

## A memória enquanto ato teórico dos *making of* documentários

Patricia de Oliveira Iuva<sup>1</sup>

A proposta deste artigo dá continuidade aos trabalhos oriundos da tese de doutorado “Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do *making of*” (Iuva 2016)”. A tese teve como objetivo desvelar a construção e o funcionamento de uma dupla autoria a partir do encontro entre duas instâncias autorais instauradas pelo *making of* documentário: a do diretor do *making of* e a do diretor do filme. As incursões teórico-metodológicas possibilitaram a delimitação de um campo do *making of* (Iuva, Rossini 2018), bem como a compreensão das manifestações e funcionamento de uma dupla autoria: “*voyeurismo* – exibicionismo” e “*flâneurie* – dandismo” (Iuva 2020).

O objeto da pesquisa, os *making of* documentários (MDocs), enquanto produtos extrafílmicos presentes nos DVD/BD colecionáveis, permite explorar diversas questões do cinema e do audiovisual. Neste texto, proponho uma reflexão sobre a *dimensão da memória nos processos de criação cinematográficos*, ou seja, trata-se de compreender os *making of* documentários enquanto “índices de pensamento em criação” (Salles 2017), cujos vestígios temporais reverberam e disseminam sentidos de uma memória do (e para o) cinema, ultrapassando o texto fílmico ao qual se refere. Reconheço o *making of* como processo e obra, donde a memória desponta enquanto um ato teórico no ambiente de criação cinematográfica possível de desvelamento.

Tem-se aqui uma práxis em processo que flexiona o conceito, ou seja, uma discussão da complexa relação entre a teoria implícita no fazer cinematográfico e a construção teórica explicitada pelo trabalho acadêmico, questão intrínseca à Teoria dos Cineastas (TC) (Penafria *et al.* 2017). Uma das intenções que perpassam este trabalho diz respeito à discussão dos *making of* documentários e suas potencialidades para a teoria dos cineastas. Tendo em vista que essa perspectiva busca tanto pensamentos formalmente elaborados, quanto ideias esparsas acerca da criação fílmica, parece-nos profícua

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Catarina, Campus R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n - Trindade, Florianópolis – Santa Catarina, CEP 88040-900, Brasil.

a reflexão a partir dos MDocs, uma vez que os mesmos colocam lado a lado os cineastas e os filmes, de modo que podem apontar “para a existência de princípios gerais direcionadores de suas tomadas de decisão” (Salles 2017).

Este trabalho contempla, portanto, os MDocs enquanto obras de processo cujas relações se estabelecem a partir do agenciamento entre duas instâncias enunciativas, bem como diretivas: o filme e o *making of*. Ao construir outras leituras possíveis do filme, o *making of* o faz de uma maneira particular, pois aspectos de produção bem como as relações entre os cineastas envolvidos despontam como variáveis de extrema influência das condições e formas de concepção das obras. Para tanto, ressalto a necessidade de levar em consideração as circunstâncias do contexto produtivo sobre o projeto criador dos cineastas realizadores dos *making of* – o que engloba habilidades adquiridas, tomada de decisões, caminhos trilhados e, por fim, sobre a constituição dos arranjos peculiares. É sobre esta dimensão relacional, associada ao processo de documentação da produção de uma obra (MDoc) e à obra em si (o filme), que pretendemos ampliar os horizontes de estudo acerca dos extrafílmicos e seus desdobramentos para refletir sobre um ato teórico de memória para o próprio cinema.

A fim de circunscrever a discussão dos MDocs enquanto atos processuais da criação cinematográfica, cujos sentidos apontam para a constituição de uma dada memória, o percurso teórico-metodológico segue uma explanação acerca da noção de cineasta e de trajetória social (Bourdieu 1996a, 1996b), para, num segundo momento, conjugar determinados aspectos com os conceitos de memória e dialética do olhar, a partir de Didi-Huberman (2010), no intuito de propor uma reflexão sobre o ato teórico dos *making of* que passa por operações de memória audiovisual empreendidas, cada uma a seu modo, a partir de suas imagens e a manipulação das mesmas pelos cineastas realizadores. Entendemos que tal ato só se compreende a partir do trabalho do pesquisador com o objeto, ou seja, todo MDoc constitui memória, mas a lógica reflexiva sobre esse processo nem sempre se faz presente, ou, ainda, nem sempre se identifica tão facilmente. Como afirma Manuela Penafria em entrevista: “E o que é que o investigador tem que fazer? Tem que se preocupar com a sua investigação do ponto de vista da criação de uma teoria do cinema. Não acho que tenha que estar preocupado se o cineasta tem um pensamento coerente ou não” (2020, 11). Desse modo, é necessário operar analiticamente com determinadas particularidades dos objetos. Para isso, o *corpus* da análise é composto pelos seguintes MDocs:

1. *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (1996, Keith Fulton e Louis Pepe) – *making of* do filme *Os Doze Macacos* (1995, Terry Gilliam).
2. *The Making of “Close Encounters of the Third Kind”* (2001, Laurent Bouzereau) – *making of* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977, Steven Spielberg);

*The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*, dirigido por Keith Fulton e Louis Pepe, teve sua primeira exibição oficial no London Film Festival em 14 de novembro de 1996. Percorreu circuito de festivais e, depois, foi distribuído em edição especial de *laserdisc* do filme *Os Dozes Macacos*, no ano de 1997. A partir de 1998, passou a integrar as edições do filme em DVD e, no ano de 2009, foi lançado como extrafílmico da edição especial em *Blu-ray*.

*The making of "Close Encounters of the Third Kind"*, *making of* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977), conta com duas versões, ambas de mesmo título, no entanto, com diretores e composições diferentes. A versão que nos interessa refere-se à do ano de 2001, dirigida por Laurent Bouzereau. Esse *making of* documentário foi realizado especialmente para integrar edições de lançamento do filme em DVD/BD. Aparece como *special features* na edição de colecionador em DVD, no ano de 2001 e, mais tarde, em 2007, na edição comemorativa de 30 anos do filme (tanto em DVD quanto *Blu-ray*).

