

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Tecnologias do Imaginário

A autoria por acúmulo em filmes de baixíssimo orçamento no Brasil e na França (2004-2009)

The authorship for accumulation in low budget films in Brazil and France (2004-2009)

CARLOS GERBASE

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS/RS/BR. <cgerbase@pucrs.br>

RESUMO

Este ensaio apresenta os primeiros resultados da pesquisa “O autor audiovisual no despertar do século 21: renascimento ou funeral?”, financiado pela CAPES, no âmbito de estágio Pós-doutoral na Universidade Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, sob a orientação do professor Laurent Creton, entre janeiro e março de 2010. O texto está dividido em três seções: sumário das origens da autoria na literatura, na fotografia e no cinema; observações sobre o *corpus* do trabalho; a autoria nos filmes de baixíssimo orçamento. Na última seção é desenvolvida a ideia de que, nos filmes brasileiros e franceses realizados com pequenos custos entre 2004 e 2009, o diretor estabelece sua autoria através de um constante acúmulo de outras funções além da direção. Também é abordada a possibilidade de que essa forma de exercer (e de pensar) a autoria esteja presente em outros tipos de filmes, dando assim os primeiros passos na necessária revisão do conceito de autoria no cinema contemporâneo em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Economia do cinema; Cinema brasileiro; Cinema francês.

ABSTRACT

This paper presents the first results of the research “The audiovisual author in the beginning of the 21st century: renaissance or funeral?”, funded by CAPES, under post-doctoral work at the Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, with the guidance of Professor Laurent Creton, between January and March 2010. The text is divided into three sections: a summary of the origins of written literature, photography and film; observations on the corpus of work; the authorship in low-budget films. In the last section is the idea that in the Brazilian and French films, made with small costs, between 2004 and 2009, the director establishes his own through a steady accumulation of functions other direction. Also covered is the possibility that this form of exercise (and think) the authorship is present in other types of movies, thus giving the first steps necessary revision of the concept of authorship in contemporary cinema in general.

KEYWORDS: Economics of cinema; Brazilian cinema; French cinema.

A autoria é um tema bastante explorado na literatura acadêmica da área cinematográfica. No Brasil, destaca-se a obra *O autor no cinema*, de Jean-Claude Bernardet. Neste texto, como é comum na abordagem do tópico, a ênfase é na oposição entre um cinema “comercial” e um cinema “autoral”. A chamada “política dos autores” dos cinemas novos da década de 60 (e em especial da “nouvelle-vague” francesa) acaba centralizando o debate. Passados 50 anos, cremos que é importante revisar o conceito de autor no cinema, considerando-se as modificações que o processo de realização sofreu nesse período, dando especial atenção aos campos econômico e tecnológico. No momento em que equipamentos digitais revolucionam o processo de realização e a internet impõe uma nova lógica de circulação das obras audiovisuais, vale perguntar: o que está acontecendo com o autor cinematográfico? Ele está à beira da morte, ou ensaia um renascimento? Partimos da análise de filmes de baixíssimo orçamento por entender que estes representam um cenário mais radical de mudanças na figura do autor. Ao refletir sobre este cenário, procuramos dar os primeiros passos na necessária revisão do conceito de autoria no cinema contemporâneo em geral.

Sumário das origens da autoria na literatura, na fotografia e no cinema

A questão da autoria não nasceu no cinema, e sim nas artes e linguagens que o precederam. Escolhemos duas delas (a literatura e a fotografia) para refletir sobre as origens da autoria e estabelecer um paralelo com o mesmo processo no mundo do cinema. É bastante óbvio que a linguagem cinematográfica compartilha aspectos narrativos com a literatura e visuais com a fotografia. Nosso objetivo é apresentar, através de breves sumários, os momentos inaugurais da autoria literária e fotográfica, de modo a situar historicamente o surgimento da autoria cinematográfica.

Regina Zilberman, em seu artigo *Institucionalização da autoria e reificação do escritor* (2001), destaca dois momentos bem distintos na trajetória do autor literário. O primeiro acontece na Grécia, por volta do séc. IV a.c., quando a escrita deixa de ser apenas um instrumento da administração pública (em especial registro de posses) para converter-se num meio de filosofar (os diálogos escritos por Platão) e de fixar os textos literários da *Ilíada* e da *Odisséia*, e os textos dramáticos (comédias e tragédias) do século anterior. Sófocles, sem dúvida um autor importante para seus contemporâneos, que assistiam às suas peças e o viam no teatro, talvez não o fosse para nós, sem esses registros em pergaminho. O segundo momento é a Renascença, pois a invenção da imprensa (e, pouco mais tarde, do livro) provoca um novo tipo de autor, que depende de um processo de produção que, na verdade, pouco ou nada tem a ver com a atividade criativa do autor. “Acontece uma reificação do texto, transformado em coisa independente do autor” (Zilberman, 2001).

