur mais ne pouvant être assimilé à un salaire déguisé. Le cas échéant, les images filmées par le réalisateur du making-of restent sa propriété exclusive.
 - un contrat de technicien/réalisateur définissant en termes précis l'objet de son travail, la durée du making-of final, son temps de présence en tournage et en montage (si le réalisateur l'assure lui-même), ainsi que son salaire qui ne pourra être inférieur au minimum garanti pour un *Photographe de plateau* par la convention collective du cinéma en vigueur (au 1er janvier 2013 : 1187,56 EUR / semaine - 304,31 EUR / jour). Le réalisateur veillera à adapter la durée de son making-of et son nombre de jours de travail en fonction du budget proposé par le client.
4. En cas de mise en concurrence, chaque membre s'engage à avoir une attitude d'équité et de réserve dans ses jugements vis-à-vis de son confrère.
5. Devant tout invitation au plagiat, chaque membre se doit d'informer son client ou son diffuseur des risques encourus et de la portée de sa démarche.

Du respect des clients

6. Le réalisateur de making-of doit conseiller ses clients sur les solutions les plus adaptées à la bonne fin de leur demande. Il doit à la fois être capable d'adaptation et de discrétion au service d'une entreprise artistique, mais également être une véritable force de proposition et apporter un vrai regard de réalisateur.

Du respect de la législation

7. L'activité de réalisateur de making-of s'exerce dans le cadre de la Convention Européennes de Droits de l'Homme, notamment son article 10 qui garantit à toute personne la liberté d'expression.

Disponível em: <<http://asso-armo.org/wp-content/uploads/2014/05/ARMO-Charte.pdf>>. Acesso em: jan. 2016.

Estatuto da Associação –documento retirado do *site* da A.R.M.O.

STATUTS DE L'ASSOCIATION
Association des Réalisateur de Making-Of

Article 1 / Constitution et dénomination

Il est formé entre les soussignés et toutes personnes qui auraient adhéré aux présents statuts, une association à but non lucratif conformément à la loi du 1er juillet 1901 et du décret du 16 août 1901 et qui a pour dénomination :

Association des Réalisateur de Making-Of
(A.R.M.O.)

Cette dénomination pourra être changée par décision de l'Assemblée Générale Extraordinaire.

Article 2 / Objet et moyens d'action

L'association a pour but de regrouper les réalisateurs de making-of professionnels, travaillant sur des films ou des séries destinés au cinéma, à la télévision, à l'Internet ou tout type d'exploitation audiovisuelle connu ou inconnu à ce jour.

Cette association se propose de défendre la reconnaissance, les intérêts moraux, artistiques, professionnels et techniques du métier de «réalisateur de making-of», sa promotion et sa pérennité, de prendre en charge son devenir et d'assurer sa place dans le processus de fabrication des oeuvres audiovisuelles ; de faire respecter et défendre le statut d'auteur mais aussi de l'oeuvre elle-même.

D'une façon générale, l'Association peut accomplir tout acte qui favorise directement ou indirectement son objet social et/ou l'intérêt de ses membres. Elle peut conclure pour faciliter cet objet toute convention d'Association, de partenariat, de mandat, de représentation ou autre, avec toute personne publique ou privée, physique ou morale.

Article 3 / Siège social

Son siège social se trouve domicilié à : A.R.M.O., 101 avenue Jean Jaurès, 75019 Paris.

Il pourra être transféré dans la même ville, ou toute autre ville limitrophe, par simple décision du conseil d'administration, dont la ratification par l'assemblée générale sera nécessaire.

Article 4 / Durée de l'association

La durée de l'Association est illimitée.

Article 5 / Composition de l'Association et montant de la cotisation

L'Association se compose :

- de membres professionnels du métier de «réalisateur de making-of» qui ont adhéré aux statuts et à la charte qui la définissent, et qui payent leur cotisation,
- de membre d'Honneur.

Le montant de la cotisation annuelle est présentement fixée à 30 (Trente) euros et peut être modifié par vote de l'Assemblée Générale à la majorité simple.

Article 6 / Conditions d'admission et d'adhésion

L'association est ouverte à tous les réalisateurs de making-of, âgés de plus de 18 ans, justifiant d'une réalisation de making-of, court ou long métrage, unitaire ou série, distribué via un réseau commercial (DVD, Bluray, VOD...) et évalué par 1 (un) membre de l'Association au moins.

