



## **Como a trajetória do diretor de cinema chega ao embate da acessibilidade tecnológica e da direção coletiva<sup>1</sup>**

Ana Clara Nunes Roberti<sup>2</sup>

Paulo Roberto Figueira<sup>3</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### **Resumo**

Este artigo discute conceituações sobre autoria no cinema e a centralidade da figura do diretor. A partir do ponto de vista histórico, foi feita uma análise sobre as mutações sofridas por esse status desde o surgimento do cinema, procurando entender a razão e a coerência de tais mudanças. Para dar corpo às discussões, foram feitas relações com algumas teorias e pesquisadores, mesmo que estes não tenham como tema único ou central a direção na sétima arte. A partir desse embasamento, o texto problematiza o diretor de cinema diante das novas tecnologias, cada vez mais inovadoras e acessíveis e da direção coletiva, quando uma obra cinematográfica é dirigida por mais de uma pessoa.

### **Palavras-chave**

Cinema; direção; produção autoral; direção coletiva; tecnologia.

### **I) Introdução**

Este artigo tem como objetivo analisar, relacionar e discutir a figura do diretor de cinema frente à série de mutações sofridas por essa posição ao longo do tempo, à crescente acessibilidade às novas tecnologias e principalmente à direção coletiva. Para tal, o texto foi construído de modo que a primeira parte dê um panorama histórico do diretor da sétima arte, desde o surgimento da atividade, por volta de 1895. Como forma de oferecer embasamento histórico, tanto com relação ao cinema, quanto com a figura específica do diretor. Essa contextualização é feita, principalmente, pelo livro História do Cinema Mundial, de Fernando Mascarello (2006).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – VI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Comunicação Social da Facom -UFJF, email: [nr.anaclara@gmail.com](mailto:nr.anaclara@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Facom- UFJF, email: [pabeto.figueira@uol.com.br](mailto:pabeto.figueira@uol.com.br)



A segunda parte procura entender os motivos que levaram o diretor a ocupar as posições as quais atingiu ao longo do tempo. Para tal compreensão, foram feitas uma série de relações com algumas teorias, levando em conta a Política dos Autores e a *Nouvelle Vague*, além de campos de estudo como a semiótica de Roland Barthes, e pesquisadores ou figuras de destaque no âmbito cinematográfico, como Marshall McLuhan e François Truffaut.

Tudo que foi discutido nos primeiros itens servirá de embasamento para o desenvolvimento da problemática do artigo, que é discutir a posição do diretor frente às novas tecnologias cada vez mais acessíveis e, principalmente, com relação à direção coletiva, algo que ainda não é alvo de estudos específicos e aprofundados.

## **II) O diretor de cinema ao longo da história**

Quando se fala de um filme, é comum atribuí-lo a alguém. Essa ligação da obra a uma pessoa não é recente, tampouco uniforme na maneira de se referir. A autoria no cinema, assim como a figura do diretor, sofreu diversas mudanças ao longo da história do cinema. Por volta de 1895, tem-se o cinema em fase de experimentação, nesse período a atenção estava mais voltada para a possibilidade de se registrar imagens em movimento e projetá-las, do que para o que seriam essas imagens propriamente ditas ou a quem elas pertenciam. A preocupação era desenvolver as práticas, aprimorá-las e testá-las.

Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. (MASCARELLO, 2006, p. 17)

Ao estudar ou falar sobre os primórdios do cinema, começa-se naturalmente a pensar em nomes e, especialmente nesse período, os que ganham destaque são os donos do cinematógrafo, Auguste e Louis Lumière, conhecidos como os irmãos Lumière. De fato, trata-se de figuras importantes tanto para a época quanto para a desenvoltura do cinema, mas a invenção da prática e das aparelhagens não se deve única e exclusivamente aos dois. A primeira projeção dos irmãos, feita em 1895, não foi a primeira exibição de filmes da qual se tem notícia. Essa teria sido realizada em 1895, porém meses antes, pelos também irmãos Max e Emil Skladanowsky, em Berlim.