É importante notar que, nestes dois momentos fundamentais, o autor não é uma figura isolada e solitária. Na Antiguidade grega, ele precisa de alguém que produza o pergaminho a partir do couro de um animal. E, logo a seguir, de um copista, que vai colocar neste pergaminho algo que era transmitido oralmente (as epopeias) ou encenado (as peças). Zilberman explica melhor:

“

A adoção da forma escrita exigiu um processo de identificação do texto e do responsável por ele. Quando se expandiu o uso do pergaminho como matéria mais adequada ao registro escrito, organizado em rolo, foi preciso colocar, no alto, uma tira que indicasse o título e o autor da obra. A iniciativa de aplicar uma assinatura às primeiras obras literárias produzidas no Ocidente provavelmente não proveio de seus autores, mas de seus leitores, que, necessitando falar daqueles, usavam seus nomes para atalhar caminho. A expansão da escola, na Antiguidade, colaborou para a difusão dessa prática.

(Zilberman, 2001)

Os copistas eram os grandes responsáveis pela circulação das obras autorais na Antiguidade. Na Idade Média, muitos frades assumiram essa tarefa, e a Igreja passou a ser o lugar em que as obras autorais eram preservadas na forma escrita, mas com pouca circulação fora dos meios religiosos. Alterações tecnológicas, como a introdução do papiro e, mais tarde, do papel, provocaram mudanças na atividade dos copistas, mas foi o surgimento das universidades que permitiu uma circulação mais aberta dos textos. Paradoxalmente, esse fato não contribuiu para o fortalecimento da figura do autor. A partir do século XV, o livro, e não o autor, ocupa o centro das atenções, pois

“

[...] os problemas começam a se resolver: aumenta a produção de papel, barateando-o (ainda que sua fabricação em escala industrial tenha de aguardar o início do século XIX); e Gutenberg introduz o uso dos tipos móveis, com a impressão da Bíblia, gesto depois copiado por outros tipógrafos, já que esse ofício rapidamente se expandiu por toda a Europa ocidental, chegando à Península Ibérica entre 1485 e 1495. O livro torna-se cada vez mais atraente do ponto de vista do mercado: a expansão do ensino ajudou sua difusão; os intelectuais renascentistas e reformistas – como Erasmo ou Lutero – elegeram a escrita como seu meio de expressão e manifestação pública; e o público leitor, interessado nas coisas do Novo Mundo, como os consumidores dos primeiros best sellers do Ocidente, foi aumentando gradativamente, até chegar à leituromania, de que o herói de Cervantes, D. Quixote, é um dos primeiros símbolos.

(Zilberman, 2001)

O autor, daqui para frente, necessitará de parceiros para financiar, fabricar, distribuir e vender o livro, onde está registrada sua obra autoral. E, inevitavelmente, a lógica dessa nova indústria gira em torno do lucro. Alguns estados nacionais intervêm no processo: surgem a censura e legislações que buscam normatizar o livro, que é potencialmente perigoso, do ponto de vista político. As ideias, antes defendidas em praça pública, podem agora circular subterraneamente. Mas a lógica da modernidade é superar essas barreiras o mais rápido possível e distribuir o produto (o livro) da forma mais massiva possível. O autor passa a ser figura fraca. Está mais longe do texto. É o industrial que está mais perto, presente desde a escolha da obra a ser financiada até a contabilização de seus resultados financeiros. Para Zilberman, “a alienação do texto, experimentada pelo autor, corresponde, na mesma proporção, à reificação – ou o ocultamento – de sua subjetividade” (Zilberman, 2001).

A autoria literária contemporânea é herdeira dessa operação. Mesmo o surgimento do “direito autoral” e do “copyright”, instrumentos que, teoricamente, têm com objetivo dar ao autor uma fatia dos lucros gerados pela industrialização de sua obra, em nada alteram a situação. Basta notar que essa fatia é, tradicionalmente, de apenas 10%. Autores jovens recebem menos que isso, e é comum que as editoras “paguem” seus autores com seus próprios livros (10% do número de exemplares impressos). O autor é uma figura fraca no mercado editorial, mesmo que seu nome seja importante (mas nem sempre o mais importante) para o sucesso comercial de uma obra literária.

A autoria na fotografia tem uma história bem mais curta e apresenta suas particularidades. Quando a fotografia surgiu, por volta de 1840, o senso comum na Europa determinava que o novo processo era simplesmente uma técnica de reprodução “automática” da realidade. Ao contrário da pintura, que sem dúvida exigia um procedimento autoral e subjetivo, uma foto era o resultado do acionamento de uma

máquina. O fotógrafo apertava um botão, e a luz criava a imagem no interior da câmera escura. Um ato científico, objetivo. Nunca um ato autoral.

John Tagg, em *El peso da la representación* (2005), explica que não havia qualquer discussão sobre direitos autorais das fotos. Os retratistas treinados por Louis Daguerre produziam as imagens e cobravam por elas, e os cidadãos franceses retratados pagavam pelo serviço. Nos livros de fotografia, quase todos os daguerreótipos são anônimos, com exceção dos assinados pelo próprio Daguerre, que na verdade ficou famoso não por ser um grande fotógrafo, e sim por inventar o sistema tecnológico e lucrar com ele.