### 1. Os cineastas realizadores dos *making of* documentários

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

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

A partir disso, observa-se que o apelo realista dos *making of* documentários diz respeito a uma apropriação, a uma retórica que tem por objetivo satisfazer o desejo do espectador de responder à pergunta "como eles fizeram isso?". No entanto, vale ressaltar que o desvelamento do processo produtivo/criativo de um filme e um dado reencantamento são também uma construção e/ou representação da realidade, "realidade essa mediada, produzida e dramatizada por códigos estéticos e suportes audiovisuais cujas fronteiras também

estariam se tornando indistintas” (Feldman 2008, 62). Assim, os regimes de visibilidade do *making of* documental caracterizam-se pela produção de efeitos de real, de modo a inscrever o espectador no universo cinematográfico da realização de um filme através de “outro” filme.

Mas, como se dá a produção desses regimes? Além dos enunciados, quem são os cineastas que conduzem determinado olhar da construção das narrativas e da memória acerca dos processos criativos e de produção cinematográficos? Essas perguntas foram previamente debatidas em duas publicações<sup>2</sup>, porém, reaparecem aqui com a intenção de cotejamento com a perspectiva da Teoria dos Cineastas (TC) no sentido de um deslocamento da lógica hegemônica sobre questões da autoria. Para a TC,

um cineasta é todo aquele que contribui de modo relevante para a criação cinematográfica, sendo que realizador não é sinônimo de cineasta. Um ator, um director de fotografia, um argumentista, um montador é, também, tal como o realizador, um cineasta. E, da nossa parte, a teoria do cineasta não implica assumir a ‘teoria de autor’ (politique des auteurs). (Penafria, Santos, & Piccinini 2015, 332)

Desse modo, cabe ressaltar que a minha abordagem sobre autoria no campo do *making of* reconhece o lugar dominante dos *directores auteurs* (de maneira geral, associado aos filmes aos quais os *making of* se referem), mas com intuito de operar com eles a construção de um espaço minoritário de resistência: o reconhecimento criativo (e também autoral) dos diretores de *making of*. Trata-se de abrir um caminho para legitimar a autoria em um espaço de produção (o campo do *making of*) desvalorizado em detrimento da hegemonia do filme ficcional que se sobrepõe a todos outros produtos audiovisuais. Diante desse movimento, demonstramos nos artigos prévios que o espaço e funcionamento da autoria nos MDocs são resultado de uma operação na qual o olhar autoral do diretor do *making of* se inscreve de acordo com sua trajetória social e seu *espaço de possíveis* no campo (-----). Ou seja, além do nível discursivo dos MDocs que identifica os *auteurs*, existe uma dimensão dialética do olhar que manifesta uma dupla noção de autoria<sup>3</sup> entre aquele que olha e aquele que é olhado.

A noção de trajetória social é entendida como uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes” (Bourdieu 1996b, 81), o que permite um aporte teórico e crítico na análise da autoria dos cineastas,

<sup>2</sup> A perspectiva autoral dos diretores do *making of* foi apresentada no artigo “Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos *making ofs* documentários” (Iuva 2020).

<sup>3</sup> Os dois tipos de relação identificados sobre a instância da autoria a partir dos *making of* documentários: voyeurismo–exibicionismo e *flânerie*–dandismo (Iuva, 2020).

descentralizando a noção romântica do gênio criador, afastando-se da perspectiva redutível de uma semiologia textual, sem, todavia, desconsiderar o sujeito/indivíduo e suas potencialidades objetivas.

O caso do *making of* documentário *The Hamster Factor* é bastante peculiar, pois foi o trabalho que impulsionou a carreira da dupla de cineastas diretores Keith Fulton e Louis Pepe. Conheceram-se quando ambos estavam cursando o MFA em Film Production na Temple University, em Filadélfia (EUA). Nesse período, realizaram trabalhos de caráter universitário juntos. Em 1994, durante a pré-produção do filme *Os Doze Macacos*, em Filadélfia, o diretor Terry Gilliam estava à procura de uma pessoa que filmasse um documentário sobre a produção do filme com uma câmera Hi-8. Sua assistente, Lisbeth Fouse, agendou entrevistas com diversos realizadores de departamentos de cinema e audiovisual da cidade. Dentre as entrevistas agendadas, Keith Fulton e Louis Pepe insistiram que eram uma equipe e que o trabalho requeria duas pessoas. No entanto, a produção do filme achava que duas pessoas no *set* de gravação documentando todo processo seria intrusivo demais. Apesar disso, a dupla foi para a entrevista com Lisbeth Fouse e, ao final, entregaram uma fita *demo reel* (recorte de cenas) dos seus trabalhos anteriores – em conjunto e individuais. Na semana seguinte, foram chamados novamente para uma entrevista com Terry Gilliam, que tinha gostado muito do material deles e ofereceu a eles a oportunidade de realizarem o documentário *making of*.

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

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

O *making of* documentário foi bastante elogiado entre os fãs, entre os críticos e no circuito independente da produção documental. Alguns críticos compararam com o aclamado *Hearts of Darkness – a Filmmakers Apocalypse*, elevando assim, simbolicamente, o *status* da obra. Além disso, teve exibição no International Documentary Film Festival Amsterdam, o que demonstra o reconhecimento por parte do campo do documentário. Fulton e Pepe foram abordados para a

realização de outros documentários *making of* e também *featurettes*<sup>4</sup>, percebendo, no entanto, que o estilo de *making of* que adotam não é bem visto por qualquer um em Hollywood. Em entrevista, eles declararam: “descobrimos que em Hollywood as pessoas só gostam de ‘warts-and all’<sup>5</sup>, estilo de documentário quando é sobre os outros”. Desse modo, fizeram poucos *making of* para outras produções, como *Under the Bunker: On the Set of “Three Kings”* (documentário curta-metragem para o filme *Três Reis*, do ano de 1999) e *Making Angels* (documentário curta-metragem para o filme *Cidade dos Anjos*, do ano de 1998).