Contudo, a fama acabou ficando com os Lumieré. A razão para isso está fundamentada em vários aspectos, e dentre eles não se pode deixar de destacar a praticidade do cinematógrafo. Ele era mais leve do que as máquinas criadas até então e não precisava de energia elétrica para funcionar, o que possibilitava maior mobilidade e consequentemente mais possibilidades de imagens em locações distintas, inclusive ao ar livre. Porém, outro fator determinante para o reconhecimento dos irmãos está no marketing que a família fazia de si mesma, eram negociantes experientes, que, com visão empreendedora, enxergaram na novidade uma atividade lucrativa. (MASCARELLO, 2006, p. 19)

A atribuição da autoria e o marketing próprio não são exclusividades da família Lumieré. Tem-se como exemplo, também muito conhecido, o americano David Llewelyn Wark Griffith<sup>4</sup>. Não raramente é possível encontrar seu nome associado como “o pai do cinema”, o que pode levar (e leva) muitos a crerem que ele foi, de fato, o responsável por criar as técnicas e a linguagem dessa arte. Griffith teve, inegavelmente, seu mérito e importância. Apesar de não ter sido o inventor da linguagem cinematográfica, foi ele quem a legitimou, ao se preocupar em reunir o que existia relacionado ao cinema até então para dar a ele forma própria, sedimentando-o e individualizando-o. Mas o cineasta foi além disso e soube, principalmente, como expor todo esse trabalho. O pesquisador e crítico de cinema David Bordowell afirmou, como citado no artigo de Bruno Carmelo (2009) “Para pensar o autor no cinema”, que Griffith sempre soube como autopromover sua imagem, e conseguia fazer com que seus discursos fossem absorvidos e disseminados pela mídia, tratando-o como inovador e espetacular.

Analisando especificamente a figura do diretor de cinema, é possível perceber que não se trata de uma posição estável. Ao longo da história ela passou por acentuadas transformações e ainda passa. Primeiramente, quando as técnicas surgiram e eram testadas, tratava-se do responsável pela execução, pelo “fazer acontecer”. Mais tarde, com as funções mais demarcadas e já divididas dentro do meio cinematográfico, esse realizador passou a ser, de fato, chamado de diretor, mas isso não significa que ele sempre foi a figura de maior destaque. As atenções já foram mais voltadas para o produtor, por exemplo, que analisa o cinema do ponto de vista comercial. Temos hoje, a

---

<sup>4</sup> D. W. Griffith foi um diretor de cinema norte-americano que nasceu em 1875 e faleceu em 1948. Trabalhou com curtas-metragens até 1913 e produziu mais de 400 filmes nesse período. A partir de 1914 começou a dirigir longas-metragens. Seu filme mais famoso é *O Nascimento de uma Nação* (1915).



imagem do diretor como figura principal, pelo menos diante do público e da mídia, uma espécie de hierarquia dentro e fora do set.

Cabe ao diretor de cinema uma posição social, afinal, seu trabalho é exposto para o público em busca de algum efeito, mesmo que seja o de causar uma sensação de incômodo e desconforto, sujeito à reprovação da grande massa. Como exemplo disso tem-se as obras dos cineastas Mareei Duchamp e Man Ray, elaboradas nos moldes do Dadaísmo:

Os cineastas dadaístas -Mareei Duchamp com seu *Cinema anêmico* (1926) e Man Ray com seu *Retorno à razão* (1923), para citar apenas duas das obras mais representativas utilizavam a estratégia de criar textos visuais em que a estrutura racional, por paradoxal que isso pareça, não permitia que o espectador entrasse neles. Valendo-se de diversas manipulações cinemáticas, produzia-se um distanciamento entre os espectadores e os filmes. (MASCARELLO, 2006, p 147)

Ao contrário do Dadaísmo, o Surrealismo buscava envolver o expectador, exigindo sua completa atenção para procurar analogias ou significação em uma narrativa não-linear, quebrando as barreiras entre o sonho e a realidade. “Um cão Andaluz” (1929) de Luis Buñuel é um clássico exemplo de filme surrealista, conhecido, inclusive, por causar desconforto em quem assiste. Nesse sentido, entramos na esfera da recepção, que não será analisada a fundo neste artigo, cujo objetivo, como explicitado anteriormente, é outro.

