

---

## Enunciar o outro: a dupla autoria nos making ofs documentários<sup>1</sup>

Patricia de Oliveira Iuva

Universidade Federal de Santa Catarina

### Resumo

A proposta deste trabalho discute o encontro entre as instâncias diretivas autorais na expressão textual do *making of* documentário, tomando como horizonte teórico a construção social da autoria (Bourdieu) e as noções de posicionamento e dialogismo (Bakhtin). Analisamos o espaço autoral do diretor do MDoc sob a perspectiva de uma relação dialógica com o filme – a qual evoca sentidos que reverberam no estabelecimento do que estamos considerando uma noção de dupla autoria: voyeur-exibicionista e flâneur-dândi.

### Palavras-chave

autoria, making of documentário, campo, dialogismo, discurso

### Introdução

A proposta desta apresentação dá continuidade ao trabalho discutido no encontro do ano de 2017, referente à tese de doutorado intitulada “Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do making of”. O objeto da pesquisa, os *making ofs* documentários (MDocs), enquanto produtos extrafílmicos presentes nos DVD's/BD's colecionáveis, suscita diversas questões acerca do audiovisual. Na perspectiva deste trabalho a reflexão recai sobre a dimensão da relação que ocorre no nível da autoria, considerando a hipótese de uma noção de dupla autoria que se instaura num processo dialógico entre o diretor do *making of* e o diretor *auteur* do filme. Tendo como ponto de partida a natureza relacional (e metatextual) dos *making ofs* documentários com o filme, assumo destarte a diferenciação entre o diretor do *making of* e o diretor *auteur* do filme por dois motivos: (1) pela posição que os diretores *auteurs* dos filmes ocupam no campo do cinema ficcional, já legitimados e reconhecidos. Compreendo o espaço autoral do diretor do Mdoc enquanto uma construção social constituída por um dado ponto de vista – definindo um *modo de enunciar o outro* (o filme e seu diretor *auteur*). Ou seja, estamos diante de um processo que localiza a construção social da autoria para, posteriormente, analisar semioticamente como se dá a relação desse encontro entre as instâncias diretivas autorais a partir dos enunciados dos *making ofs* documentários, tomando como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

---

horizonte teórico a noção de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin (2006, 2010). Assim,

Diríamos que a configuração espaço-temporal que tem lugar na arena discursiva é tão elementar quanto fundante do ato dialógico como evento, fornecendo a Bakhtin elementos a partir dos quais ele formula a lei do posicionamento que o levou a entender tudo o que é dito como determinação rigoroso do lugar de onde se diz. Somente o posicionamento permite falar em determinação e relatividade na enunciação discursiva. Todas as visões são relativizadas/determinadas pelo posicionamento: um indivíduo sempre vê o que está fora do campo de visão de um outro (MACHADO, 2007, p.194).

Em outras palavras, do mesmo modo que o *making of* olha ao filme e seu diretor *auteur*, ambos o olham de volta. O esforço teórico-metodológico faz-se no sentido de articular a unidade espaço-temporal do mundo dos signos – da linguagem dos *making of* documentários – e suas determinações, bem como relativizações, com as construções sociais da autoria no campo do cinema e do *making of*. Ora, os posicionamentos sociais dos autores de um campo influenciam o manancial signífico operado, ou seja, uma série de sentidos colocam-se em disputa nos enunciados e modos de constituição dessas relações.

Nesse ato dialógico, o MDoc constitui, em diferentes níveis, uma enunciação discursiva acerca do filme, sob o qual se entrelaçam sentidos, variações de pontos de vista dos agentes e processos produtivos, memórias de uma dada experiência e condições históricas de sua possibilidade. A abordagem metodológica opera a análise de um fenômeno cultural – o MDoc – com viés semiótico e sociológico, ao mesmo tempo em que aponta para uma reflexão que considera as relações intersubjetivas imbricadas no ato dialógico da produção discursiva. Entendo, portanto, que o modo como o diretor do *making of* constrói seu olhar está diretamente relacionado com o modo como o *auteur* do filme se deixa olhar nessa relação. Isto é, 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 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 tanto a sua posição social no campo quanto ao princípio da extraposição que orientam os sentidos. Sendo assim, desse encontro vislumbra-se a possibilidade de dois tipos de

relação que se assumem enquanto instância de mediação dialógica da autoria: *voyeur* – exibicionista e *flâneur* – dândi. A fim de dar conta dos procedimentos analíticos dessas relações, o corpus se constitui da seguinte forma: *Burden of Dreams* (de 1982, direção de LesBlank) – *making of* do filme *Fitzcarraldo* (de 1982, dirigido por Werner Herzog); *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007, direção de Charles de Lauzirika) – *making of* do filme *Blade Runner* (de 1982, direção de Ridley Scott). Trata-se reconhecer de que no escopo da problemática da pesquisa – a noção de dupla autoria –, importam tanto as obras quanto seu contexto produtivo, uma vez que é através dessas complexas relações que vislumbro a possibilidade de se desvelarem princípios internos acerca do reconhecimento e funcionamento da autoria nos *making of*s documentários.