Por outro lado, temos Laurent Bouzereau, diretor de *The Making of Close Encounters of the Third Kind* (2001). O caso de Bouzereau constrói-se a partir de sua ávida coleção de *memorabilias* dos filmes de Steven Spielberg e Brian De Palma. Mudou-se da França para Nova Iorque na década de 1980 e trabalhou em diversas áreas da indústria do cinema independente, como assistente de direção e também com publicidade. Além disso, escrevia para revistas francesas, como *L’Ecran Fantastique* e *Globe*. Em novembro de 1988, lançou seu primeiro livro: *The De Palma Cut: The Films of America’s Most Controversial Director*. Em função de sua pesquisa e seu livro sobre De Palma, no ano de 1991, foi abordado pela The Criterion Collection para gravar uma faixa de áudio com comentários para a edição em *laserdisc* do filme *Carrie, a Estranha* (1976, Brian De Palma). Nas palavras de Bouzereau: “Isso me apresentou a todo esse campo. Eu não acho que foi um trabalho, mas um bom passatempo. Então, enquanto eu tinha o meu trabalho, eu contribuí para vários *laser discs*.” (Bouzereau cit. in Foster 2002; tradução minha)

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

---

<sup>4</sup> Existem, basicamente, dois tipos de *making of*: o *making of* documentário (MDoc) e o *making of* *featurette* (promocional). Eles diferem na sua concepção e seus interesses, sua adequação aos níveis de produção e de distribuição. (Iuva & Rossini 2018).

<sup>5</sup> Gíria que denota “escancarar as más qualidades do caráter de alguém”.

literária) e ainda exhibe uma secção que elenca os inúmeros prêmios já recebidos por ele.

Laurent Bouzereau já dirigiu e produziu *making of* de filmes de inúmeros diretores aclamados na história do cinema, como Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Roman Polanski, Brian De Palma, William Friedkin, Robert Zemeckis, Warren Beatty, Peter Bogdanovich, James Cameron, George Lucas, e outros. No entanto, o trabalho com maior extensão e expressão é, sem dúvida, nos *making of* e edições especiais dos filmes do diretor Steven Spielberg. Esteve por trás da direção de quase todos os *making of* dos filmes significativos da carreira de Steven Spielberg<sup>6</sup>. De acordo com Christian Moerk (2005), Bouzereau “tem uma reputação crescente como o produtor de DVD pessoal do Sr. Spielberg, um dos, talvez uma dúzia de profissionais, que têm dominado a nova arte de transformar a edição de vídeo de um filme em um evento *sui generis*” (Christian Moerk 2005). Esse aspecto é de extrema relevância na análise da trajetória de Bouzereau, pois há que se considerar a existência de um certo limite de controle e/ou de liberdade na realização dos *making of* para Spielberg: o limite do “discurso autorizado”.

É importante ressaltar que a trajetória de Laurent Bouzereau se constrói dentro do campo do *making of*, na direção e produção de extrafílmicos e edições especiais de DVD/BD. Diferentemente da dupla Louis Pepe/Keith Fulton, cuja trajetória está marcada pelas especificidades do campo do documentário, sendo, por vezes, acionados a adentrar no campo do *making of* a fim de documentar a produção de um determinado diretor. Tendo como ponto de partida essa diferença crucial de tomada de posição no interior do campo, pretendo demonstrar, ao longo do artigo, que as circunstâncias e a trajetória de cada diretor de *making of* influenciam o modo de olhar o outro (o filme ficcional e seu *director auteur*), construindo, assim, diferentes atos teóricos de memória.

## 2. A dialética do olhar e a dupla distância nos MDocs

Acredito ser possível afirmar que o formato dos MDocs propicia um aprofundamento na compreensão do processo de constituição de uma obra cinematográfica, no momento em que o mesmo articula enunciados que dão voz aos participantes da criação (produção cinematográfica), indicando um amplo campo de atividades e aspectos do fazer/da realização, de modo que se consegue compreender a “arte industrial” cinematográfica enquanto uma espécie particular de experiência, que não se parece com nenhuma outra.

A experiência com os *making of* documentários envolve uma heterogeneidade formal, o que, por sua vez, desencadeia em

---

<sup>6</sup> Dos 28 filmes longa-metragem do diretor Steven Spielberg (entre 1974-2015), Laurent Bouzereau assumiu a direção dos *making of* de 26 dos filmes.

diferentes tratamentos da dimensão temporal e espacial<sup>7</sup>. Quer dizer, todo *making of* documentário, em certa medida, produz memória, pois trata-se de um encontro com o *outrora* do filme que sobrevive, que se acumula nas imagens. O próprio *making of* se torna índice de algo que ele sustenta, que ele opera visualmente, mas que, ao mesmo tempo, não está ali formalmente, está distante: o filme.

Nas palavras de Didi-Huberman, “uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência” (Didi-Huberman 2010, 148). Temos uma obra que opera relações entre sua própria expressão estética e um dado filme a que se refere. Em outras palavras, um processo *dialético do olhar* (Didi-Huberman 2010), o qual implica o reconhecimento de que tudo aquilo que se olha, olha de volta – do mesmo modo que o *making of* (e seu cineasta realizador) olha ao filme (e ao seu diretor *auteur*), este olha de volta, numa relação de dupla distância.

Tendo em vista a natureza relacional do *making of* com o filme, a postura que assumo diante do objeto é a de que o mesmo, se observado através de um gesto crítico e reflexivo pelas pesquisas, pode contribuir para a teoria do cinema de um modo mais amplo, sendo possível sistematizar um pensamento de determinados MDocs enquanto atos teóricos de memória. Em outras palavras, o modo como alguns *making of* documentários dão a ver o processo da criação fílmica passa, necessariamente, por uma estrutura em que a memória é ato expressivo constituinte.

Debruçar-se sobre os MDocs nessa esteira evidencia uma ação que se correlaciona com o conceito de dupla distância de Didi-Huberman (2010), a qual inscreve a relação da obra no espaçamento entre o observador e o observado. Tal inflexão fenomenológica constitui a *dialética do olhar*, cujas formulações e regimes de significação se concretizam/surgem a partir da relação do olhante (*making of*) e do olhado (*o filme*).