Por possuírem uma relação tão intrínseca com o público, foi criada ao longo do tempo uma mitificação em torno do diretor de cinema. Essa ideia foi e é elaborada tanto por simples espectadores leigos, quanto por estudiosos e pesquisadores da área. O mito do diretor aparece como o mito moderno de Rolando Barthes: “Este não se define pelo objecto de sua mensagem, mas pela maneira como o enuncia: se há limites formais para o mito, não os há substanciais” (1988, p.181). A maneira como o diretor se envolve com o mundo é por meio dos seus trabalhos, ressaltando que isso envolve não apenas o conteúdo ou a qualidade da obra, ou seja, o objeto de sua mensagem, mas também a forma como ela é exposta. Além disso, como já falado anteriormente, outro fator a ser levado em conta é o marketing relacionado à construção da imagem do próprio diretor e como ele procura se posicionar diante da mídia e da sociedade.

O comportamento do público diante dessa figura depende, inevitavelmente, do momento pelo qual ele passa, o que envolve o contexto político, econômico e social. Exemplo disso é a crise atravessada por Hollywood na década de 60, quando os jovens esvaziaram as salas de cinema por não estarem mais dispostos a “desperdiçarem” seu



tempo diante da realidade veiculada nas telas, que era completamente diversa da vivenciada por eles. Musicais românticos e “açucarados” não prendiam a atenção de um público que vivia a efervescência do momento “sexo, drogas e rock’n roll”, e de assuntos relativos ao despropósito do racismo e à violência da guerra. A partir dessa situação, Hollywood teve que recorrer a novos diretores que compactuassem com o momento vivido pelo público americano para poder, então, se reerguer. Alguns desses nomes foram Wood Allen e Martin Scorsese.

Diante disso, mais uma vez é possível fazer associações com os estudos de Barthes (1988, p. 188- 191), que compreendem o mito como um conceito que depende de uma série de fatores: da sua função, da adequação ao comportamento, e do número quase infinito de possibilidades de outros significantes para expressar esse mesmo conceito. Ou seja, a adequação do cinema ao momento vivido pelo público, buscando dentro de um universo de possibilidades de significantes, aquele que será mais efetivo para veicular a mensagem em dada situação. Nesse caso, buscar novos nomes para repaginar o meio hollywoodiano foi a solução encontrada.

Atendo-se ainda às ideias de Barthes (1988, p. 181) vale frisar alguns pontos que se referem aos já aqui citados limites formais. Para o autor, um mito não pode ser muito alterado, modificado, pois caso isso aconteça ele pode vir a se tornar irreconhecível, perdendo assim seu valor de mítico. Com o diretor temos o mesmo embate. O que transforma o nome próprio de um diretor em adjetivo (não raramente é possível encontrar considerações como: “este filme é tão Wood Allen”) são, justamente, as marcas recorrentes em seus filmes, características próprias que permitem identificar aquela obra como dele.

As características funcionam como uma espécie de logomarca, quando a vemos, sabemos de onde vem aquele produto, por quem ou qual empresa ele foi produzido. Por vezes, é mais interessante para um diretor ser autêntico do que bom, não importando o que a crítica dirá de seu filme, mas sim que ela saiba identificá-lo como seu. É interessante pensar no que ocorreria caso um diretor resolvesse fazer um filme que fugisse completamente de seu estilo habitual. O que aconteceria a Steven Spielberg caso ele decidisse fazer um filme que fosse realista, minimalista em sua essência, rarefeito de ações e sem grandes efeitos especiais? Talvez deixasse de ser um filme “estilo Spielberg”.

O diretor de uma única obra pode não ser reconhecido como diretor. Temos um exemplo nacional de tal perspectiva, escrito por Otávio de Faria, um dos fundadores do



Chaplin Clube<sup>5</sup>, em 1931 em um artigo sobre o filme “Limite” (1931) de Mário Peixoto:

O interessante é que ‘Limite’, com todas essas qualidades, não é o que se pode chamar, usando a linguagem comum: a revelação de um *diretor*. Será a de um artista, mesmo a de um realizador (o que é muito mais). Mas nada ou pouco permite concluir, a quem queira perceber, se Mário Peixoto consegue ou conseguirá dirigir do mesmo modo brilhante cenas dramáticas. (FARIA, 1931 apud ROCHA, 1963, p. 40)

Observa-se que na concepção do crítico, é preciso que o cineasta faça mais de um trabalho para poder atingir o status de diretor. Enfatizando a idéia de que é necessário criar marcas próprias, sintetizá-las ao longo de outras obras com maestria, para que se possa, então, atingir a categoria de “diretor”.

