



Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do *making-of*¹

Behind and beyond the cameras: initial propositions for the making-of field



Patricia de Oliveira Iuva²

Miriam de Souza Rossini³

¹O artigo é um recorte da tese *Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do making of*, de autoria de Patricia de Oliveira Iuva, sob orientação da Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

²Professora adjunta do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com atuação no curso de Cinema. E-mail: patiuva@yahoo.com.br

³Professora associada do Departamento de Comunicação (Decom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM) da UFRGS. Coordena o Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PRO-Av-UFRGS), registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: miriams.rossini@gmail.com

Resumo: o artigo discute as transformações na experiência cinematográfica por meio de um material extrafílmico específico, o *making of*, em seus dois formatos principais: *documentaries* (MDoc) e *featurettes*. Explicitam-se os mecanismos que permitem delinear o campo do *making of* no interior da indústria cinematográfica norte-americana, conforme conceitos de Bourdieu, em que agentes e instituições demonstram preocupação com práticas e regras de uma estrutura cuja especificidade é identificável e legítima. Empreendem-se análises do contexto de profusão e formatos, de realizadores e modelos produtivos e dos diferentes arranjos estético-narrativos.

Palavras-chave: *making of*; extrafílmicos; campo; espaço social; cinema.

Abstract: this article discusses transformations in the cinematographic experience through a specific movie extra material, the *making of*, in its two main formats: documentaries (Mdoc) and *featurettes*. The mechanisms that allow delineating the field of the making of within the North American cinematographic industry are shown, where agents and institutions demonstrate concern with the practices and rules of a structure whose specificity is not only identifiable but also legitimate. We analyze the context of profusion and formats, filmmakers and production patterns, and the various aesthetic-narrative arrangements.

Keywords: *making of*; movie extras; field; social space; cinema.

Introdução

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

Trazemos essa reflexão pois nos parece claro que, ao empreender a tarefa de desvelar o funcionamento do campo do *making of*, está-se apontando uma transformação de ordem das relações entre os sujeitos e destes com a produção artística inserida no âmbito tecnológico da experiência de produção e recepção cinematográfica. Uma das intenções que perpassam este artigo diz respeito às discussões cercadas pelos limites da arte e da indústria, do ponto de vista dos estudos da comunicação, mais especificamente do cinema. Parte-se das relações entre as produções audiovisuais situadas na fronteira da arte e da indústria, a fim de delinear um campo do *making of*.

O constante movimento de atrelar o funcionamento dos *making ofs* aos filmes dos quais eles tratam revela, em um primeiro momento, uma relação de dependência ao espaço social cinematográfico. No entanto, o mapeamento desse tipo de produção permite vislumbrar a existência de um espaço em que agentes, instituições e instâncias de reconhecimento demonstram preocupação com práticas e regras de uma estrutura cuja especificidade é não somente identificável, mas legítima. Busca-se, portanto, a explicitação desses mecanismos, que permitem tratar do *campo do making of* na indústria cinematográfica norte-americana, na acepção de Bourdieu (1996a). Ou seja,

o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específica. (BOURDIEU, 2004, p. 20).

A noção de campo de Bourdieu busca designar esse espaço social relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias, mas sempre em interseção com outros campos.

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

Neste artigo, faremos a análise deste campo a partir de: 1) o contexto de profusão e de formatos; 2) realizadores e modelos produtivos; e 3) arranjos estético-narrativos diferenciais. Também delinaremos dois formatos recorrentes de *making of*: *documentaries* (MDoc) e *featurettes*.

Contexto de profusão e formatos

O *making of* caracteriza-se por ser um produto audiovisual que descreve, comenta, explica ou demonstra um conjunto de dados acerca de outro produto audiovisual – nesse caso, o filme. Ou seja, sua condição de ser é um olhar sobre o filme, e nisso se aproxima deste, articulando um conjunto de fragmentos em uma montagem própria que cria uma obra autônoma.

O lugar conferido a eles no campo da produção cinematográfica e/ou audiovisual não está definido. Para além das variações de formato e modelos de produção, vale lembrar que sua existência remonta o desejo antigo do espectador

pelo acesso ao *backstage* (no teatro) ou ao *behind the scenes* (no cinema e na televisão). Esse espectro da atração pelo detrás das câmeras sempre instigou o imaginário do espectador, ainda mais em filmes cujos efeitos visuais elevaram o emprego dos dispositivos tecnológicos.