Imagens de diferentes origens são *aproximadas* entre si através da montagem, no entanto, ao mesmo tempo, podem operar um *distanciamento crítico* no sentido reflexivo. Vale ressaltar que a origem dessas imagens não se dá a conhecer como fonte ou gênese, mas como um turbilhão que revela, por um lado, o reconhecimento de uma restituição, ou restauração; e, por outro, acusa algo que, em si, está sempre inacabado e por finalizar (Didi-Huberman 2010, 171). Ora, o *making of* documentário opera imagens de diferentes ordens, seja da restituição de um dado filme, que, no entanto, ali está sempre inacabado, seja da sua própria existência, cuja marca principal é a sua abertura temporal por se tratar de um tempo da memória. Os MDocs constituem uma tessitura de linhas temporais diversas, que se inscrevem com a potência de manifestar condições históricas de um

---

<sup>7</sup> Além da diferenciação entre *making of* documentários e *making of* promocionais, é possível identificar, ainda nesse espectro, diversas propostas e construções estético-narrativas, que variam de acordo com modelos produtivos, cineastas realizadores, projetos colaborativos, interferência dos estúdios ou projetos independentes, etc. (Iuva & Rossini 2018)



modelo de fazer cinema bem como um conjunto de saberes e conhecimentos acerca de uma obra (o filme).

Na relação que estabelece com o olhado (o filme), o *making of* documentário, na condição de olhante, aponta traços e vestígios suscetíveis da constituição de um ato teórico mnemônico. Na perspectiva de Didi-Huberman (2010), a imagem vai além do visível, e é justamente o que não está exposto ao olhar (o que está na sombra) que é necessário escavar. Nesse sentido é que a perspectiva metodológica de análise se alinha à ética do olhar, do contraste entre o visível e o invisível das imagens dos MDocs, buscando a imaginação nessa experiência com as imagens. De acordo com Comolli, “a vida ou a sobrevida das sombras nos aparece como uma das maiores apostas de hoje: são a própria marca daquilo que resiste a se deixar reduzir aos programas e às narrativas autorizadas. Algo de sombra perfura o visível e o desfaz” (Comolli 2008, 214).

Ao mostrar, ao deixar ver o espetáculo cinematográfico na sua criação, o cineasta realizador do *making of* se esconde na sombra do filme referente e de seu *auteur*. No entanto, há que se atentar para o fato de que o que vemos é a organização temporal e espacial, a decupagem e a montagem de uma “história” na perspectiva de um dado olhar. O que é visível como narrativa assim o é devido à observação de um corpo (humano e cinemático) que filma e expõe os “processos lentos, o trabalho, a estrutura, as relações de força, a mais valia ...” (Comolli 2008, 215). Ou seja, as imagens dos MDocs tornam visíveis aspectos do fora de campo do cinema. No entanto, nesse jogo entre o visível e o invisível do cinema, a máquina cinematográfica não escapa do seu sistema: “ela não pode mostrar nada sem esconder mais do que mostrar” (Comolli 2008, 214).

Essa dimensão da sombra que escavo aqui é o ato teórico da memória através de uma perspectiva de inscrição do olhar dos cineastas realizadores dos *making of*: é o lugar que um dado autor convoca para si, mas que não é facilmente reconhecido e/ou acessível, em função não apenas da sombra dessas imagens, mas também da posição que o mesmo ocupa dentro do campo (Iuva & Rossini 2018). A forma de inscrição do seu olhar está relacionada diretamente com o jogo de relações estabelecido entre os agentes do campo e seu reconhecimento. Portanto, também considero a relação existente dessas imagens e o que elas “escondem” com a trajetória social dos cineastas realizadores que as manipulam. Além das questões estilísticas da análise fílmica que dissecam a imagem no nível do plano e/ou da técnica, a seção seguinte pretende demonstrar empiricamente que os *making of* se constituem enquanto obras de cineastas, ao mesmo tempo em que delineiam atos teóricos de memória em um regime de significação potencial para o embate e confronto de reflexões no campo das teorias do cinema. Em outras palavras ainda, resgatando as questões apontadas na introdução deste trabalho, como é que a memória enquanto ato teórico relaciona-se com a dialética do olhar no *corpus* selecionado?

### 3. As variações nos atos teóricos: entre a lembrança e a forma viva da memória

Concebo que a montagem no *making of* ultrapassa o teor narrativo se tensionada a partir da dimensão da memória e do tempo. Através da *collage* de elementos díspares justapostos, pode-se iluminar e construir conhecimento de algo que foi ou de algo que poderá vir a ser. Sob tal prisma, a questão conecta-se à abordagem da Teoria dos Cineastas, uma vez que a investigação está imbuída de um “ponto de vista da criação de uma teoria do cinema” (Leites, Baggio & Carvalho 2020).

O *making of* documentário pode, portanto, constituir-se enquanto um ato teórico de memória, cujas imagens nos obrigam a constituir outro filme em que o sentido já não é o mesmo. A montagem de fragmentos imagéticos e sonoros, provenientes de diferentes tempos e espaços, colocam em tensão o ato de observar e a obra observada, ou seja, instauram um movimento dialético de abertura entre a memória do filme, a memória do próprio cinema com a vivência presente, incitando assim um olhar reflexivo sobre a obra. Trata-se de uma “trama singular de espaço e de tempo” (Didi-Huberman 2010), para tanto,

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

Nesse sentido, é como se o *making of* vagasse ao processo de produção do filme (no passado ou no presente), e através da montagem ele propusesse uma construção/reconstrução de tempos que se espacializam, se presentificam nas imagens. No entanto, essa travessia abriga múltiplos sentidos e tempos que ali estão tal como vestígios para serem desvelados. Desse modo, além de se caracterizar pelo caráter de reconstrução da filmagem, as imagens dos MDocs são manipuladas pela montagem de forma a permitir a imaginação do espectador, bem como o acesso às lembranças. A mesa de montagem não é meramente o lugar da construção da narrativa, mas do manuseio de seu próprio filme que fala de um outro filme com imagens de diferentes origens. A memória comparece materialmente nas imagens (de arquivo, mas também em depoimentos por vezes irrepresentáveis). Tem-se uma espécie de reescrita do acontecimento fílmico.