### **III) Por que a figura do diretor de cinema se impõe como artista responsável?**

O cinema é uma arte coletiva em sua essência, ou pelo menos era. Por que então elege uma figura para se destacar dentre todas as outras que estavam envolvidas no trabalho? Para buscar a resposta podemos começar analisando os termos “realizador” e “diretor”. O primeiro é definido pelo dicionário Michaelis (2009) da seguinte forma: “Que realiza. Pessoa eficiente, com visão prática das coisas”, e o segundo: “Que dirige, regula ou determina. Aquele que dirige ou administra. Aquele que preside a certas sociedades comerciais e industriais ou corporações científicas, artísticas, literárias etc. Guia”. A palavra “realizador” nos remete a idéia de praticidade, a aquele que torna o trabalho possível de ser realizado, é um termo mais objetivo e neutro. Quando falamos em “diretor”, há uma significação carregada de hierarquia e subjetividade. Não se trata apenas daquele que realiza, mas do criador, do autor. Atualmente, quando falamos de um filme, não nos referimos a um realizador, mas sim a um diretor. Pensemos, portanto, a razão de tal nomenclatura.

Como já relatado neste artigo, nos primórdios do cinema a preocupação estava voltada para a simples realização daquele novo tipo de material, aperfeiçoar e testar as técnicas que surgiam. Temos, portanto, a figura do realizador, o responsável por tornar aquele trabalho possível. Não havia, naturalmente, intenso apuro técnico e grandes

---

<sup>5</sup> O Chaplin Clube foi o primeiro cineclube do Brasil, foi fundado em 13 de junho de 1928 por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Claudio Mello. Em 1930 o cineclube teve fim. O objetivo era discutir o cinema como arte, o que não era comum no país durante esse período.



produções. Eram pequenas equipes, ou mesmo uma única pessoa que assumia o papel que hoje chamamos de diretor, ator, e etc.

Com o passar do tempo, o cinema ganhou maior desenvoltura e destaque. Passou a ser visto cada vez mais como atividade lucrativa e artística. Algumas das formas de arte conhecidas até então eram a literatura, a pintura e a escultura. O que todas elas tinham em comum era o destaque de um nome, e apenas um. O criador, o autor da obra. O cinema começava a trilhar seu caminho no âmbito artístico e procurava um meio de se enquadrar no que era aceito até então. Para tal, elegeu uma figura para chamar o filme de seu, o diretor. Era preciso dar a alguém no cinema, o mesmo prestígio que tinha um escritor, o escultor ou o pintor.

A figura de um artista responsável evitava que a atividade cinematográfica fosse vista como mecânica ou puramente comercial, com a finalidade de ser um passa-tempo para a massa. O *glamour* artístico que faltava foi depositado na figura do diretor, para trazer a subjetividade à tona. A busca pela legitimação e pela importância da autoria foi enfatizada na *Nouvelle Vague*<sup>6</sup> e na Política dos Autores<sup>7</sup>. Um dos protagonistas desses movimentos foi François Truffaut<sup>8</sup>, que afirmava categoricamente que o diretor era a alma do filme, o responsável pela obra, enquanto os outros participantes da equipe eram, na sua concepção, apenas técnicos:

“O papel de um roteirista-dialoguista junto a um grande diretor se limitará a de um técnico (...) os créditos não significam grande coisa (...) O diretor de produção fazia seu trabalho, que é conciliar os desejos artísticos do diretor com os imperativos financeiros do produtor (...) O filme não é uma obra coletiva.” (TRUFFAUT, 2006. p. 283-287)

Truffaut ainda ressalta que “Um filme identifica-se com seu autor e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos- boas estrelas, bons temas, bom tempo-, mas liga-se exclusivamente à personalidade do autor” (2006, p.17). Ou seja, é a

---

<sup>6</sup> NouvelleVague (Nova Onda): movimento francês do cinema ocorrido na década de 60. Procurava dar mais destaque para o diretor, construindo uma idéia de cinema de autor. “Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de "vulgaridade e comércio" do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.” (História mundial do cinema, página 221)

<sup>7</sup> Política dos Autores: movimento iniciado no fim dos 50 na França. Tinha como objetivo valorizar o cinema como arte, dando mais destaque e importância para os cineastas, que até então não eram considerados, de fato, artistas no ambiente intelectual.