De acordo com Evans (2010), se nas décadas de 1970 e 1980 os produtores temiam em mostrar demais a “magia” tecnológica do cinema, hoje já não temem mais, pois o *behind the scenes* se constitui enquanto uma parte da experiência cinematográfica, entendida para além das salas de cinema. Paul Arthur (2004) salienta que o uso de cenas curtas de bastidores sempre foi uma estratégia dos estúdios, desde os anos 1930; praticamente todos os principais estúdios tinham uma série de *featurettes* dos bastidores para acionar os próximos lançamentos, apresentar novas estrelas ou exibir inovações tecnológicas. Isso representava uma forma de treinamento para unidades de técnicos e diretores. Em 1919, a Columbia Pictures lançou um projeto inovador, o Screen Snapshots, um *behind-the-scenes footage* da época do cinema mudo, que se estendeu por quase trinta anos com o selo de produção do estúdio. Com o crescimento da programação televisiva, a partir da década de 1950, o fluxo de produção dos materiais de bastidores sofreu alterações, sendo por vezes patrocinado pelas emissoras de televisão ou, então, realizado de modo independente para algum projeto específico.

Na década de 1950, tanto a Disney quanto a Warner Bros. introduziram *behind-the-scenes featurettes* na televisão, a fim de promover os novos lançamentos dos estúdios nos cinemas. É o caso do segmento de 15 minutos intitulado “*Behind the cameras*”, assinado pela Warner Bros. Mais tarde, *making ofs* foram exibidos como programas televisivos de estilo documentário, instigando o imaginário acerca dos bastidores e do modo como o cinema criava suas “fantasias” e “mágicas”. Exemplos disso foram os documentários “*The making of Star Wars*” (1977) e “*The making of Superman: The movie*” (1980), exibidos pela rede ABC de televisão, e que tiveram acesso restrito ao modo como os efeitos visuais foram de fato empregados. Essas experiências estão na base da formulação dos dois formatos que discutiremos mais adiante: o *documentary* e o *featurette*. Até os anos 1970, porém, os produtores eram temerosos quanto à exposição do uso da tecnologia, pois o que se valorizava enquanto possibilidade de retorno financeiro era a experiência cinematográfica “mágica” da sala de cinema, a qual estaria arruinada, na visão deles, caso o espectador soubesse das artimanhas empregadas. Paul Arthur ressalta que

em produções de Hollywood em geral, bem como em muitos cinemas europeus, uma extensa produção de fotografias still e/

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

Foi o mercado do homevídeo, a partir dos anos 1980, que dinamizou a produção de *making of*, e sua produção foi expandida a partir dos anos 2000, devido à capacidade de armazenamento nas mídias DVD/*Blu-ray*. Craig Hight (2005) também aponta que a tecnologia das câmeras de vídeo e, posteriormente, das câmeras digitais foi essencial para o movimento desse tipo de produção. Existe, no entanto, uma suposição, tanto do campo da produção quanto no da distribuição e recepção, de uma clara hierarquia distinguindo o trabalho artístico do filme do status puramente promocional dos *making ofs*. Bourdieu (1996a, p. 187) assinala que essa estrutura dicotômica há muito tempo organiza a produção e a percepção dos produtos em todos gêneros artísticos:

a oposição entre a arte e o dinheiro (o “comercial”) é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, de cinema, de pintura, de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte “burguesa” e a arte “intelectual”, entre a arte “tradicional” e a arte de “vanguarda”.

Quando se observa, porém, a experiência de recepção proporcionada pelos *making ofs*, pode-se dizer que estes funcionam enquanto um importante mecanismo de preservação/reativação das memórias. Skopal (2007, p. 7, tradução nossa) afirma: “à medida que os cineastas são esmagados pelas memórias incomparáveis do processo de filmagem, os espectadores são convidados a deixar as memórias da incomparável experiência fílmica retornarem”. Isto é, os *making ofs* são *audiovisuais* que, duplamente, arquivam o processo de produção cinematográfica, ao mesmo tempo em que representam uma jornada de volta ao passado das experiências do espectador com o filme, na época de seu lançamento. O autor cita o relato de um fã que, após assistir à edição especial da trilogia em DVD de *Senhor dos anéis*, reviveu todos os anos e espera pelos filmes: “Assistir a estas informações especiais me envolveu de uma sensação calorosa de memórias. Eu realmente as apreciei” (SKOPAL, 2007, p. 190, tradução nossa).

Se tomarmos como referência o campo do cinema, a dominação será sempre exercida pela sua obra principal – o filme – e pela estrutura que esta implica. O

que buscamos discutir e demonstrar com o *making of* é que, da mesma forma que com o cinema, também existem modificações tecnológicas, estéticas, relações socioeconômicas de elaboração e distribuição relacionadas a ele. O escopo disso permite identificar o aumento do número de profissionais envolvidos nesse tipo de produção específica de audiovisual que, além de estar submetida a diferentes condições de produção e lógicas comerciais, instaura outra cultura para a experiência da espectralidade cinematográfica. Tais fatores, analisados pela perspectiva de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 2003), constituem as bases para a delimitação do *campo do making of*, que deve ser entendido como um universo social cujas relações, tensões e lutas internas constituem esse espaço próprio.