O cinema do *making of* documentário realizado anos após o lançamento dos filmes carrega uma forte característica arqueológica, pois o MDoc escava arquivos e (re)monta uma história. Já o Mdoc

realizado durante a gravação do filme carrega marcas de produção de um olhar presente, em campo, observação quase etnográfica que se constrói enquanto história. Seja remontando ou filmando, trata-se de uma história mediada com entrevistas de um *Agora* ou imagens de arquivo que evocam *Outrora*, conservando, porém, marcas que apontam para um futuro, para o desejo de se constituir um espaço de memória. Essa memória não se associa apenas ao filme e seu processo de produção, mas é muito mais ampla, ela conta dos sujeitos envolvidos no processo evocados pelas imagens, também diz respeito ao espectador, que acessa lembranças tanto do filme quanto da relação do filme com sua vida, além de se configurar enquanto uma memória que elucida a trajetória de cineastas. Mas, acima de tudo, trata-se da memória de um dado contexto histórico e um determinado modo de fazer cinema (um aspecto ideológico de um “tipo” de cinema).

Com relação aos *making of* documentários *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (1996) e *The Making of Close Encounters* (2001), é possível observar movimentos peculiares de agenciamentos da memória, pois tratam-se de *making of* de naturezas temporais e espaciais distintas: enquanto a realização do primeiro se deu concomitantemente à produção do filme *Os Doze Macacos* (1995), o segundo foi realizado 20 anos após a produção do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977).

Esse fato é de extrema relevância, uma vez que, em *The Hamster Factor*, a constituição das imagens é definida pela presença da câmera na circunstância do *set* e dos bastidores da produção, de modo que a marca documental se inscreve explicitamente, tendo em vista que “a tomada da imagem documentária se define pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador” (Ramos 2013, 82). A abordagem e o trabalho operado sobre as imagens apresentam não somente um conjunto estilístico diferente de outros MDocs, mas instalam um estatuto de fruição que direciona o olhar para a presença e ação diante da tomada.

A inscrição temporal e espacial do MDoc *The Hamster Factor* se dá sobre fatos observados num presente (1996), com vários testemunhos de Terry Gilliam para a câmera, quase que em tom confessional. Recorrendo em alguns momentos a pequenas entrevistas com alguns membros da equipe (com o produtor Charles Roven, o co-produtor Lloyd Phillips, o *designer* de produção Jeffrey Beecroft, o decorador de *set* Crispian Sallis, o publicitário Ernie Malik, os roteiristas David Peoples e Janet Peoples e com o editor Mick Audsley). Observo que o *making of* agencia aspectos do processo produtivo e criativo de uma equipe, mas trata, acima de tudo, de construir um retrato acerca da figura de Terry Gilliam como *auteur* e seus métodos de realização. Desse modo, o foco recai mais sobre o cineasta diretor do que sobre o filme em si. Ou seja, o trabalho da memória dinamiza o passado de Gilliam em “destino, em futuro, em desejo” (Didi-Huberman 2010, 150). Existe uma força do desejo nas imagens de Terry Gilliam cuja experiência conjuga um “passado que

se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente” (Didi-Huberman 2010, 151). Terry Gilliam é perpassado por fluxo temporal que, a todo momento, escapa de seu corpo e provoca um choque de memória que se atualiza em um conjunto diverso de imagens que projetam um dado valor de “culto”. Por exemplo, o fragmento em que se explica a inspiração em *La Jetée*<sup>8</sup>, de Chris Marker, para o roteiro de *Os Doze Macacos* estabelece um paralelo entre as imagens dos dois cineastas, colocados lado a lado. A trama de tempo e espaço envolta nessas imagens instaura um dispositivo cujo poder da memória encena uma proximidade com esse *auteur*. O MDoc trabalha esse lugar de posição e ocupação, acionando o ver, o crer e o olhar (Didi-Huberman 2010).

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

---

<sup>8</sup> *La Jetée* é um curta-metragem francês, dirigido por Chris Marker, no ano de 1962. O filme conta a história de um homem que viaja no tempo e testemunha sua própria morte.



Imagens 1-12: Fotogramas da animação de recortes estabelecendo a trajetória de Terry Gilliam, extraídos do Mdoc *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*, 2004. © Low Key Productions & Universal Studios.

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



Imagens 13-20: Fotogramas que demonstram diferentes momentos com variações da posição e controle de Terry Gilliam no set do filme *Os Doze Macacos*, extraídos do Mdoc *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*, 2004. © Low Key Productions & Universal Studios.

Longe de demonstrar alguém com total controle e clareza sobre sua obra, *The Hamster Factor* constrói em alguns momentos a possibilidade de um filme que seria resultado de diversas “vozes” autorais (diretor, produtor, roteirista, atores, atrizes, operador de câmera, fotógrafo, montador, etc.) que podem ou não estar em harmonia. No entanto, é curioso que, mesmo podendo perceber o espaço autoral como múltiplo, a figura que performa de modo a carregar os sentidos e valores atribuídos ao filme ainda é o diretor Terry Gilliam. É válido lembrar que a própria sinopse de *The Hamster Factor*, escrita pelos cineastas realizadores Louis Pepe e Keith Fulton, explicita que o foco do MDoc é Terry Gilliam na relação com o filme:

The Hamster Factor narra a luta de Terry Gilliam para fazer ‘um filme de arte europeu no sistema de Hollywood’. Com filmagens em estilo

verité acompanhando toda a produção e edição de *12 Monkeys* – desde os esforços de Gilliam para rebaixar o status de celebridade de seus atores principais até os seus encontros relutantes com o processo de exibição teste – o documentário traça como ideias são concebidas, comprometidas e, eventualmente, canalizadas através da máquina de marketing da indústria em mercadorias vendáveis/palatáveis. *The Hamster Factor* é um retrato íntimo dos métodos de produção de Terry Gilliam e uma visão sem precedentes do estranho casamento de arte e comércio no cinema de Hollywood. (Stubbs, s/d)

Assim, o MDoc da dupla de cineastas Pepe/Fulton articula um modo de “olhar o outro” que se divide entre a observação do processo criativo e produtivo do filme e a construção de uma caricatura do cineasta *auteur* (Terry Gilliam) por detrás dele. Os fragmentos em que Terry Gilliam fala para a câmera utilizam um enquadramento de centralização variável e o plano fechado em momentos e posições diferentes, contribuindo para um retrato que dá conta de inúmeras facetas e/ou aspectos de sua personalidade e de sua forma de se colocar durante a produção.