Mas há uma grande transformação neste cenário quando surge o mercado dos “cartões-postais”, impressos e distribuídos em massa. Com as altas quantias envolvidas na circulação de imagens, era necessário determinar um regime claro de propriedade jurídica das fotos. Como fazer isso, se uma foto era considerada um registro “objetivo” do mundo, sem envolver um sujeito autoral? Ou, como pergunta Tagg,

“

Como pode uma reprodução fotográfica de algo que pertence a todos – o domínio público de ruas, rios e águas territoriais – reapropriar-se da propriedade pública e transformar-se em propriedade do fotógrafo? Como pode o fotógrafo ser o proprietário da reprodução do real, ou seja, da fotografia? Estas são as questões que atraíram a urgente atenção de juizes e advogados na França do século XIX, uma vez que eles lidavam com as categorias legais estabelecidas e com as concepções jurídicas de sujeito, realidade e imagem fotográfica.

(Tagg, p. 141 – tradução nossa)

Era preciso assegurar a determinadas empresas distribuidoras de imagens que seus produtos tinham um valor comercial, protegido por lei, impedindo cópias de fotografias já exploradas num determinado mercado. Mas como conciliar esse desejo de propriedade de uma fotografia se esta não tinha autor algum e não passava de uma transposição do real para um pedaço de papel? E, se não havia um autor-sujeito, como poderia haver um proprietário-empresa? Empresas não apertam o botão de uma câmera e tiram fotos. O que fazer? Simples: “inventar” o autor fotográfico, determinar que ele é o “dono” da imagem e depois fazê-lo repassar a propriedade para o industrial que lucrará com ela. A operação foi um êxito.

Quando foi inventado, em 1895, o cinema “naturalmente” seguiu as regras e as leis que a indústria da fotografia estabelecera nada “naturalmente”. Os operadores das câmeras dos irmãos Lumière e de Thomas Edison eram obrigados a abrir mão de um possível status de “recriadores da realidade” (base da legislação que tornou possível a propriedade de fotos e, logo depois, dos filmes cinematográficos), para aceitar um contrato de trabalho tradicional, em que eram vistos como mão-de-obra anônima.

Na realização de um filme de longa-metragem participam muito mais agentes que na criação de um livro ou de uma foto. Quando Hollywood estabeleceu seu modelo de produção no início da década de 1920, baseado nos grandes estúdios, a figura do autor simplesmente não era importante. Ao contrário do que aconteceu na aurora da fotografia, um filme ficcional jamais poderia ser considerado uma reprodução científica e objetiva das coisas que estavam na frente da câmera. Os estúdios eram grandes máquinas de recriar a realidade e contratavam diversos profissionais altamente especializados para que o filme atingisse um bom padrão técnico e artístico, o que por sua vez garantiria a distribuição e a exibição lucrativa do produto. No final das contas, o grande responsável pela existência da obra era o estúdio, e as principais decisões, inclusive estéticas (desenvolver o roteiro, escolher o elenco e a equipe, determinar

as locações), eram tomadas pelo produtor encarregado da obra. O diretor seguia o caminho ditado pelo estúdio, ou simplesmente saía do caminho, dando lugar a outro técnico mais obediente.

Esse cenário só vai modificar-se, pelo menos parcialmente, na década de 60, com a crise de Hollywood e a ascensão dos “cinemas novos”, que tentam dar ao diretor o status de autor da obra cinematográfica. Mas o que nos interessa neste momento é notar três aspectos históricos fundamentais das origens da autoria nos três campos que abordamos.

O primeiro é de que a figura romântica do autor isolado e solitário, fechado para o mundo, aberto apenas para a sua arte, na verdade nunca existiu. Para ser um autor, é preciso relacionar-se com pessoas e com tecnologias, e é nessas relações que a pragmática da autoria será estabelecida. O segundo é que, na trajetória que o autor percorre da literatura ao cinema, passando pela fotografia, o número mínimo de relações aumenta. No cinema, linguagem que domina boa parte do século XX, o autor nasce praticamente sufocado, ou pelo menos envolto numa pesada névoa. O grande número de artistas e técnicos necessários para a realização de um filme hollywoodiano torna a figura do autor mais do que fraca. Ela é quase inexistente. O terceiro aspecto diz respeito à extraordinária influência das questões comerciais e econômicas na atividade autoral, que muitas vezes é estudada num plano puramente estético, como se tivesse independência do mundo histórico.