Les membres se doivent d'avoir lu et approuvé la charte et/ou le règlement intérieur de l'Association.

Le montant de l'adhésion se substitut présentement au montant de la cotisation annuelle. Il peut être modifié par vote de l'Assemblée Générale à la majorité simple.

Article 7 / Démission ou radiation

Cessent de faire partie de l'Association sans que leur départ puisse mettre fin à l'Association :

- ceux qui auront donné leur démission par courrier postal adressé au siège social de l'Association,
- ceux qui auront été radiés pour non-paiement de leur cotisation,
- ceux qui n'auront pas respecté la Charte de l'Association,
- les membres décédés.

Article 8 / Ressources de l'Association

Les ressources de l'Association se composent :

- des cotisations de ses membres,
- des subventions qui pourraient lui être accordées par l'Etat ou les collectivités publiques,
- des dons de personnes privées ou publiques,
- de toute autre ressource autorisée par les textes législatifs et réglementaires.

Article 9 / Comptabilité

Il est tenu une comptabilité par recettes et par dépenses. Les comptes seront présentés et approuvés à l'Assemblée Générale annuelle de l'Association.

Article 10 / Fonctionnement

L'Assemblée Générale de l'Association (AG), formée par les membres de l'Association y assistant, fonctionnera 1 (une) fois par an sur convocation écrite envoyée au moins 15 (quinze) jours à l'avance à chacun de ses membres, par courriel.

Son ordre du jour sera fixé par le Conseil d'Administration et envoyé au moins 8 (huit) jours à l'avance à chacun de ses membres, par courriel.

Les membres de l'Association peuvent proposer des points supplémentaires au moins 5 (cinq) jours avant la date prévue de l'AG, par courriel.

Au cours de l'AG, il sera procédé à l'élection du Conseil d'Administration et au vote des différents points à l'ordre du jour, à la majorité absolue des votants.

Les membres dans l'incapacité de se rendre à l'AG pourront donner un pouvoir nominatif à un autre membre, à qui ils auront la possibilité de donner leurs consignes de vote.

L'AG ne peut valablement délibérer que si 5 (cinq) membres au minimum sont présents physiquement. Au cas où le quorum n'est pas atteint, une nouvelle AG sera convoquée dans un délai de 15 (quinze) jours maximum et pourra statuer sur le même ordre de jour, à la majorité simple des votants.

Entre deux AG, le Conseil d'Administration pourra convoquer une ou plusieurs Assemblées Générales Extraordinaires (AGE) en cas de besoin.

Des réunions ou ateliers exceptionnels pourront être organisés ; ils feront également l'objet d'une convocation écrite par courriel, comme précité. Il sera notifié si elles sont réservées aux seuls membres ou si elles sont ouvertes à tous. L'ordre du jour sera fixé en début de réunion.

Concertations, résultats de sondages et de votes feront l'objet de compte-rendus postérieurs aux AG ou AGE.

Article 11 / Composition du Conseil d'Administration

Le bureau du Conseil d'Administration (CA) se compose d'1 (un) Président, 1 (un) Secrétaire, et 1 (un) Trésorier et de 1 (un) Vice-Président. Chaque membre du CA compte que pour 1 (une) voix. Il est ouvert à tous les membres de l'Association.

Le CA se compose de membre titulaires élus pour 12 (douze) mois, rééligibles. Le CA est renouvelé d'un tiers au moins tous les 2 (deux) ans. Aucun membre ne peut être élu plus de 3 (trois) fois consécutives au même poste.

Le CA est élu par l'ensemble des membres de l'Association présents lors de l'AG, à la majorité absolue.

Le CA n'a ni charge ni prérogative particulière à l'exclusion de celles relevant du cadre juridique d'association loi 1901.

Les membres du CA sont tenus d'assurer un suivi de travail régulier. En cas contraire ou de démission de l'un des membres du CA, le Conseil pourra nommer son suppléant à la majorité absolue.

Le CA se réunit aussi souvent que nécessaire.

Le CA prépare l'AG et les AGE éventuelles.

Le CA coordonne l'activité de l'Association et applique les décisions prises en AG et AGE.

Il a la charge de veiller à la rédaction d'un procès-verbal de toutes les décisions, actes et actions de l'Association, transmis par courriel à chacun des membres après chaque AG et AGE.

Article 12 / Rôle des membres du bureau

Président

Le Président convoque les AG et les réunions du CA.