### **Apontamentos acerca da construção social da autoria**

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.

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), por muito tempo a literatura debruçou-se sobre o estudo dos autores com uma tendência dos críticos literários a oferecerem explicações psicanalíticas sobre o autor e a obra. Na história da pintura, um dos principais obstáculos 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, buscou 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.

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 elucida Bourdieu (1996a). 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. Ainda, segundo Bourdieu (2013), os agentes sociais procuram sempre manter ou aumentar o volume do seu capital e, logo, manter ou melhorar sua posição social. 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. Diante dessa lógica de funcionamento, contemplo os *making of* documentários enquanto produtos cujos enunciados 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*.

Esse *encontro* das instâncias diretivas nos *making of* documentários, de um lado aquele que empunha a câmera e/ou ordena a narrativa (o diretor do MDoc) e, de outro lado, aquele que se inscreve enquanto alteridade filmada (e também autorrepresentada) (o diretor e *auteur* do filme ficcional) instaura um mecanismo autoral intersubjetivo, ou seja, a *relação eu-outro* modula um espaço de dupla autoria. A dimensão do encontro, do posicionamento de um *eu* e de um *outro*, revela a apreensão do dialogismo bakhtiniano, de um ponto de vista, ou melhor, de um olhar que se autoriza, organiza e distribui formas de enunciar o outro. Existe uma dinâmica de negociação sógnica e de poder estabelecida na modulação desse encontro entre os diretores – de um lado diretores e *auteurs* já reconhecidos que se deixam olhar (da mesma forma que olham e constroem uma autorrepresentação de si) e, de outro lado, estão os diretores dos *making ofs* em processo de construção de seu espaço 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 as estruturas, os sentidos e valores atribuídos às produções culturais tecnológicas. Pelo viés sociológico, não devemos buscar os significados dos bens culturais apenas em suas formas e conteúdos, mas também na maneira como os mesmos permitem o envolvimento da experiência sob condições determinadas. Para Miriam Hansen (2012), Benjamin indicava, com relação a uma teoria da experiência, uma fissura entre um espaço permeado pela consciência e outro 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 os diretores dos MDocs, os quais “assistem”, experienciam todo o processo de produção da obra fílmica numa condição, num espaço 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 variações de posicionamento dos diretores dos Mdocs, uma autoria *voyeurística* constrói (da mesma forma que é construída por) um *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 por uma *flâneurie* e um *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*.

Por exemplo, a relação “Lauzirika-Scott” e “Les Blank-Herzog”<sup>2</sup>, envolta numa estratégia de investimento econômico<sup>3</sup> nos termos de Bourdieu, permite considerar que a oportunidade de assinarem a direção desses MDocs, atribui a esses diretores (Charles de Lauzirika e Les Blank) um “direito de acesso”, um discurso autorizado. Ou melhor,

---

<sup>2</sup> Charles de Lauzirika é o diretor do making of documentário Dangerous days: making Blade Runner. Ridley Scott é o diretor do filme Blade Runner. Les Blank é o diretor do making of documentário Burden of Dreams (acerca do filme Fozzardallo) e Werner Herzog é o diretor do filme Fozzardallo.

<sup>3</sup> 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.

---

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 Ridley Scott e Werner Herzog, 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 dos discursos devem ser privilegiados a fim de uma compreensão mais profunda do funcionamento da noção de autoria no campo do *making of*.

Identificamos, assim, diferentes formas de posicionamentos intersubjetivos de uma dada experiência que redefinem uma forma de percorrer o espaço de ocupação autoral na produção de MDocs. Portanto, a autoria aqui está associada ao reconhecimento de um modo de operação dos enunciados do *making of* – na sua relação com o filme–, o qual está circunscrito por condições específicas do campo e da posição que o diretor ocupa dentro do mesmo nessa relação.

### **Desvelando o espaço da dupla autoria**

De uma maneira geral, o que observo é que não apenas o nível narrativo dos *making ofs* documentários, mas também a relação com as imagens produzidas é marcada por uma combinação inteligível que “transforma o mundo em discurso”. Esse discurso recai, hegemonicamente, sobre a figura dos diretores *auteurs*, seu papel na criação e produção do filme, sua relação com a equipe, o controle permitido, adquirido e desempenhado, enfim uma série de aspectos que instauram a configuração autoral do filme.