A ideia de pesquisar a autoria cinematográfica em filmes de baixíssimo orçamento de dois países (Brasil e França) nasce de uma hipótese bastante plausível: neste filmes, que fogem aos modelos econômicos e tecnológicos que dominam o cinema industrial, pode estar acontecendo uma reconfiguração do autor. Os indícios começaram ainda na década de 90 e continuam se acumulando. A recente (e violenta) discussão sobre direitos autorais no Brasil parece reforçar a hipótese. O cinema do Brasil e o da França

vivem situações bem distintas, tanto estética quanto economicamente, e é justamente essa diferença que enriquece a pesquisa e amplia o seu escopo.

Observações sobre o *corpus* do trabalho

O *corpus* da pesquisa foi formado por dez obras cinematográficas de longa metragem selecionadas a partir dos seguintes critérios:

- (1) os seus orçamentos deveriam estar entre os mais baixos nos dois países (Brasil e França), em números absolutos, no período pesquisado;
- (2) de cada país, deveriam estar representadas obras documentais e de ficção;
- (3) os dados fundamentais sobre a produção dos filmes deveriam ser acessíveis à pesquisa;
- (4) seriam excluídas as obras realizadas no âmbito de escolas de cinema, mesmo que depois lançadas no mercado;
- (5) os filmes deveriam estar disponíveis para serem assistidos durante a pesquisa, em qualquer suporte audiovisual.

O interesse da pesquisa está concentrado em filmes autorais de baixíssimo orçamento, e, a princípio, pensamos em excluir todas as obras de características mais “comerciais” (usando a dicotomia clássica dos estudos de autoria no cinema). Na prática, contudo, observamos que, tanto no Brasil quanto na França, são raras as obras de baixíssimo orçamento que não têm evidente origem autoral. De modo geral, no processo de realização de um filme, se há muito pouco dinheiro para a produção, todas as demais fases – finalização, distribuição, exibição – serão igualmente “pobres” e “pouco comerciais”. O que move o realizador – ou pelo menos o realizador consciente – não é o lucro. As exceções, obras autorais de baixíssimo orçamento que conseguem boa inserção no mercado e tornam-se “comerciais”, são exatamente isso: exceções. Uma única obra foi retirada do *corpus* por possuir, em nossa avaliação, um caráter

mais “comercial” que “autoral”, o filme francês “Mariage chez Les Bodin’s”, de Eric Le Roch, produzido em 2008, com custo de 94.493 euros. Mesmo assim, vamos, neste momento, considerar que o caráter autoral de todos os filmes do *corpus* é uma hipótese, e não um fato comprovado.

O item (3), referente à acessibilidade dos dados sobre a produção, revelou-se o mais problemático, em especial na pesquisa sobre os filmes franceses. Muitos dados – coletados, com certa facilidade, em relação aos filmes brasileiros – não puderam ser levantados na França, nem pela pesquisa junto ao CNC (Centre national de la cinématographie), nem em tentativas de contato com os próprios realizadores das obras. Optou-se, assim, por manter a análise dentro de limites estabelecidos pelos dados que podem ser obtidos no CNC, observados diretamente nos filmes ou disponíveis no IMDB (Internet Movie Database).

Este estudo tem uma premissa fundamental: esta não é uma pesquisa quantitativa. Os dez filmes formam um *corpus* para o estudo, e não uma amostra de base estatística. As inferências provocadas pela repetição de certas características das obras são inevitáveis, mas não pretendemos traçar um quadro matematicamente objetivo da produção de filmes autorais de baixíssimo orçamento. Há um alto grau de subjetividade no tema, e a própria presença de um filme dirigido pelo pesquisador no *corpus* denota que experiências e interpretações pessoais terão tanto valor quanto os dados coletados nas tabelas comparativas. Agindo assim, cremos que será possível, a partir dos dados obtidos, elaborar sínteses que sejam não só academicamente respeitáveis, mas que também possam ser aplicadas no mundo real da produção de filmes de baixíssimo orçamento, conforme os objetivos traçados no projeto de pós-doutoramento.

Outro fato importante, detectado assim que o *corpus* foi estabelecido, é que, nos filmes que fazem parte desta pesquisa, os diretores envolvem-se diretamente

com a produção, ou sendo eles mesmos produtores (a maioria: 8 filmes), ou tendo com a produção um entendimento claro sobre as estratégias que serão utilizadas (2 filmes). Assim, quando falamos de estratégias autorais de produção, não estamos confundindo as funções de direção e produção, o que seria um erro metodológico, e sim espelhando um acúmulo de funções muito comum dentro do *corpus*.

Finalmente, duas palavras sobre os orçamentos. Apesar de haver uma diferença substancial – da ordem de cem vezes! – entre o filme de menor custo de produção pertencente ao *corpus* (o brasileiro *A fuga da mulher gorila*, que custou 4.000 euros) e o de maior custo (o francês *Changementment d'adresse*, que custou 455.000 euros), as dez obras foram realizadas dentro de uma perspectiva geral de escassez de recursos. Essa escassez, em termos quantitativos, é diferente no Brasil e na França, por motivos óbvios, e geralmente adquire também contornos muito subjetivos, dependendo das expectativas de cada diretor em relação à obra, suas experiências anteriores, e seu *status* profissional.