<sup>8</sup> François Truffaut (1932-1984) foi um francês que estabeleceu durante praticamente toda sua vida uma relação intrínseca com o cinema. Um dos fundadores da Nouvelle Vague, foi crítico, roteirista e diretor de cinema. Ganhou o festival de Cannes com seu primeiro longa metragem, “Os Incompreendidos”. Dirigiu mais de 20 outros longas. Ganhou com “Noite Americana” o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1973. Escreveu roteiros para diretores reconhecidos como Jean Luc Godard.





figura do diretor elevada ao auge, apresentada não apenas como central, mas como a única merecedora dos prestígios autorais. É a tentativa de apresentar de forma objetiva um artista para a obra cinematográfica, justificando-a como arte. A intenção dos movimentos citados (*Nouvelle Vague* e a Política dos autores) agia nesse sentido, procurando legitimar a sétima arte no meio intelectual, apostando, para isso, na idéia do cinema de autor.

Marshall McLuhan (2007) reconhece o cinema como arte, mas, ao contrário do que vimos no discurso de Truffaut, o apresenta como um trabalho essencialmente coletivo, comparando-o com o desenvolvimento paradoxal da indústria no século XIX, que tornava as atividades cada vez mais especializadas, porém cada vez mais dependentes umas das outras. O autor ainda cita a orquestra a título de comparação, para explicitar o caráter de importância do trabalho grupal nas atividades industriais e cinematográficas. A orquestra é um agrupamento instrumental que só funciona bem quando há um trabalho conjunto fluente e onde cada integrante tem importância fundamental. É um ponto de vista que não deixa de valorizar o cinema, pelo contrário, o reconhece, inclusive, como mais complexo do que outras atividades intelectuais, justamente pelo fato de depender de um trabalho conjunto.

“O cinema não é um meio simples, como a canção ou a palavra escrita, mas uma forma de arte coletiva, onde indivíduos diversos orientam a cor, a iluminação, o som, a interpretação e a fala. A imprensa, o rádio, a TV e as histórias em quadrinho também são formas de arte que dependem de equipes completas e de hierarquias de capacidade empenhada em ação corporada. Antes do cinema, o exemplo mais claro dessa ação artística pode ser colhido nos primórdios da industrialização: é a grande orquestra sinfônica do século XIX.” (MCLUHAN, 2007. p. 328)

Além da intenção de ampliar o prestígio da sétima arte no meio intelectual, há ainda outra razão aparente para destacar um nome como autor da obra: ressaltar o homem como legitimador da atividade artística. Ter a quem atribuir uma obra arte, seja ela qual for, lembra ou enfatiza que ali existe a presença humana. O homem, como único ser vivo racional, seria, assim, o único capaz de elaborar trabalhos com tamanha genialidade. É uma vaidade que vai além do cinema, algo comum entre os outros tipos de arte. Grande parte das vezes existe uma assinatura, um nome para atribuir o trabalho artístico, seja ele uma canção, um livro, um quadro ou um filme. Quando algum deles é capaz de despertar interesse em alguém, uma das primeiras reações é interrogar de quem é aquele trabalho, para que seja possível então, buscar o responsável por ele.

Mas não há apenas a coroação do ser humano como animal racional e sensível. Há ainda a vaidade particular, do próprio autor que sente a necessidade de se mostrar





responsável pelo trabalho apresentado. No caso do diretor de cinema, como já dito nesse artigo, ele produz a obra com determinada intenção, a fim de causar algum tipo de reação. A repercussão de tais efeitos acaba, então, sendo atribuída a ele.

Outro fator que demonstra a valoração dada ao autor é a criação das leis de direitos autorais<sup>9</sup>. Elas garantem ao responsável por determinado trabalho (seja ele artístico ou não) benefícios próprios, o direito de vetar a reprodução ou exposição da mesma por terceiros ou de exigir a identificação desta como pertencente ou feita por ele.