A abordagem que guia este trabalho, no entanto, é que este espaço da autoria configurado pelos MDocs se estabelece a partir de uma relação que institui uma noção de dupla autoria, que ultrapassa o nível unívoco do discurso acerca dos diretores *auteurs*, e nos dá a ver, também, os diretores autores responsáveis por essa construção discursiva. Ou seja, buscamos desvelar os autores à sombra dos *auteurs*: os diretores autores dos *making ofs* documentários, que operam no limite do que podemos chamar *ponto de vista a(u)torizado*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>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

---

Desse modo, a autoria dos diretores dos MDocs está inscrita não somente no trabalho de cada um sobre os enunciados, mas, da mesma forma, é determinada (e, nesse sentido, autorizada) pela sua posição no campo. Aqui vislumbro uma dimensão bourdieuseana na qual podemos dizer que os enunciados autorais do diretor do *making of* são reflexos 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 virtualidades no interior do campo.

No MDoc *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007) a narrativa está fortemente associada aos imperativos de uma ordem e organização do fluxo produtivo. A heterogeneidade das imagens 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 do MDoc, dispersos de acordo com a construção narrativa, é possível identificar correlações e posições assinaláveis que nos permitem perceber a construção discursiva do *auteur* enquanto aquele que detém controle sobre a obra. As palavras de Ridley Scott durante entrevista 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 exigí-lo como um louco. Eu vou conseguir o melhor”.

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. 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. Vale lembrar, no entanto, que Scott não é produtor do seu filme nesse estágio de sua carreira. Nesse sentido, o MDoc contribui para a configuração de uma dimensão autoral que nos

---

“a(u)torizado) uma vez que o mesmo denota tratar-se de uma perspectiva autoral e permitida e/ou legitimada” ao mesmo tempo.



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’ do diretor e da obra que está sendo realizada.

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 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).

Ao produzir e dirigir *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007), quase 25 anos após a realização do filme *Blade Runner* (1982), Charles de Lauzirika se inscreve na própria obra de modo a prestar homenagem ao filme que enuncia e ao seu respectivo diretor *auteur*. Além de ficar evidente ao longo do MDoc o 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*:

[...] 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*<sup>5</sup>.

Isso se deve, em grande parte, ao descompasso da posição dentro dos campos evidenciado pela relação estabelecida com Ridley Scott. 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

---

<sup>5</sup>Entrevista com Charles de Lauzirika. Disponível em: <<http://www.avpgalaxy.net/website/interviews/charles-de-lauzirika/?page1>>. Acesso em: fev. 2016. Tradução nossa.



---

pela sua trajetória social, pela posição que ocupa, pelas condições específicas de produção<sup>6</sup> e também por sua aspiração a integrar o campo do cinema ficcional<sup>7</sup>.

A instauração das narrativas (personagens, ações, organização do tempo e espaço, desenvolvimento do acontecimento, crença do espectador, etc.) criadas por Lauzirika se constitui por um exercício de alteridade – de “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* trata-se de uma construção operacionalizada 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. Tem-se apropriação de imagens/cenas dos filmes para construir o MDoc e conduz a narrativa de modo a localizar o diretor *auteur* como elemento central na criação da obra. Desse modo, está “preso” a uma ideia hegemônica de *making of*, operando num espaço de às sombras, invisível para determinados agentes do campo cinematográfico. Diante disso, o funcionamento da instância diretiva autoral de Charles de Lauzirika opera contornos de *voyeurismo*. 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 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” (LACAN, 1988, p.229). A pulsão que orienta os MDocs de Lauzirika é a homenagem e celebração do *auteur* e seu filme, o que evidencia o contorno de um desejo pela ocupação deste lugar. É nessa esfera que se pode contemplar uma autoria voyeur, a qual, sempre em uma distância segura e autorizada, espia seu objeto de desejo.

Do ponto de vista de uma relação intersubjetiva, 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

---

<sup>6</sup>O fato de que se trata de um *making of* realizado quase 25 anos após o lançamento do filme.

<sup>7</sup>Aspiração demonstrada com a realização de seu primeiro longa-metragem ficcional *Crave*, lançado no ano de 2012.

---

invertida do voyeur, como exibicionista. Ora, é o *auteur* quem autoriza que seja “espiado”, e é ele que pode (ou não) desorientar, desmontar o olhar voyeurístico 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 do diretor do filme (Ridley Scott) quanto os da equipe (desde o roteirista, produtor, diretores de arte, designers de set, até o elenco) referenciam a figura/persona do *auteur* como aquele 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 os enunciados 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). Além disso, lembra-se que para Bakhtin (ANO) a compreensão dos signos, ou ainda, dos enunciados se dá de acordo com o contexto em que os mesmos tomam forma e esse contexto é sempre social.