Também é importante notar que, no cenário geral de produção dos dois países, tanto “A fuga da mulher gorila” quanto *Changementment d'adresse* estão na parte inferior de qualquer gráfico de custos. O brasileiro com certeza é o longa de ficção mais barato do ano de 2009, mas o filme francês não fica muito atrás: em 2007, foram realizados 142 filmes de ficção franceses, e apenas 8 custaram menos que *Changementment d'adresse*.

A autoria nos filmes de baixíssimo orçamento

Há uma velha piada sobre diretores de cinema que diz o seguinte: no set, o diretor é aquele sujeito que está o tempo todo preocupado com a qualidade do filme, enquanto todos os outros estão o tempo todo preocupados com a hora do almoço. Provavelmente

a piada foi inventada por um diretor angustiado e com certeza é injusta para o resto da equipe, mas angústia e injustiça são componentes bastante comuns de boas piadas. Talvez a piada não funcionasse tão bem em Hollywood nos anos 40, quando o diretor era considerado apenas um técnico, uma parte da engrenagem, e muitas decisões fundamentais partiam do produtor, do roteirista, ou até do ator principal. Mas a piada funciona maravilhosamente bem no chamado cinema “autoral”, que concentra no diretor uma imensa dose de responsabilidade.

A busca por uma essência da autoria no cinema, uma determinada qualidade ou conjunto de qualidades que distinguem o verdadeiro autor de um realizador comum, é antiga e está longe de terminar. Este ensaio, contudo, propõe um enfoque diferente, que parte da análise de filmes de longa-metragem de baixíssimo orçamento produzidos no Brasil e na França entre 2004 e 2009. A nossa hipótese principal é que, neste tipo de filme, a autoria é obtida por um processo concreto, quantitativo, de acúmulo de funções pelo diretor, e não por uma suposta essência autoral que estaria presente nas atividades de direção. Se esta hipótese, uma vez comprovada, pode, em determinadas circunstâncias, ser aplicada a outros tipos de obras audiovisuais, é questão a ser abordada mais tarde.

Abordagem essencialista clássica

A tentativa de encontrar uma “essência autoral” na direção cinematográfica é muito antiga, pois nasceu pouco depois dos primeiros filmes e, de certo modo, retoma questões ainda anteriores, do campo da fotografia. A discussão foi revitalizada pela “política dos autores” da *nouvelle-vague* francesas no final dos anos 1950 e permanece na pauta acadêmica contemporânea, impulsionada pelas análises de obras audiovisuais produzidas com tecnologias digitais. Dependendo da base teórica utilizada, o debate pode assumir contornos muito diferentes.

Nesta abordagem essencialista clássica (que poderíamos, quem sabe, chamar também de “humanista”), o autor é sempre uma pessoa, um ser humano. Não é uma empresa, muito menos uma corporação. Ele se relaciona com outras pessoas e com empresas para fazer sua obra (isso é inevitável no mundo audiovisual), mas ainda tem a pretensão de dizer algo “pessoal” sobre o mundo. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet: “O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (1994, p. 22). Mesmo que seja impossível concentrar exclusivamente na figura do diretor a autoria de uma obra audiovisual, pois as colaborações são múltiplas e fragmentárias (Marie; Aumont, 2007), geralmente é o diretor – um ser humano concreto – que coordena esses esforços e lidera o trabalho coletivo. Nesse sentido, o diretor autoral é aquele que tem a suficiente autoridade para sê-lo e a exerce. Para coordenar, é preciso se fazer obedecer.

A origem de uma obra autoral não é determinada por pesquisas de mercado, nem pela preocupação em oferecer o que o público – em qualquer tipo de avaliação – deseja consumir. Essa origem é tão misteriosa que, na maioria das vezes, nem o autor é capaz de determiná-la. As empresas envolvidas na produção de uma obra audiovisual autoral não têm controle absoluto sobre o autor (no contexto que estamos estabelecendo aqui). Ele está à frente do projeto e defende a sua origem misteriosa, mesmo que não tenha dinheiro nem para o aluguel da câmera. Falamos, portanto, de autores que não estão simplesmente contratados por empresas ou corporações (autores “alugados”, por assim dizer), mas de autores que – mesmo não respondendo pela produção – mantêm uma certa independência em relação ao seu trabalho e se interessam por questões pragmáticas da produção e da circulação de suas obras, sendo a principal delas a manutenção do caráter autoral do filme, apesar de eventuais e poderosas forças contrárias.

Abordagem essencialista política

Para Foucault, o autor responde pela unidade de sua obra quando ela é colocada à disposição do público. Nesse sentido cumpre o que Foucault chama de “função-autor”:

“

O autor é igualmente o princípio de uma determinada unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação, ou das influências. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns com os outros, ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária.