A busca pela atribuição de um autor pode também ser justificada pela necessidade de indicar não apenas um responsável, mas também um culpado para o sucesso ou o fracasso daquele trabalho. A crítica, e até mesmo a grande massa, precisam de um nome para julgar, alguém que possa ser apontado. É mais difícil julgar uma obra de arte por si só. Para torná-la concreta, é preciso um responsável, um autor.

## **VI) A figura do diretor diante da acessibilidade às novas mídias e da autoria conjunta**

Toda essa atmosfera construída em torno da figura do diretor ao longo da história do cinema continua sendo modificada. Como se não tivesse um molde fixo, a posição do diretor depende do contexto, da época e da recepção. O fácil acesso às mídias digitais e às técnicas relativas à produção cinematográfica são alguns dos fatores que, desde que surgiram, atingem diretamente as funções atribuídas a quem chamamos de diretor.

Os preços dos aparatos tecnológicos para se construir um trabalho audiovisual, estão radicalmente mais acessíveis do que há uma década, por exemplo. Com o desenvolvimento da internet, a disponibilização das técnicas para se fazer cinema se encontra, também, cada vez maior. Livros, vídeos, dicas e outras maneiras de se guiar o trabalho de quem deseja produzir esse tipo de arte, aumentam a cada dia, e estão, inclusive, disponíveis gratuitamente na rede. Os antigos receptores são, hoje, emissores em potencial. Podem assumir o que classificamos como diretor em pouco tempo, divulgar seu trabalho sem custos financeiros por meio da internet e ainda conseguirem reconhecimento e lucro dessa forma.

Já foi lembrado neste artigo, que nos primórdios do cinema, os trabalhos eram executados por equipes menores, algumas vezes por um único realizador que procurava

---

<sup>9</sup> No Brasil, a lei que regula os direitos autorais é a Lei nº 9.610, criada no dia 19 de fevereiro de 1998. *Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos (BRASIL, 2011)*



entender a nova tecnologia e lidar com os aparatos recém-lançados. Uma fase de experimentação. Na medida em que a atividade cinematográfica se desenvolvia, o número de pessoas que integram as equipes foi aumentando, principalmente no que se refere aos grandes estúdios que se afirmavam ao longo do tempo constituindo uma verdadeira indústria cinematográfica, como os estúdios de Hollywood.

Atualmente ocorre, em certa medida, uma retomada desses primórdios no que se refere ao número de pessoas necessárias para a produção de uma obra e aos novos aparatos tecnológicos que podem construí-la. Com a maior acessibilidade às tecnologias e técnicas, é possível que uma equipe cada vez menor seja capaz de produzir um filme. Em alguns casos, um único sujeito pode ser capaz de fazê-lo, naturalmente dentro de certas limitações.

Um exemplo dessa tendência é o Festival Nacional de Curtíssima Metragem Claro Curtas, um circuito que existe desde 2009. O festival premia trabalhos feitos por apenas um realizador, por meio de dispositivos móveis, como celulares e *webcams*, que contenham entre 30 segundos e um minuto e meio. A iniciativa, que já tem três edições, comprova a nova e, ao mesmo tempo, antiga, tendência de se fazer filmes com equipes reduzidas, ou com apenas uma pessoa, sem grandes barreiras técnicas e experimentando novas formas de se construir um filme a partir do crescente número de tecnologias que vem surgindo.

Outra forma de problematizar as teorias e as passagens históricas relacionadas à autoria e à direção no cinema aqui já citadas é discutir sobre a autoria conjunta. Ou seja, quando mais de um diretor assina por um filme.

Segundo as palavras de Truffaut (2006) o filme não é uma obra coletiva. Para McLuhan (2007), contudo, o cinema pode ser equiparado a uma orquestra, tamanha a importância do trabalho conjunto. Como lidar então, com uma obra que identifica a figura do diretor como responsável, porém com a peculiaridade de assumir mais de uma pessoa nessa mesma função. A quem irá pertencer a identidade desse filme? A quem atribuir o estilo, a linguagem e o mérito?