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

A compreensão dos diferentes formatos estético-narrativos, a variedade de modelos produtivos, a inscrição de diretores, produtores e técnicos específicos, o tipo de público consumidor e as instâncias de consagração constituem sinais do campo do *making of* enquanto instância que está construindo sua autonomia. Não se pode negar, obviamente, as relações homólogas que trava com o campo do cinema e seus subcampos, principalmente no que diz respeito ao espaço dos autores e dos consumidores, visto que “existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos” (BOURDIEU, 1996a, p. 208). A partir de uma incursão exploratória do objeto empírico, identificamos um amplo espectro de variações com relação à produção dos *making ofs*. A questão mais pertinente diz respeito a dois diferentes tipos de constituição (forma) do objeto: 1) *making ofs* promocionais, com um caráter mais comercial do que documental, também chamados de *featurettes*; e 2) *making ofs documentaries* (MDocs), com caráter documental.

A principal característica dos *featurettes* diz respeito ao seu curto tempo de duração (aproximadamente entre 10 e 25 minutos), o que possibilita, além de serem incluídos como materiais adicionais em DVD/BD, serem exibidos na televisão. Os espaços da televisão a cabo para este tipo de produção ainda são relevantes; podemos destacar os programas *Behind the scenes* (TNT), *Inside the movies* (Warner Channel), *What's on* (Universal Channel) e *HBO First Look* (HBO). Já o MDocs, por ter um tempo maior de duração e se constituir em uma obra mais fechada, raramente é exibido na televisão, passando a ser parte, quase

que exclusivamente, das edições especiais de DVD/BD. Essa diferenciação entre os *featurettes* e os MDocs sempre esteve presente, desde a época em que o espaço de exibição principal eram as redes de televisão. No entanto, ela aparece de forma mais clara no contexto atual, pois o rótulo de “*making of*” é incluído nos DVD e *Blu-rays* como material individual. Na lógica do mercado doméstico, essa distinção é relevante, pois a performance do filme no mercado de DVD/BD depende da quantidade e da qualidade dos extrafilmes.

Outro aspecto de diferenciação importante diz respeito a uma questão temporal: existem *making ofs* de edições especiais (tanto *featurettes* quanto MDocs) que são feitos após o lançamento do filme (geralmente, muitos anos depois), enquanto outros *making ofs* são produzidos antes ou concomitantemente às produções dos filmes. Segundo Craigh Hight (2005), seguindo a circulação em DVD/BD existem *making ofs* comissionados para edições especiais dessas mídias, enquanto outros passam a integrar as edições especiais, no entanto foram produzidos e tiveram sua primeira exibição na televisão e/ou em festivais de documentários. Além disso, é possível observar que a maior parte dos MDocs realizados antes da tecnologia dos discos de DVD e *Blu-ray* constrói-se enquanto obra fechada, com início, meio e fim bem definidos – ou seja, compartilham recorrências estéticas e estilísticas do gênero documentário. Já os MDocs que vêm sendo realizados após o surgimento dessas novas mídias estão se constituindo enquanto obras mais abertas, cujo acesso se dá por capítulos. No menu do DVD/BD, o espectador pode escolher a opção “*play all*”, de modo que assistirá continuamente todos os capítulos, ou pode ir acessando do modo que quiser cada um dos capítulos, os quais têm, em média, 15 minutos de duração. Assim, a lógica que perpassa esse tipo de MDoc está mais distante da estética do gênero documentário e mais próxima do program de TV.

A identificação dessas variações é relevante, pois repercute diretamente no perfil dos profissionais envolvidos com essa produção. Se antes da tecnologia dos DVD/BD podíamos identificar diretores de documentários realizando MDocs, hoje existe outro profissional inserido nesse contexto: o produtor de DVD/BD, que assume a direção do MDoc, bem como de todos os materiais adicionais produzidos para os discos, principalmente em edições especiais – as quais, além de agregarem valor simbólico, contam com uma quantidade maior de extras. Isso delinea ainda mais a hierarquia assinalada por Bourdieu (1996a) entre a arte restrita e a arte comercial, afinal, a obra sobre a qual cada profissional se debruça é diferente: enquanto um está a serviço apenas do documentário – e o MDoc é mais um material para alavancar essa “comemoração” –, o outro está pensando o

disco e/ou a “edição especial” como um todo. Identificam-se, inclusive, produtoras especializadas na realização desses materiais, o que demonstra um processo de independência com relação à televisão e aos estúdios.