Há que se atentar para o descompasso das posições ocupadas no campo cinematográfico por Pepe e Fulton com relação a Terry Gilliam. Quando foram selecionados para assumir o projeto do *making of* de *Os Dozes Macacos*, a dupla de aspirantes diretores só havia realizado filmes universitários, enquanto Gilliam – com uma trajetória um tanto polêmica e complexa, mas, ainda assim, reconhecida – já ocupava a posição de *auteur* no campo do cinema ficcional. Talvez esse descompasso seja um fator relevante que confere um nível de inventividade e originalidade ao MDoc de Pepe e Fulton, visto que, como destaca Bourdieu (1996a), as tomadas de posição (obras, manifestos, manifestações políticas, etc.) são produto de conflitos e lutas permanentes a fim de demarcar e alçar espaço.

De outro lado, temos *The Making of Close Encounters of the Third Kind* (2001), *making of* dirigido por Laurent Bouzereau, para um filme de Steven Spielberg. O MDoc conta com uma estrutura fortemente calcada em entrevistas feitas quase 20 anos após a realização do filme, o que desencadeia uma relação de memória com esse como uma experiência a ser lembrada. As lembranças em forma de depoimentos são articuladas com imagens de arquivo e cenas retiradas do filme. Segundo Vincent Amiel (2007), isso diz respeito a um princípio demonstrativo da montagem. O autor afirma:

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



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



Figuras 21-32: Interpolação do depoimento de Spielberg com cenas/fragmentos do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, fotogramas extraídos do MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind*, 2001. © Columbia Pictures.

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

Em outro fragmento, cujo principal objetivo é elucidar a consultoria de J. Allen Hynek e as fundamentações científicas que embasaram Steven Spielberg na escrita do roteiro de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, o recurso empregado na montagem



articula as entrevistas com imagens de arquivo compostas por fotografias *still*, vídeo de entrevista no set de gravação em 1978 e cenas do filme.

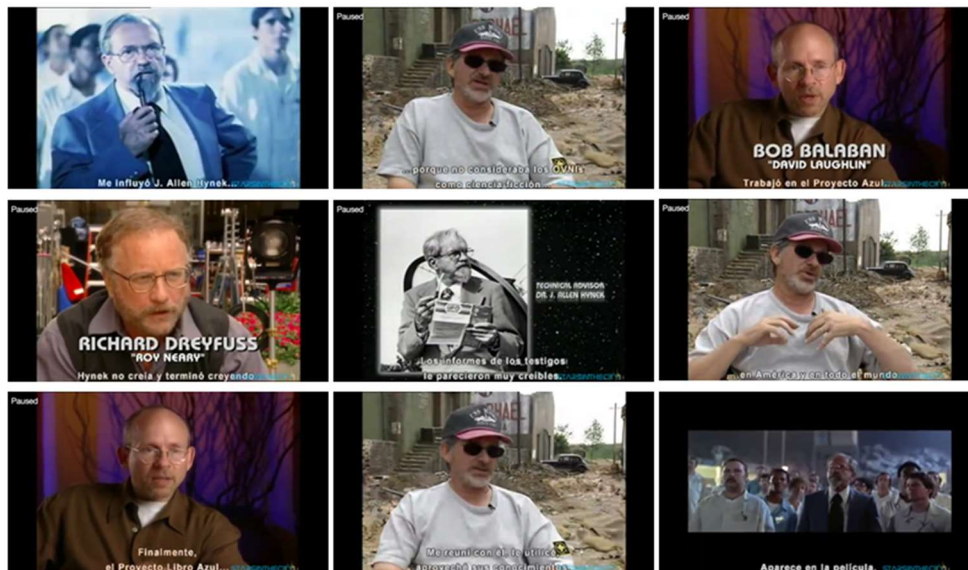


Figura 33-41: Articulação de imagens de arquivo, entrevistas e cenas do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, fotogramas extraídos do MDoc *The Making of Close Encounters of the Third Kind*, 2001. © Columbia Pictures.

A heterogeneidade dos materiais é evidente, todavia, trata-se de propor com a montagem a demonstração de um determinado discurso fundado na memória do filme enquanto uma obra que envolveu não apenas um tema que servia à cultura do entretenimento, mas que gerava um debate bastante polêmico em instituições políticas e na comunidade científica (a existência de extraterrestres).

As operações das imagens que movimentam a dimensão da memória em *The Making of Close Encounters of the Third Kind* referem-se a um sistema que convoca depoimentos de diferentes sujeitos integrantes da equipe (tendo como figura central o diretor Steven Spielberg), articulando-os a imagens de arquivo, em especial, cenas integrantes do próprio filme. Ou seja, a forma de memória que se constrói na composição discursiva manifesta uma heterogeneidade perceptiva que circunda o acontecimento fílmico num jogo de aparecimento/desaparecimento. O sentido da memória se constitui sobre um fundo de ausência (Didi-Huberman 2010, 101), e o que resta é a imagem reinventada de um filme que terá desdobrado o *auteur* Spielberg.