Os irmãos Coen são um caso conhecido de autoria conjunta. Joel e Ethan Coen são cineastas americanos e produziram seu primeiro filme juntos em 1984, *Blood Simple*. A parceria duradoura já consta com uma filmografia de 15 obras, várias delas muito conhecidas e premiadas, os irmãos já ganharam o Oscar quatro vezes (UOL educação, 2011). Tanto a mídia quanto o grande público, tratam Joel e Ethan como uma figura única. Quando algum de seus filmes é lançado, as reportagens para anunciá-lo ou as

críticas publicadas a respeito, tratam-no como “um filme dos irmãos Coen”, como na reportagem publicada no jornal brasileiro **O Estado de São Paulo** no dia 18 de fevereiro de 2010 intitulada “‘Um Home Sério’, dos irmãos Coen, satiriza homem comum”. No corpo do texto há o seguinte trecho: “Como sempre, os coen produzem, escrevem o roteiro e dirigem juntos um ‘homem sério’, uma história em que o tom cômico anda de mãos dadas com a gravidade” (‘UM HOMEM...’, 2010)

As características do filme, linguagem, estética e estilo, são atribuídas conjuntamente aos irmãos. Não há distinção entre ambos ao tratar desses aspectos. É como se o diretor fosse “Os Irmãos Coen”, uma única pessoa. A sátira, o humor negro e o cinismo são exemplos de marcas encontradas nos filmes dos Coen, citadas com frequência quando se fala de suas obras. Na mesma reportagem, podemos encontrar um exemplo disso:

Algumas digressões não têm real função narrativa, mas contribuem para adicionar um toque de perplexidade que faz parte do estilo peculiar de humor dos Coen. Este é o caso da sequência inicial, ambientada no século 19, em que um casal recebe em casa um velho que a mulher garante que é um “dybbuk”, ou seja, um fantasma. (...)Nenhuma destas situações resulta em nenhuma grande conclusão moral ou qualquer epifania. Os Coen já demonstraram generosamente em seus filmes anteriores, como “Fargo” (1996) e “Queime Depois de Ler” (2008), que são céticos e cínicos demais para dispor-se a qualquer tipo de pregação. (‘UM HOMEM...’, 2010)

Um filme que apresenta tanto à crescente facilidade de produção quanto a opção pela autoria conjunta é o longa metragem brasileiro Estrada para Ythaca. Lançado em 2010, o drama teve roteiro, produção, fotografia, direção, atuação, som e montagem de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. O quarteto atua e dirige filmes solos ou conjuntos por meio da produtora cearense Alumbramento. No site da produtora é possível notar a crença e a aposta em um cinema produzido com a força da coletividade:

Se ficam perguntas como: Quem é a luz? Ou, quem é iluminado por essa luz? Podemos tentar responder simplesmente dizendo que somos, ao mesmo tempo, quem ilumina e quem é iluminado. Sendo essa força dupla, a força da coletividade. Em paralelo com a cena final do filme diríamos que somos ao mesmo tempo a mãe, o bebê que está em seus braços e todas as pessoas que estão reunidas em torno dos dois. Uma imagem familiar extremamente significativa que remete à criação da nossa produtora-família.  
(ALUMBRAMENTO, 2011)

Estrada para Ythaca é um filme realizado com uma equipe bastante reduzida e suas filmagens levaram apenas 8 dias. Em uma entrevista dada ao site Omelete

(HESSEL, 2011) os diretores disseram que o filme foi feito com uma quantia que gira em torno de 2 mil reais. Um valor baixíssimo comparado a outras produções de longa-metragem. Em um debate realizado na décima Mostra Filme Livre (São Paulo, 2011), Guto Parente disse em um debate: “a gente faz esse cinema não só porque não tem dinheiro nem ganha edital, é porque a gente acredita nesse cinema”. Guto diz “a gente faz”, referindo-se ao quarteto (PARENTE, 2011).

O material usado pelos filmes da Alumbramento é, como afirma Ricardo Pretti, “todo dividido. Quem tem câmera empresta, que tem gravador de som também empresta e assim por diante”. (HESSEL, 2011) Trata-se de um filme feito conjuntamente em todos os sentidos, tanto no que desrespeita a criação quanto no que desrespeita a produção, embaraçando e distribuindo os termos realizador e diretor entre quatro pessoas.