Uma problemática referente ao MDoc pode ser apontada a partir da relação que este estabelece com o campo do cinema: nesse sentido, o MDoc pode ser entendido enquanto uma instância de consagração (de legitimação) dos diretores (autores) dos filmes. No entanto, se considerado sob o ponto de vista de um campo do *making of*, ele se constrói enquanto uma obra, cujo projeto ganha um grau de reconhecimento diferenciado dos *featurettes*, pleiteando portanto, um *status* para si. Nesse sentido, o aspecto da autoria associada ao MDoc implicaria considerá-la como

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

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

O *making of* nos fala de uma condição audiovisual, de uma técnica marcada pela tecnologia, seja nas câmeras, nos microfones, nos computadores ou nos efeitos visuais. Ao mesmo tempo, deixa claro o quão artesanal é a propensão da atividade, pois antes de tudo tem-se um esboço, um rascunho, uma ideia na mente de seu(s) criador(es). Diante dessa reflexão, caberia uma análise da trajetória social do diretor de *making of*, uma vez que nela se encontram indícios, sinais que permitem compreender a disposição dele no campo e suas tomadas de posição. Essa trajetória poderá indicar, inclusive, relações estruturais e funcionais homólogas com os subcampos do documentário e do cinema ficcional.

Realizadores e modelos produtivos

A partir de um mapeamento⁴ dos MDoc mais expressivos e reconhecidos no campo cinematográfico estadunidense, conseguimos elaborar uma lista de pelo menos 15 diretores envolvidos com esse tipo de produção. No escopo desse conjunto, pode-se observar que a maioria são diretores de documentários feitos para televisão sobre a história do cinema, diretores consagrados na história, estúdios e suas criações, celebridades etc. Poucos são documentaristas cujo foco vai além do próprio cinema. Existe um número considerável de profissionais envolvidos na produção de filmes que pensam a própria história do cinema, mas outros, no entanto, são editores/supervisores de efeitos visuais que tiveram a oportunidade de dirigir um ou outro documentário *making of*. Há também aqueles que começaram como diretores de documentários *making of* para televisão e tornaram-se também produtores de edições especiais de DVD/BD.

Kevin Burns, por exemplo, é conhecido por seu trabalho nos MDocs *Empire of dreams: the story of the "Star wars" trilogy* (2004) e *Look, up in the sky! The amazing story of Superman* (2006). Outro exemplo é Charles Kiselyak, que dirige *making of* documentários para televisão além de produzi-los para edições especiais de DVD/BD, como é o caso de *A tour of the Inferno: revisiting Platoon* (2001). Um trabalho bastante peculiar é desenvolvido por Gary Leva: ele dirigiu *making of featurettes* de filmes "clássicos" dentro da cinematografia hollywoodiana anos após o lançamento dos filmes, sendo o responsável por todos os *making of featurettes* dos filmes de Stanley Kubrick e Alfred Hitchcock lançados nos boxes especiais com a filmografia completa de ambos diretores. Além disso, Leva também dirigiu os documentários *Fog city mavericks* (2007) e *A legacy of filmmakers: the early years of American zoetrope* (2004) – sendo por isso reconhecido como cineasta-historiador do cinema. Les Blank, Keith Fulton e Louis Peppe representam os diretores documentaristas cujos trabalhos ultrapassam a temática cinematográfica. Seus documentários retratam bandas musicais, guerra civil, hábitos culturais, comunidades locais etc., e em algum momento eles se envolveram com a direção de MDocs. Les Blank é conhecido por seu documentário *making of Burden of Dreams* (1982), que documenta a realização do filme *Fitzcarraldo* (1981), de Werner Herzog. Keith Fulton e Louis Peppe estão associados aos trabalhos *The hamster factor and other tales of Twelve monkeys* (1996) e *Lost in La Mancha* (2002), dois MDocs de filmes dirigidos por

⁴O mapeamento se deu por meio de coleções particulares de DVD/BD, listas em sites especializados e artigos acadêmicos internacionais acerca do tema.

Terry Gilliam, *Twelve Monkeys* (Os 12 macacos, 1995) e *The man who killed Don Quixote* (O homem que matou Quixote, filme inacabado), respectivamente. Fax Bahr e George Hickenlooper, cujas trajetórias caminham não apenas pelo documentário, mas também pela ficção, assinam a direção do MDoc mais elogiado e reverenciado de todos:⁵ *Hearts of darkness: a filmmaker's Apocalypse* (1991), *making of* do filme *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola.