(Foucault, 2000, p. 53)

Ao escrever que um autor é “uma determinada unidade de escrita” e cunhar a expressão “função-autor”, Foucault parece estar se rendendo ao mesmo idealismo clássico e essencialista dos autores já citados, mas é preciso lembrar que o filósofo francês tem uma visão não-humanista e radicalmente política das relações culturais e sociais. Quando escreve, logo a seguir, que “deve haver – a um certo nível do seu pensamento [do autor] e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem”, não está se referindo a um

plano ideal. Está falando de um sujeito histórico, ou de sujeitos históricos, que lidam com contradições, recebem influências e criam algo autoral. Foucault está indo além de Bernardet (que defende a autoria como uma auto-expressão) e de Marie e Aumont (que defendem a autoria como uma coordenação de esforços coletivos). Foucault não consideraria a função-autor uma propriedade que o criador recebe de presente ao começar sua labuta. A função-autor é resultado de um processo desenvolvido ao longo do trabalho, numa luta – surda, quase sempre, na literatura, mas muito sonora, às vezes, no cinema – travada pelas muitas possibilidades de estruturação e construção de uma obra.

Assim, no sentido proposto por Foucault, confirma-se que os verdadeiros autores das grandes produções hollywoodianas nas décadas de 40 e 50 não eram seus diretores, e sim os produtores, em primeiríssimo lugar, os roteiristas, em segundo lugar, e os atores, em terceiro lugar. Todos eles desempenhavam, em maior ou menor grau, a “função-autor”. O diretor – conforme a piada de Gore Vidal em seu ensaio “Quem faz o cinema” (1987) – era “o cunhado de um deles”. Os críticos e cineastas ligados à *nouvelle-vague* defenderam (e sua tese ainda é defensável), que alguns destes “cunhados” conseguiam imprimir sua marca pessoal aos filmes mesmo que não palpitassem no roteiro, nem escolhessem os atores, nem pudessem determinar o corte final na montagem. Apenas com o domínio da linguagem cinematográfica no momento de colocar a câmera e filmar, eram capazes de fazer valer a sua visão autoral no processo. Alfred Hitchcock e John Ford são os exemplos mais citados de cunhados que viraram autores.

Por outro lado, a expressão “função-autor” é particularmente adequada quando, num processo que é a antítese da produção clássica de Hollywood, um filme é resultado do trabalho de um grupo de pessoas que realmente compartilham a autoria. O caso mais óbvio e visível é uma dupla direção, mas a expressão pode ser aplicada

a inúmeros filmes em que o processo colaborativo, mesmo que pouco visível para os críticos e totalmente invisível para o público, é muito claro para quem acompanha a realização.

Dois exemplos na área do curta-metragem brasileiro: *O dia em que Dorival encarou a guarda* (de José Pedro Goulart e Jorge Furtado) e *Ilha das flores* (de Jorge Furtado). A autoria do primeiro parece ser explicitamente compartilhada devido à dupla direção, enquanto a do segundo parece estar concentrada em seu único diretor. Basta, contudo, ler os demais créditos e saber como os filmes foram realizados, para perceber que pelo menos outros três nomes fundamentais nas realizações se repetem: Fiapo Barth (direção de arte), Giba Assis Brasil (montagem) e Ana Luiza Azevedo (assistente de direção em ambos e co-roteirista de “O dia em que Dorival encarou a guarda”).

Nestes filmes, a resolução das principais contradições (no sentido de Foucault) do processo criativo não se deu pela decisão pura e simples de seus diretores (atuando em dupla ou solitariamente). Ela foi, nos dois filmes, determinada pela “função-autor” exercida por quatro ou cinco pessoas. Mesmo que os diretores, em tese, tivessem o poder de decidir tudo, usando uma suposta autoridade, não o fizeram. Para provar essa afirmação seria necessário uma análise fílmica profunda das obras, cruzada com um relato pormenorizado do processo de realização, o que foge dos objetivos deste ensaio. Mas, acredito, a tese seria provada. De qualquer maneira, propomos fugir do essencialismo e verificar, num *corpus* determinado de filmes, como a autoria pode ser uma questão de quantidades, e não de qualidades.

Abordagem quantitativa

Esta abordagem nasceu de reflexões a partir do *corpus* desta pesquisa, que é constituído pelos dez filmes listados nas duas tabelas a seguir:

Tabela 1 – Identificação dos filmes brasileiros

Título	FIC ou DOC	Ano	Diretor	Ano e local de nascimento do diretor	Custo prod. (Euros)
A fuga da mulher gorila	FIC	2009	Felipe Bragança e Marina Meliande	1982, Rio de Janeiro (ambos)	4.000
3 Efes	FIC	2007	Carlos Gerbase	1959, Porto Alegre (RS)	27.000
Juventude	FIC	2008	Domingos de Oliveira	1936, Rio de Janeiro	33.000
Morro do Céu	DOC	2009	Gustavo Spolidoro	1972, Porto Alegre (RS)	38.000
Subterrâneos	FIC	2004	José Eduardo Belmonte	1970, Brasília (DF)	134.000

Fonte: Os realizadores.