Il représente l'Association dans tous les actes de la vie civile et est investi de tous les pouvoirs à cet effet. Il peut déléguer certaines de ses attributions.

Il a notamment qualité pour ester en justice au nom de l'Association, tant en demande qu'en défense.

En cas d'absence ou de maladie, il est remplacé par tout autre administrateur spécialement délégué par le CA.

Secrétaire

Le Secrétaire est chargé de tout ce qui concerne la correspondance et les archives.
Il rédige les procès-verbaux des délibérations et en assure la transcription sur les registres.
Il tient le registre spécial, prévu par la loi, et assure l'exécution des formalités prescrites.

Trésorier

Le Trésorier est chargé de tout ce qui concerne la gestion du patrimoine de l'Association. Il effectue tous paiements et perçoit toutes recettes sous la surveillance du Président.
Il tient une comptabilité régulière, au jour le jour, de toutes les opérations et rend compte à l'AG, qui statue sur la gestion.
Toutefois, les dépenses supérieures à 200 (deux cent) euros devront être validées par les autres membres du bureau.
Il rend compte de son mandat aux AG.

Vice-Président

Le Vice-Président remplace le Président en cas d'absence ou de maladie.
Il peut également être délégué par le Secrétaire et le Trésorier pour rendre compte de leurs mandats en cas d'absence ou de maladie.

Article 13 / Dissolution

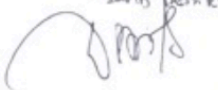

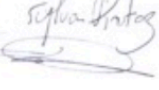

La dissolution de l'Association ne peut être prononcée que par une AGE convoquée spécialement à cet effet.
L'AG désigne un ou plusieurs liquidateurs chargé(s) de la liquidation.

Article 14 / Règlement intérieur

Un règlement intérieur peut être établi par le CA qui le fait alors approuver par l'AG.
Ce règlement éventuel est destiné à fixer les divers points non prévus par les statuts, notamment ceux qui ont trait à l'administration de l'Association.

Les présents statuts sont visés, ci-dessous, par l'ensemble du CA. Chacune des pages précédentes doit également être paraphée par chacun d'entre eux.

Fait à Paris, le 20 Mai 2013

Le Président	Le Secrétaire	Le Trésorier	La vice-présidente
			

ANEXO E – Ficha técnica dos *making ofs* documentários analisados**1. The Making of Close Encounters of the Third Kind:**

Ano de lançamento: 2001

Tempo de duração: 1h 42 min (102 min)

Direção: Laurent Bouzereau

Roteiro: Laurent Bouzereau

Produção: Laurent Bouzereau, Pamela Michaels (direção de produção) Nancy L. Harris (direção de produção).

Edição/Montagem: David Palmer

Companhia Produtora: Columbia TriStar Home Entertainment

Distribuição: Columbia TriStar Home Entertainment

2. Dangerous Days: Making Blade Runner:

Ano de lançamento: 2007

Tempo de duração: 3 hr 34 min (214 min)

Direção: Charles de Lauzirika

Produção: Charles de Lauzirika e Paul Prischman (produtor associado)

Edição/Montagem: William Hooke

Companhia Produtora: Blade Runner Partnership, Lauzirika Motion Picture Company e Warner Home Video.

Distribuição: Warner Home Video

3. The Hamster Factor and other tales of Twelve Monkeys:

Ano de lançamento: 1996

Tempo de duração: 1 hr 28 min (88 min)

Direção: Keith Fulton e Louis Pepe

Roteiro: Keith Fulton e Louis Pepe

Produção: Keith Fulton, Louis Pepe, Lucy Darwin (produtora associada), Lisbeth Fouse (produtora associada), Alan Glazer (produtor executivo).

Edição/Montagem: Keith Fulton e Louis Pepe

Companhia Produtora: Atlas Entertainment, Low Key Productions, MCA Home Video e Poo Poo Pictures.

Distribuição: MCA/Universal Home Video e Universal Studios Home Video

4. Burden of Dreams:

Ano de lançamento: 1982

Tempo de duração: 1 hr 35 min (95 min)

Direção: Les Blank

Produtor: Les Blank, Kathy Kline (diretora de produção), David R. Loxton (produtor executivo)

Edição/Montagem: Maureen Gosling

Companhia Produtora: Flower Films

Distribuição: Flower Films (exibição no cinema); Public Broadcasting Service (PBS) (exibição na televisão nos EUA); The Criterion Collection (DVD - USA); BFI Video (DVD - Inglaterra)