Outros dois exemplos expressivos são os trabalhos de Laurent Bouzereau e Charles de Lauzirika. Bouzereau é, provavelmente, o “documentarista de filmes” mais conhecido, tendo assinado cerca de 150 *making ofs*. Seus primeiros trabalhos foram produzidos para as edições em *laserdisc* e caracterizavam-se pelo documentário de longa duração. Com a tecnologia do DVD/BD, seus documentários *making of* passaram a ser editados em forma de capítulos (*featurettes*) de aproximadamente 15 minutos. Além disso, ele tem realizado a produção de algumas edições nessas mídias dos filmes de Steven Spielberg, diretor com quem trabalha há muito tempo. Charles de Lauzirika opera de forma semelhante; no entanto, seu trabalho começou já no contexto das edições de DVD. Precursor desse formato, é o responsável não apenas pela direção dos MDocs, mas também pela produção de *box sets* de filmes dirigidos por Ridley Scott.

A dimensão da tecnologia do DVD/BD está atrelada à reflexão, pois não estamos considerando o MDoc enquanto produto isolado, mas discutindo-o enquanto ato e processo inserido na lógica de um campo que, além de aspectos de formato e conteúdo das obras, as faz circular no mercado dos bens culturais. Nesse sentido, os MDocs estão muito próximos de uma relação de interdependência com o filme ao qual se refere e ao seu diretor – portanto, de uma relação homóloga com o campo do cinema ficcional –, pois aqueles serão consumidos se o capital simbólico deste último for alto.

O consumo dos MDocs não está, portanto, dissociado das edições e/ou *box sets* de DVD/BD dos filmes de referência, as quais são cada vez mais elaboradas tendo em vista o cinéfilo colecionador. Susan Sontag (1996), em seu artigo para o *The New York Times* intitulado “The decay of cinema”, defende que a cinefilia na contemporaneidade enfrenta uma crise, tendo em vista que as imagens não estão mais limitadas ao reduto do espaço “sagrado” das salas de cinema. Para a autora, a cinefilia não é apenas a paixão pelo cinema, mas um gosto específico por um tipo de cinema com ambições artísticas em detrimento de comerciais. No entanto, o conceito de cinefilia não é unívoco e, certamente, abarca outras proposições.

⁵De acordo com pesquisa realizada na internet, o *making of documentary* (MDoc) *Hearts of darkness: A filmmaker's Apocalypse* aparece em todas as listas, comentários de críticos e artigos acadêmicos como o exemplo número 1.

Antoine de Baecque (2010, p. 33) define, de uma maneira geral, a cinefilia como uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso”. O autor assinala que o consumo cinéfilo tem papel importante na legitimação do cinema enquanto arte, o que implica considerar o próprio discurso crítico do cinéfilo como instância de consagração de determinadas obras.

O esvaziamento das salas de cinema e das práticas cineclubistas da “era de ouro” da cinefilia parece ter se enfraquecido em face das tecnologias do videocassete, na década de 1980, e do DVD/BD, a partir da década de 1990. Esse ambiente de ampla difusão cinematográfica, no entanto, passa a ser ressignificado, como dito anteriormente, com a experiência das edições especiais em DVD/BD constituindo um novo nicho para o desenvolvimento de uma cinefilia adequada ao contexto contemporâneo. Diante disso, é válido considerar que não é todo e qualquer filme que terá uma edição especial, com uma quantidade de extrafílmicos agregada. Como afirma Bourdieu,

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

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

A busca por esses produtos está calcada no desejo pela experiência, bem como pela materialidade da obra. Pierre Loubet, vice-presidente da Warner Media

Services declarou que: “Como as pessoas estão comprando esses produtos em vez de alugá-los, a embalagem tem de comunicar o valor da experiência do filme bem como a qualidade e a quantidade do material no interior” (LOUBET apud KOMPARE, 2006, p. 348, tradução nossa). A dimensão do culto à materialidade, para além da experiência audiovisual, é fortemente evidenciada numa série de *box sets* que vêm sendo desenvolvidos.

Há que se contemplar a esfera dos espectadores enquanto consumidores ativos, usuários e/ou colecionadores para quem a experiência cinematográfica foi ressignificada por meio de mercadorias que possibilitam acesso a outros materiais além do filme. Como afirma Derek Kompare (2006, p. 353, tradução nossa):

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

A proeminência das edições especiais em DVD/BD instaurou, além de um nicho de mercado, um novo campo de investigação de pesquisadores e estudiosos das mídias e do audiovisual. Abordando uma diversidade de aspectos, desde a concepção tecnológica dos discos, seu *design* e arquitetura informacional, passando pelas coleções de séries e filmes, discutindo os extrafílmicos e chegando até a esfera de consumo dos fãs, tanto a pesquisa acadêmica quanto a produção de críticas e comentários culturais em revistas especializadas e *blogs* constituem uma instância relevante de legitimação do campo do *making of*. Periódicos acadêmicos como *The Velvet Light Trap*, *Journal of Film and Video*, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* e *Film Comment* vêm publicando, ao longo dos últimos 15 anos, artigos relacionados ao tema dos extrafílmicos e também, especificamente, estudos sobre os *making ofs*. Além disso, as revistas impressas *Billboard Magazine*, *Sight and Sound* e *Empire* dedicam espaços recorrentes para críticas das edições especiais de DVD/BD e para artigos que discutem as relações mercadológicas e culturais desencadeadas pelo fenômeno dos extrafílmicos.