Vale lembrar que Steven Spielberg havia emplacado um dos maiores sucessos da história do cinema hollywoodiano com o filme *Jaws* (*Tubarão*) em 1975. O sucesso do filme ampliou seu capital cultural e simbólico, o que lhe assegurou uma posição satisfatória dentro do campo a fim de realizar seus filmes com maior autonomia. Spielberg representava, na época, um diretor idealista e visionário

capaz de atingir o público e arrecadar excelente bilheteria. Diante disso, a autonomia que ele tinha sobre seus filmes estava associada à sua capacidade de trazer retorno para os estúdios. Com *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1978) não foi diferente. Além de sucesso de bilheteria, o filme também foi indicado em diversas premiações, confirmando, portanto, a ascensão da trajetória de Spielberg. Ao final do *making of* de *Close Encounters*, o depoimento do diretor explicita a dimensão subjetiva e autoral implicada na sua obra:

Olho para o meu filme 20 anos depois e vejo muita ingenuidade. Vejo minha juventude, meu otimismo cego e vejo como mudei, como fiquei um pouco menos otimista. Agora sou produtor, além de diretor, enquanto em 1975/1976, eu era apenas diretor e muito mais idealista. Eu olho para ‘Contatos Imediatos’ e vejo uma odisséia idealista e meiga sobre um homem que larga tudo para perseguir seus sonhos ou obsessões. Em 1997, eu jamais faria o filme como o fiz em 1977 pois agora tenho uma família que eu nunca abandonaria. Nunca os expulsaria para fazer uma montanha na sala de estar, muito menos entraria numa nave para talvez nunca mais voltar. Esse é só um privilégio da juventude. Esse é um filme que me data, no qual posso olhar para trás e ver como eu era há 20 anos e me comparar com o que sou agora. (Steven Spielberg cit. in *The Making of Close Encounters of the Third Kind*, 01h36m47 – 01h38m00s)

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. A respeito disso, Aumont comenta que

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

O que observo tanto em *The Making of Close Encounters* e *The Hamster Factor* é o modo como os mesmos dão a ver um trabalho produtivo que teve uma equipe técnica envolvida por trás da representação artística. Ao longo dos *making of*, as imagens e os depoimentos documentados constituem uma compilação significativa acerca do processo criativo e produtivo que implicam a participação de inúmeros agentes (desde técnicos, produtores, financiadores, publicitários, consultores, assessores de imprensa, fãs, canais de

exibição e distribuição). Trata-se de situar um modelo de produção dentro do campo cinematográfico ficcional, cujas regras e determinações sociais e econômicas instituem os limites dos projetos criadores numa rede das relações de troca através da qual se produz e se circula. Através dos depoimentos, não apenas dos diretores *auteurs*, mas dos roteiristas, diretores de fotografia, editores, compositores, supervisores de efeitos especiais, produtores, etc., é possível situar níveis de hierarquia e de verticalização na indústria do cinema hollywoodiano, bem como compreender as relações estabelecidas entre os cineastas realizadores dos *making of* com os respectivos diretores dos filmes.

No entanto, o *making of* documentário enquanto ato teórico mnemônico em *The Making of Close Encounters* possibilita acesso a partir do que evoca – memória na forma de lembranças; por outro lado, em *The Hamster Factor*, o ato teórico de memória se configura a partir daquilo que institui, ou seja, ao se materializar enquanto obra, o MDoc se configura enquanto uma forma viva de memória.

### Considerações finais

Diante do exposto, é possível afirmar que os atos teóricos da memória em *The Hamster Factor* e *The Making of Close Encounters of the Third Kind* existem numa relação dialética com filme, e, portanto, se estabelecem numa relação de *dupla distância* (Didi-Huberman 2010): ao mesmo tempo que estão próximos do filme, estão afastados. Ou seja, sua condição de ser é um olhar sobre o filme, e nisso se aproximam do mesmo – para isso, articulam um conjunto de fragmentos em uma construção própria, criando outra obra, já afastada do filme. A polaridade do próximo e afastado é imanente às imagens. Diz respeito a uma forma *espaço temporal* orientada por uma “temporalização dialética em que a distância podia ser deduzida de uma relação do desejo com a memória” (Didi-Huberman 2010, 164). Seja o MDoc realizado anos após o lançamento do filme ou durante a gravação deste, a relação circunscrita é a de um condensamento *espaço temporal*: ora falando de um filme que já foi ou que poderá vir a ser, ora falando de si mesmo enquanto algo que é ou que irá se constituir enquanto ato teórico mnemônico. Da mesma forma, eles proporcionam uma experiência dialética ao espectador: tem-se a percepção de um objeto espacialmente presente e distante, que manifesta estas diferentes formas *espaço temporais* nas imagens – do filme, nas imagens próprias, nas entrevistas, nas imagens de arquivo.

No que diz respeito ao cineasta Laurent Bouzereau, sua trajetória como ávido colecionador de *memorabilias* dos filmes de Steven Spielberg torna-se fator de extrema relevância para a compreensão deste olhar que rememora o filme e o diretor *auteur*, enaltecendo sua contribuição para a história do cinema (em especial para o gênero da ficção científica). A posição que Spielberg ocupa no campo do cinema ficcional não é homóloga à posição de Bouzereau no campo do *making of*, fator determinante no modo de constituição do olhar do MDoc. Amparado por entrevistas, imagens de arquivo e

várias cenas do filme, Bouzereau articula um MDoc através de uma montagem que dá a ver um modo de apropriação celebrativa das imagens. Ou seja, *The Making of Close Encounters* refere-se a 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. Assim, o MDoc se apropria de imagens/cenas do filme para conduzir uma narrativa que localiza a memória como lembrança e o diretor *auteur* como elemento central na criação da obra. Desse modo, esteticamente e formalmente estamos “presos” a uma ideia hegemônica de *making of*, que opera com pouca inventividade dentro do campo.

Por outro lado, em *The Hamster Factor*, o processo de montagem do MDoc articula as imagens de modo a compor uma narrativa que dissemina vestígios acerca da atividade cinematográfica e conjuga traços que desejam projetar-se, para além do mero registro, enquanto obra própria. Como diz Fernão Ramos, a imagem “traz em si a marca da aderência (aberta pelo lançamento para a duração, presente *agora*, na *fruição*) da câmera ao ser que sustenta e transcorre no mundo, em sua presença na tomada” (Ramos 2013, 159). Ora, *The Hamster Factor* busca (re)inventar-se a si mesmo enquanto *making of* documentário. Isto é, observo uma reivindicação internamente articulada entre as imagens que apontam para uma virtualidade da memória que pode se atualizar na forma inventiva de *The Hamster Factor* dentro do próprio campo do *making of*. O que se deve ao fato de a componente crítica da imagem apontar para a decomposição de um dado passado, tendo em vista que, para Didi-Huberman (2010, 178), as obras inventam formas novas, no sentido de transformação e recriação de um determinado legado, de reversão histórico-cultural. Essa perspectiva de Didi-Huberman (2010) aponta para uma virtualidade das imagens associarem-se à memória, uma vez que as mesmas são impulsionadoras da imaginação para além do teor de seus enquadramentos.