Tabela 2 – Identificação dos filmes franceses

Título	FIC ou DOC	Ano	Diretor	Ano e local de nascimento do diretor	Custo prod. (Euros)
J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un	DOC	2008	Joseph Morder	1949, Port-Of-Spain, Trinidad y Tobago	33.346
Les Hommes	DOC	2009	Ariane Michel	1973, Paris	92.174
Je me fais rare	FIC	2006	Dante Desarthe	1965, Paris	222.252
Pardonez-moi	FIC	2006	Maiwenn Le Besco	1976, Seine-Saint-Denis	335.122
Changement d'adresse	FIC	2006	Emmanuel Mouret	1970, Marseille	455.525

Fonte: CNC/França.

A característica objetiva que une estes dez filmes é o baixíssimo orçamento. Todos os títulos estão entre os mais baratos realizados no Brasil e na França, considerando seus respectivos anos de produção. No mais, são obras bastante diversas, de dois países diferentes. São sete ficções e três documentários. Duas produções rodadas em película, sete em vídeo, uma com telefone celular. As idades de seus diretores se espalham numa ampla faixa etária (entre 28 e 74 anos). Alguns são estreantes e quase desconhecidos em seus países, outros têm mais de dez longas em seus currículos e um nome respeitado pela crítica e pelo público. Há diretores que sempre realizaram filmes de baixo ou baixíssimo orçamento, outros que já estiveram à frente de produções mais ambiciosas. Há diretores homens e mulheres. Todos os títulos participaram de festivais e foram lançados em salas de cinema e em outros suportes. Seus desempenhos junto à crítica e na bilheteria, contudo, são variados. Enfim, é uma amostragem que, com exceção do baixíssimo orçamento, é de filmes desiguais, e este fato é muito importante para a pesquisa.

Se a autoria em filmes de baixíssimo orçamento e, na hipótese desta pesquisa, nasce pelo acúmulo de funções pelo diretor, este acúmulo deve acontecer independente da sua idade, gênero, experiência, do tipo de filme que está realizando (ficção ou documentário), ou do *status* do diretor junto à crítica. Deve ser algo que emerge, independente das características pessoais do diretor, tanto por vetores econômicos (o orçamento), quanto por vetores estéticos (a pretensão autoral). Como discutiremos mais tarde, esta separação nem sempre é detectável. Há motivos econômicos que se transformam em estéticos, e motivos estéticos que viram econômicos. A tabela a seguir mostra, filme a filme, quais funções principais, além da direção propriamente dita, foram explicitamente assumidas pelos seus diretores:

Tabela 3 – Acúmulo de funções pelo diretor. Legenda: D – Direção; R – Roteiro; A – Atuação; P – Produção, ou Produção Executiva, ou Direção de Produção; F – Fotografia; E – Edição; S – Edição de som ou som direto; M – Música original / AFMG – A fuga da mulher gorila

	D	R	A	P	F	E	S	M
AFMG – Eduardo B.	XXX	XXX		XXX				
AFMG – Marina M.	XXX			XXX		XXX	XXX	
3 Efes	XXX	XXX		XXX				
Juventude	XXX	XXX	XXX					XXX
Morro do céu	XXX	XXX		XXX	XXX		XXX	
Subterrâneos	XXX			XXX				
J'aimerais partager...	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX		XXX	
Les Hommes	XXX	XXX		XXX	XXX			
Je me fais rare	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX		
Pardonez-moi	XXX	XXX	XXX	XXX				
Changement d'adresse	XXX	XXX	XXX					

Fonte: Créditos dos filmes.

Uma simples verificação preliminar mostra que o acúmulo de funções acontece regularmente e em grande quantidade. Não se trata apenas da clássica soma roteiro e direção, que costuma acontecer em filmes autorais de qualquer orçamento, inclusive em Hollywood. Em nosso *corpus*, há um acúmulo quase sistemático de direção, roteiro e produção, mas várias das outras funções principais (atuação, fotografia, edição, som) são, em menor ou maior grau, assumidas pelo diretor.

Também é possível notar facilmente que o acúmulo é um pouco maior nos filmes franceses (18 funções acumuladas pelo diretor) que nos brasileiros (15 funções acumuladas). Como os filmes franceses foram produzidos com orçamentos, em

números absolutos, bastante superiores aos dos brasileiros, se o acúmulo tivesse razões puramente econômicas (equipes menores são mais baratas), a pressão orçamentária maior no Brasil deveria gerar um acúmulo maior, e não menor.

Outro fator que corrobora a importância da pretensão autoral para o acúmulo de funções é o fato de que, no restante da equipe – e basta verificar os créditos dos filmes para comprovar – esse acúmulo acontece muito pouco. Fotógrafos não viram montadores, e estes viram, no máximo, editores de som, mas nunca produtores, atores ou roteiristas. O diretor é o único grande curinga. O diretor, em filmes de baixíssimo orçamento, parece ser sempre aquele que tem os conhecimentos e as habilidades para desempenhar o maior número de funções na equipe. Quais e quantas vai realmente desempenhar, varia de filme a filme.