Artigos on-line em *blogs* e *sites* especializados, como *IGN*, *The Guardian*, *Empire Online*, *Filmmaker Magazine*, *Variety* e *New York Times*, além de publicações que reafirmam a importância dos extrafílmicos e das edições especiais, também trazem entrevistas com determinados diretores dos *making of* documentários. Dois

sites bastante conhecidos entre os cinéfilos, *Taste of Cinema*⁶ e o *The Film Stage*,⁷ especialmente pelas famosas listas com indicações de filmes, publicaram em fevereiro de 2014 e fevereiro de 2015 listas com os melhores MDocs e documentários sobre filmes, respectivamente. Ou seja, existe um reconhecimento de independência e autonomia das produções de *making of* documentários, sendo que alguns aparecem em ambas as listas, como é o caso de: *Burden of dreams*, *Dangerous days: making Blade Runner*, *Hearts of darkness: a filmmaker's Apocalypse*, *Lost in la Mancha*, *Full tilt bogie* e *Making the shining*.

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

Arranjos estético-narrativos: *featurettes* e o *making of* documentário

Há quem defenda que o *making of* pode ser considerado um verdadeiro gênero em si mesmo: as várias imagens que são muitas vezes semelhantes (entrevistas, fotografias e filmes durante o *set*, *storyboard* etc.), as situações sempre relacionadas com o processo de criação (roteirização, *casting*, ensaios, filmagem, edição etc.), as relações do universo dos profissionais envolvidos (membros da equipe, como produtores, roteiristas, diretor, atores/atrizes, maquiadores, cenógrafos, operadores de câmera etc.). Ou seja, identifica-se uma estrutura recorrente. No entanto, devido ao fato de sua concepção e seus interesses poderem diferir, sua adequação aos níveis de produção e distribuição distinguem duas formas comuns: o *making of documentary* (MDoc) e o *making of featurette* (promocional). A localização do *making of* enquanto gênero não é determinante nesta discussão, mas sim sua compreensão enquanto um filme (uma obra) com características e enfoques diferenciados e singulares que funcionam como uma chave de leitura para o espectador.

O MDoc desponta como um “intermediário” da totalidade ou de uma parte do processo de fazer uma obra audiovisual, seja do ponto de vista técnico ou do artístico. Isto é, seu objetivo é dar conta do processo de realização de uma obra audiovisual, seja para cinema, televisão, *web* etc. Esse tipo de *making of* é construído com base em estilos e/ou convenções documentais, porém há que se ter em mente que o próprio campo do documentário é composto por uma série de indagações,

⁶Disponível em: <<https://bit.ly/1xAt8Sb>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

⁷Disponível em: <<https://bit.ly/2uflWL5>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

incertezas e uma abertura de possibilidades formais e marcas estilísticas. Inúmeras correntes teóricas e modelos foram propostos no anseio da delimitação daquilo que faz de uma obra um documentário (em oposição à ficção).

Na seara desses estudos, podemos destacar autores como Bill Nichols (2005) e Fernão Ramos (2013), cujas vertentes apontam para diferentes aspectos: abordagem objetiva da realidade, construção de modos de exposição, inserção do sujeito realizador nas escolhas, desejo de preservação ou de persuasão etc. Seria possível discorrer sobre cada uma das definições elaboradas; no entanto, acreditamos que a proposição teórica relevante acerca do documentário enquanto elemento “classificatório do gênero” (e que está presente no que se chama *making of* documentário) diz respeito à modalidade do posicionamento assertivo do realizador com objetivo de influenciar o espectador: trata-se de localizar um ponto de vista que organiza os materiais fílmicos (sons e imagens) e constrói um discurso, no qual as circunstâncias são apresentadas como “reais”.