Permito-me considerar que, em *The Hamster Factor*, a memória do filme é desconstruída, pois não se trata, necessariamente, de rememorar. As imagens indiciam uma memória coletiva deslocada, propiciam uma abertura do tempo em todos os sentidos: são o presente do sujeito-da-câmera e do espectador na fruição; são o presente e o passado de um processo de produção que transcorre(u); apontam para o futuro de um filme que ainda não existe, que está por vir; e, por último, condensam o presente, passado e futuro de uma trajetória que diz respeito não apenas ao *auteur* Terry Gilliam, mas também e, acima de tudo, a Louis Pepe e Keith Fulton enquanto futuros cineastas realizadores de documentários. Apontam, portanto, para estratos múltiplos da memória inscrevendo movimentos de deslocamento do filme enquanto fonte de origem, bem como dos *auteurs* hegemônicos do cinema ficcional enquanto os únicos cineastas.

Como diria Guy Gauthier, tanto em *The Hamster Factor* e *The Making of Close Encounters*, o(s) diretor(es) está(ão)

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

Em vias de finalização, é importante afirmar que compreendo o *making of* enquanto uma obra extrafílmica, cujo funcionamento pode operar lógicas reflexivas, constituindo-se como uma espécie de olhar/ato teórico-analítico do próprio processo de criação e produção cinematográfica, dos seus princípios, pressupostos, reconstruindo e reconfigurando seus sentidos. A partir da circulação dos MDocs nas Edições Especiais de DVD/BD, reconheço o fluxo de uma experiência cultural e midiática, cujo efeito, senão um dos pré-requisitos para a instauração da mesma, é uma operação de memória que abre as relações entre passado, presente e futuro no audiovisual. A partir disso, vislumbro, igualmente, movimentos de articulação autônoma, permitindo a conjugação analítica de formações *espaço temporais*, as quais têm muito a dizer (e a questionar) acerca de estruturas e paradigmas dos processos de criação cinematográficas e seus respectivos cineastas.

Na instância de novos dispositivos de exposição das obras cinematográficas, este estudo buscou lançar bases para a problematização dos *making of* enquanto atos teóricos e processuais que engendram uma dimensão mnemônica do cinema, buscando compreender o funcionamento dialético da lógica dos sentidos temporais e da posição/função ocupada pelos cineastas realizadores nesse processo.

## BIBLIOGRAFIA

- Amiel, Vincent. 2007. *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições texto e grafia.
- Aumont, Jacques. 2012. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Bourdieu, Pierre. 1996a. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras.
- , 1996b. *Razões práticas – sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.
- Caldwell, John T. 2008. *Production culture – industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Durham/Londres: Duke University Press.

- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- . 2015. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Feldman, Ilana. 2008. “O apelo realista.” *Revista FAMECOS*, 36.
- Foster, Dave. 2002. “Interview with Laurent Bouzereau - DVD Producer on Minority Report”. Acesso em 31 de maio de 2020. <http://film.thedigitalfix.com/content/id/1235/interview-with-laurent-bouzereau-dvd-producer-on-minority-report.html>
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2012. “Apagar os rastros, recolher os restos.” In *Walter Benjamin – rastro, aura e história*, organizado por Sabrina Sedlmayer & Jaime Ginzburg. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Gauthier, Guy. 2011. *O documentário – um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Iuva, Patricia de Oliveira. 2016. *Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do making of*. Tese de Doutorado, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acesso em 17 de abril de 2020. <http://hdl.handle.net/10183/140953>
- Iuva, Patricia de Oliveira & Rossini, Miriam de Souza. 2018. “Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do making of”. *Revista Significação*, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 76-95, jan-abr.
- Iuva, Patricia de Oliveira. 2020. “Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos making of documentários”. *Revista Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n.48, p.84-104, jan./abr. Acesso em 17 de abril de 2020. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.84-104>.
- Leites, Bruno; Baggio, Eduardo & Carvalho, Marcelo. 2020. “Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria.” *Revista Intexto*, 48: 6-21, jan./abr. Porto Alegre, UFRGS. Acesso em 17 de abril de 2020. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>.
- Moerk, Christian. 2005. “The Powers Behind the Home-Video Throne”. *The New York Times*, 3 de abril. Acesso em 31 de maio de 2020. [https://www.nytimes.com/2005/04/03/movies/the-powers-behind-the-homevideo-throne.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2005/04/03/movies/the-powers-behind-the-homevideo-throne.html?_r=0)
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus.
- Penafria, Manuela; Santos, Ana & Piccinini, Thiago. 2015. “Teoria do cinema vs teoria dos cineastas.” In *Atas do IV Encontro Anual*

da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: AIM.

- Penafria, Manuela; Baggio, Eduardo; Graça, André Rui & Araújo Denize C. 2017. “Observações sobre a ‘teoria dos cineastas’ – nota dos editores.” In *Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos cineastas*, vol. 3: 29-39. Covilhã: Labcom. Acesso em 12 de abril de 2020. <http://labcom-ifp.ubi.pt/book/304>.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2013. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
- Salles, Cecília Almeida. 2017. *Processos de criação em grupo – diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Sarlo, Beatriz. 2013. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Stubbs, Phil. s/d. *Website Dreams – the Terry Gilliam fanzine*. Acesso em 31 de maio de 2020. <http://www.smart.co.uk/dreams/hamspr.htm>

## FILMOGRAFIA

- Contatos Imediatos de Terceiro Grau/ Close Encounters of the Third Kind*. Dir. Steven Spielberg. EUA: Columbia Pictures, 1997.
- Os Doze macacos/ Twelve Monkeys*. Dir. Terry Gilliam. EUA: Universal Pictures, 1995.
- The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys*. Dir. Keith Fulton & Louis Pepe. EUA: Low Key Productions & Universal Pictures, 1996.
- The Making of Close Encounters of the Third Kind*. Dir. Laurent Bouzereau. EUA: Columbia TriStar Home Entertainment, 1998.

Recebido em 15-12-2019. Aceite para publicação em 21-04-2020.