Ythaca não é o único longa do quarteto. Em 2011, lançaram “Os Monstros” e assinaram a obra da mesma forma que a primeira, “Irmãos Pretti & Primos Parente”, levando em conta que Guto Parente e Pedro Diógenes são primos e Ricardo e Luiz Pretti irmãos. Ou seja, a figura do diretor e realizador, é, nesse caso, compartilhada pelos quatro, que encontraram, por si só, uma maneira de se apresentar.

Apesar de ser um filme feito, quase que integralmente, por quatro pessoas, é possível encontrar uma harmonia estética e narrativa. Na entrevista aqui já citada, os cineastas declaram suas referências, mostrando-se compatíveis entre si nesse sentido:

Fizemos Estrada para Ythaca com um sentimento de urgência muito grande e um desejo enorme de fazer a nossa amizade passar pela criação artística. Isso determinou bastante o nosso modo de produção. O nosso maior referencial são todos os filmes feitos com essa urgência e esse amor, desde irmãos Lumière a Jean-Luc Godard, passando pelos desbravadores da era de ouro de Hollywood, como Allan Dwan e Raoul Walsh. (HESSEL, 2011)

## V) Conclusão

A intenção deste artigo não foi dar respostas exatas ou rígidas sobre o que é precisamente o diretor de cinema, o que ele representa ou a razão absoluta de sua existência e das mutações que ocorreram com relação a sua posição ao longo da história. Aqui foi mostrado que todas essas questões não possuem uma resposta indiscutível. Elas dão margem para uma série de abordagens, análises e relações. O objetivo é dar novas ferramentas e perspectivas para que se discorra sobre todos esses pontos.



Além disso, foi proposta aqui a discussão sobre a posição do diretor da sétima arte diante da crescente acessibilidade às novas tecnologias, que acabam por trazer a tona, de certa forma, práticas que existiam nos primórdios do cinema, tratando-se da redução das equipes e da realização de trabalhos que buscam experimentar novas máquinas, aparatos tecnológicos.

Outra proposta foi fazer a discussão chegar ao âmbito da direção coletiva. Com relação a esse ponto, especificamente, não há muitos estudos aprofundados a respeito. Uma das intenções desse artigo foi, justamente, apresentar e expor esse tipo de direção, discutindo casos já existentes e dando margem para que se possa discorrer de forma mais abrangente e especializada a respeito.

## REFERÊNCIAS

- MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- CARMELLO, Bruno. **Para pensar o autor no cinema**. Revista Universitária Audiovisual (RUA). Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2406>>. Acesso em: 30 maio. 2011, 15:30.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Lisboa: Signos, 1988.
- FARIA, Otávio. O Mito “Limite”. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 37-42
- TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (J.Z.E), 2006.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (*understanding media*). São Paulo: Cultrix, 2007.
- BRASIL, Lei 9610 de 19 de fevereiro de 1998 Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF, 2 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/02/02/lei-no-9610-de-19-de-fevereiro-de-1998/>>. Acesso em: 7 jun. 2011.
- FESTIVAL Nacional de Curtíssima Metragem: Claro Curtas. Disponível em: <<http://www.clarocurtas.com.br/>>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- UOL educação. Disponível em: < <http://educacao.uol.com.br/biografias/joel-e-ethan-coen.jhtm> >. Acesso em: 8 jun. 2011.
- 'UM HOMEM Sério', dos irmãos Coen, satiriza homem comum. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 fev. 2010. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,um-homem-serio-dos-irmaos-coen-satiriza-homem-comum,512981,0.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2011.



**ALUMBRAMENTO** produtora de filmes, Fortaleza, CE. Disponível em: <<http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>>. Acesso em: 11 jun. 2011.

HESSEL, Marcelo. Estrada para Ythaca | Entrevista Irmãos Pretti & Primos Parente. **Omelete:** entretenimento levado a sério. 27 maio. 2011. Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/cinema/omelete-entrevista-irmaos-pretti-primos-parente/>>. Acesso em: 11 jun. 2011.

PARENTE, Guto: debate na 10<sup>a</sup> edição da Mostra de Festival Livre [ São Paulo, 2011]. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=wNRmxRyR8cY>>. Acesso em: 13 jun. 2011.