Sendo assim, o MDoc se identifica no fato de que seu “diretor abertamente assinala a intenção de que a audiência: assuma uma atitude de crença ante o conteúdo apresentado; tome as imagens e os sons (assim como as combinações entre eles) como fontes confiáveis para conformar essa crença” (SILVA, 2013, p. 72). É importante observar que o MDoc opera apropriações de diferentes modos de construção documentais, dialogando (mais ou menos) com o enfoque da “promoção”, dependendo das condições a que a obra e o seu diretor estão sujeitas, ou melhor, dependendo das *posições*, *disposições* e *posicionamentos* do diretor no interior do campo. Afinal, mesmo os MDocs carregam a dimensão da “comemoração/celebração” do evento fílmico, e isso aparece de forma explícita, ou não, dependendo do ponto de vista de seu diretor. Entre os MDocs, é possível identificar diferentes propostas:

1) Com títulos que não fazem referência ao filme do qual eles tratam: *Burden of dreams* (dirigido por Les Blank, 1982); *Hearts of darkness, a filmmaker's Apocalypse* (dirigido por Fax Bahr e George Hickenlooper, 1991); *Lost in La Mancha* (dirigido por Keith Fulton e Louis Peppe, 2002); *Full tilt boogie* (dirigido por Sarah Kelly, 1997).

2) Independentes dos filmes a que se referem, inclusive sendo premiados em circuitos de produções documentais: o diretor de *Burden of dreams*, Les Blank, ganhou em 1983 o Prêmio Flaherty Documentary Award na

British Academy of Film and Television Arts (Bafta).⁸ *Hearts of darkness, a filmmaker's Apocalypse*, em 1992, ganhou prêmios de melhor direção em documentário e melhor edição em documentário no Primetime Emmy Awards; melhor edição em documentário no America Cinema Editors; melhor documentário no National Board of Review, nos Estados Unidos; e melhor documentário no International Documentary Association. O *making of* documentário *Lost in La Mancha* foi indicado em diversas premiações de documentários (entre elas, Bafta, International Documentary Association e Chicago Film Critics Association Awards), tendo ganhado o Sattelite Award de melhor documentário em 2004.

3) Construídos em partes (blocos) que se referem aos estágios de uma produção cinematográfica (pré-produção, roteirização, *casting*, construção dos cenários, filmagens, efeitos visuais, edição, pós-produção, lançamento do filme etc.): os *making ofs* dirigidos por Charles de Lauzirika, na sua totalidade, apresentam essa concepção narrativa bastante detalhada, com destaque para *The beast within: making Alien* e *Dangerous days: making Blade Runner*. Os dirigidos por Laurent Bouzereau apresentam estrutura semelhante, principalmente *The making of Steven Spielberg's jaws* e *The making of Close encounters of the third kind*.

4) Construídos como diários de gravação, na forma de registro bastante cru em vídeo acompanhando os dias de filmagens: *That moment: Magnolia diary*, dirigido por Mark Rance, teve 128 horas de material capturado durante os aproximadamente oitenta dias de gravação do filme *Magnolia* (de Paul Thomas Anderson); a edição do *making of* deixou o documentário com 72 minutos. *Full tilt bogie* (dirigido por Sarah Kelly) compartilha algumas características do registro em vídeo com estilo “amador”, mas em vez de mostrar os dias de filmagens, a diretora opta por desvelar outros aspectos por trás da produção do filme *From dusk till dawn (Um drink no inferno, de 1996, dirigido por Robert Rodriguez)*: seu enfoque se dá, principalmente, sobre os maquinistas, eletrécistas, assistentes de direção, os extras, o serviço de alimentação e os motoristas e assistentes pessoais dos artistas – o *making of* constrói a sensação da energia descontraída do *set*, com foco peculiar sobre a figura de George Clooney no papel que o lançou no cinema de Hollywood.

⁸Academia Britânica de Cinema e Televisão.

5) Fazem uso da voz *off* como estratégia narrativa condutora do documentário: em *Burden of dreams*, temos a voz *off* de Candace Laughlin conduzindo os eventos caóticos que envolveram a realização do filme de Herzog; em *Hearts of darkness*, a voz *off* de Eleanor Coppola, que narra os eventos como alguém de fora acompanhando e elaborando um diário de produção do filme, com *insights* privilegiados sobre o comportamento e as preocupações de seu marido (o diretor do filme, Francis Ford Coppola).

Deve-se ressaltar que, no conjunto dessa produção diversa de MDoc, a grande maioria utiliza cenas dos filmes sobre os quais eles falam, mas existem alguns poucos cuja singularidade se constrói pelo fato de não utilizar uma cena sequer. Dois exemplos emblemáticos são *Burden of dreams* (1982) e *That moment: Magnolia diary* (2000).