A partir dos indícios dessa relação contemplo a noção de dupla autoria *voyeur – exibicionista* no *making of* documentário *Dangerous Days* (2007) enquanto reflexo da trajetória social do diretor que se encontra 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, em *Burden of Dreams* (1982), o espaço da autoria de Werner Herzog é 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 enfrentou 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 justamente no uso desse espaço, com um nível de performance de si, que temos a corroboração do controle autoral de Herzog sobre o filme. Diferentemente de *Dangerous Days* e de 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 como meros assistentes. A voz da autoria do filme *Fitzcarraldo* é concedida à Herzog e não há questionamentos acerca disso.

No que concerne à figura de Les Blank, ao produzir e dirigir *Burden of Dreams* em 1982, concomitantemente à realização do filme *Fiztcarraldo*, de Werner Herzog, identificamos a construção de uma câmera que perambula pelo set. 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. 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. 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 imageticamente, portanto, o sentido de controle que o mesmo tem sobre a obra. Em outras palavras, trata-se de enunciar 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.

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 significativos<sup>8</sup>.

A configuração dos enunciados de Les Blank não se parece com o que vimos em Lauzirika. Diferentemente desse, aquele transforma 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 em Les Blank 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, enquanto sujeito-da-câmera, lança 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 o *auteur*. David Frisby<sup>9</sup> 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

---

<sup>8</sup>Disponível em:<<http://www.theguardian.com/film/2013/apr/12/les-blank-werner-herzog>>. Acesso em: dez. 2015.

<sup>9</sup> FRISBY, David. **The Flâneur in Social Theory**. In: KEITH, Tester (org.). *The Flâneur*. London and New York: Routledge, 1994.

---

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 discursiva a partir do trabalho de câmera no MDoc (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.

Para o espaço da autoria *flâneur* no *making of*, o que desponta como olhar de um posicionamento relativo corresponde à figura *dândi* no *auteurismo* de Werner Herzog. O dandismo é entendido aqui a partir de Baudelaire (2013, p.16-17), donde destaco a compreensão do conceito 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?” (RODGERS apud BARBOSA, 2015, p.05). É possível vislumbrar, não apenas nos depoimentos de Werner Herzog, mas também na trajetória social dele o elemento ambíguo que o 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. (RODGERS apud BARBOSA, 2015, p.05)

Alinho-me 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. Conforme 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 do *auteur* Werner Herzog, mas também nos seus filmes. Diante dessa possibilidade, considero relevante analisar o aspecto da *mise-en-scène*<sup>10</sup> no MDoc que registra o *auteur* quando o mesmo se coloca para a câmera. Ao longo de *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”.

“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”.

O espectro desse quadro põe em relevância a noção de dupla autoria *flâneur* – *dândi* agenciada no MDoc *Burden of Dreams* (1982) 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 do diretor Les Blank a 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 ele; (3) o *auteur* reconhece o trabalho autoral daquele que o olha, 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* trata-se de uma autoria que constrói e narra 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 constitui, ao meu ver, uma relação que contribui para a manutenção das sombras da autoria no *making of*. O mesmo se coloca enquanto *voyeur-arqueólogo*, que

---

<sup>10</sup>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.



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 *Burden of Dreams*, a presença de um sujeito-da-câmera (que se identifica com o diretor que o filma), 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 do *making of* percorre os caminhos possíveis de uma autoria 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 da autoria no *making of*, em virtude de seu protagonismo se evidenciar tanto pelos agentes e instituições do campo quanto na própria estrutura formal e discursiva do *making of* documentário.

### Referências bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros; FIORIN, José Luiz. (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BENJAMIN, Walter. [et al.]. **Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas – sobre a teoria da ação**. 7ª Ed. Campinas, SP: Papius, 1996b.
- BRAIT, Beth (org). Bakhtin – dialogismo e construção do sentido. 2ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- 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.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: Walter Benjamin – rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- 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.
- LUCCHESI, Ivo. **Do flâneur ao voyeur: a crise da(s) modernidade(s)**. Revista Tempo Brasileiro (abr-jun), número 141: Rio de Janeiro, 2000.
- MACHADO, Irene. **Os gêneros e a ciência dialógica do texto**. In: Diálogos com Bakhtin. FARACCO, Carlos Alberto (org). Editora UFPR, Curitiba, 2007.
- PARKER, Deborah; PARKER, Mark. **Directors and DVD Commentary: the specifics of intention**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (62:1), Winter 2004.