Um dado surpreendente: em nenhum filme o diretor acumula a função de diretor de arte. Essa função, que pode, sem dúvida, ter caráter autoral, está normalmente além das forças de um diretor? Cremos que a explicação é relativamente simples. Um diretor que acumula funções não pode, pelo acúmulo, eximir-se dos deveres da direção propriamente dita durante as filmagens: decupar, ensaiar e comandar os atores, posicionar a câmera, determinar o ritmo da filmagem e tomar qualquer decisão estética a respeito do que está sendo feito pelo resto da equipe. Isso significa que ele não pode abandonar o set. Nenhuma das funções acumuladas na tabela exige isso.

O roteiro é escrito antes das filmagens. Boa parte do trabalho mais pesado de produção acontece antes e depois das filmagens (embora também seja duro nas filmagens, mas aí o diretor-produtor pode contar com a valiosa ajuda de um produtor executivo e/ou um diretor de produção). Edição, edição de som e música são ofícios exercidos depois das filmagens. Atuação e fotografia são atividades típicas que acontecem no set de filmagem. Elas vão exigir, é claro, que o diretor se desdobre, mas, caso conte com um assistente de direção competente, não é algo impossível de fazer.

Já a direção de arte é uma função que exige, além de um intenso trabalho de pré-produção, uma permanente antecipação, durante as filmagens, do que será realizado no dia seguinte. O diretor de arte está sempre dividido entre o set atual e o próximo set, independente da filmagem acontecer em estúdio ou locação. O diretor do filme não pode abandonar um set para verificar como está a construção, pintura ou decoração do set seguinte.

A partir deste cenário, o que podemos concluir, pelo menos provisoriamente? Cremos que, no universo dos filmes de baixíssimo orçamento, estão erradas as duas formas tradicionais de pensar o acúmulo de funções pelo diretor. A primeira é: o diretor acumulou funções porque é um diretor-autor, e o acúmulo é consequência da autoria, mas não é condição de autoria. A segunda é: o diretor acumulou funções porque assim a equipe fica menor e mais barata, e o acúmulo é consequência de limitações financeiras, mas não é condição de autoria. Esta pesquisa defende uma terceira interpretação: o diretor torna-se um diretor-autor porque acumula funções e, se não acumula, não é um diretor-autor; a acumulação é condição de autoria.

Cremos também que é possível estender esse raciocínio a qualquer filme, de qualquer orçamento, se observarmos não o acúmulo formal de funções (que está registrado explicitamente nos créditos do filme), e sim a real participação do diretor nas decisões que envolvem a realização cinematográfica. Em outras palavras, a pergunta mais importante é: que tipo de diálogo houve entre o diretor e os demais profissionais? Um diretor pode assinar apenas a direção, mas manter com todos os principais setores do filme (roteiro, fotografia, arte, montagem e som) uma troca de ideias tão importante que estará colocando uma “marca autoral” na estética da obra como um todo. Por outro lado, um diretor pode isolar-se a tal ponto que será pouco mais que um “técnico” que cumpre sua função no set, como acontece na famosa piada de Gore Vidal sobre a Hollywood dos anos 40 e 50. Vidal explica que os responsáveis

pela realização de um filme são o roteirista (um intelectual), o ator (um sujeito bonito) e o produtor (um homem ambicioso). “E o diretor?”, pergunta alguém. E Vidal diz: “É o cunhado de um deles”.

Ser autor de uma obra audiovisual é viver a construção da obra como um todo, ou exercendo explicitamente múltiplas funções (o que parece ser a norma nas produções de baixíssimo custo), ou estabelecendo com os demais profissionais um diálogo próximo e constante. Ao contrário do que foi estabelecido pela “política dos autores” na década de 60, em que a decupagem (a “escrita da câmera”), era considerada a essência do trabalho autoral no cinema, porque ali o diretor exerceria sua arte, às vezes de um modo tão discreto que passava despercebido, o cenário contemporâneo aponta para uma luta constante pela autoria cinematográfica, que acontece em múltiplas arenas e não pode passar ao largo de aspectos tecnológicos e econômicos. No corpus desta pesquisa, nove diretores são também produtores de seus filmes. Não se trata de uma coincidência: em vez de serem subjugados pelas inevitáveis relações da obra com o mundo, o autor quer assumir o controle e, à medida do possível, escapar do processo de apagamento de sua subjetividade. ●

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* [s.l.]: Vega, 2000.
- VIDAL, Gore. *De fato e de ficção; ensaios contra a corrente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ZILBERMAN, Regina. Institucionalização da autoria e reificação do escritor. *Revista Lumina*, Rio de Janeiro, Facom/UFJF, v. 4, n. 1, p. 1-10, jan./jun. 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufjf.br/lumina/R6-Regina-Z-HP.doc>>. Acesso em: maio de 2011.