No que diz respeito aos *making of featurettes*, uma primeira forma de concepção destes é dividir um MDoc em um ou mais módulos/capítulos de curta duração (*featurettes*), com intuito de servir como material de apoio à comercialização/promoção durante toda a divulgação do filme do qual ele trata, mas é possível também que sejam realizados *featurettes* específicos, não oriundos da fragmentação do MDoc. Quando isso acontece, o que se identifica, geralmente, é o desenvolvimento de formatos redundantes e repetitivos (até mesmo na forma de clipes com erros de gravação – *blooper clips*), improvisados (entrevistas rápidas no *set* de filmagem) e inadequados ao potencial e ao universo criativo do filme. Como mencionado na seção anterior, muitos deles são exibidos em programas de televisão específicos voltados para os bastidores do cinema.

Com relação às construções estético-narrativas desses *making ofs*, também se pode observar uma diversidade de abordagens. Os *making ofs featurettes* dos filmes *Requiem for a dream* (*Réquiem para um sonho*, Darren Aronofsky, 2000) e *Garden state* (*Hora de voltar*, Zach Braff, 2004), por exemplo, caracterizam-se pelo uso da câmera na mão, uma câmera que está presente no *set* durante as filmagens, de modo a identificar um atributo e/ou estilo amador, que não prezam pela perfeição das imagens tal como no filme. Temos, assim, um registro cru do processo. Enquanto que no *making of* de *Réquiem para um sonho* a câmera apenas registra as gravações de algumas cenas e o deslocamento do diretor Darren Aronofsky pelo *set*, o *making of* de *Hora de voltar*, além de documentar cenas sendo preparadas e filmadas, faz uso de entrevistas com vários integrantes da equipe, desde o diretor e roteirista Zach Braff até o encarregado pelo apoio de alimentação. Por outro lado, os *making ofs featurettes* dos filmes *V for vendetta* (*V de vingança*, James McTeigue, 2005) e *Kill Bill vol. I* (Quentin Tarantino,

2003) fazem uso de entrevistas captadas em diferentes lugares, mesclando cenas do filme e pequenos pedaços de vídeo das filmagens, mas o tom é completamente outro, pois a montagem opera efeito emotivo e apelo narrativo com objetivo de divulgação e promoção do filme. É como se o *making of* fosse a versão estendida de um *trailer*.

Considerações finais

Por meio da compreensão das diferentes composições formais e estéticas do *making of*, bem como de seus contextos de profusão e grupo de realizadores, foi possível vislumbrarmos mecanismos iniciais para a delimitação de seu campo, cuja estruturalidade encontra-se em constante construção e pleito de reconhecimento. O recorte empreendido para este artigo teve a intenção inicial de iluminar as zonas opacas e dispersas de um campo que já congrega um conjunto amplo de modelos produtivos.

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

No espectro dessas variadas formas de composição dos *making of*s, o elemento da montagem se apresenta de modo recorrente, não apenas enquanto operação técnica, mas como princípio de sua criação. Para além dos planos como unidade, o objeto da montagem é a memória do próprio fazer cinematográfico de um filme. A substância para realizar isso se alterna entre cenas dos filmes, entrevistas, fotografias, *storyboards*, filmagens do *set*, imagens de arquivo etc. De maneira geral, “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme” (AUMONT, 2003, p. 195). No entanto, o que desponta de forma mais relevante da montagem no MDoc são os arranjos temporais e espaciais construídos tal como rastros de uma dada produção fílmica. As imagens e os sons são manipulados pela montagem no *making of* numa perspectiva ambígua: de um lado, operando sob a lógica da organização e sucessão dos planos que constroem uma narrativa, localizada entre o documental e o promocional e, de outro, a montagem é concebida enquanto um exercício de constituição e/ou restituição da memória, a qual é operada sobre os rastros.

Assim, por meio da montagem, no *making of* existe um direcionamento do olhar do espectador, o que se manifesta como o lugar privilegiado do agente

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

Referências bibliográficas

- ARTHUR, P. “(In)Dispensable cinema: confessions of a making-of addict”. *Film Comment*, New York, v. 50, n. 4, p. 38-42, jul.-ago. 2004.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAECQUE, A. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 7. ed. Campinas: Papirus, 1996b.
- _____. “Esboço de uma teoria da prática”. In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d’Água, 2003.
- _____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.
- EVANS, N. J. “Undoing the magic? DVD extras and the pleasure behind the scenes”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Abingdon, v. 24, n. 4, 2010.
- HIGHT, C. “Making of documentaries on DVD: the lord of the rings trilogy and special editions”. *The Velvet Light Trap*, Austin, n. 56, Fall 2005.
- KOMPARE, D. “DVD Box sets and the reconception of television”. *Television & New media*, Thousand Oaks, n. 7, p. 335-360, 2006.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- PINTO, L. *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2013.
- SILVA, M. D. J. *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. 2013. 240 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2G73CKm>>. Acesso em 23 mar. 2018.

