

INÊS REBANDA COELHO, NELSON ZAGALO & PEDRO DIAS VENÂNCIO

insclh@gmail.com; nzagalo@gmail.com; pdv@estgf.ipp.pt

**UNIVERSIDADE DO MINHO; CENTRO DE ESTUDOS DE
COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE, UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA,
PORTUGAL; ESTGF, INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

DIREITO, INDÚSTRIA E SOCIEDADE: OS DIFERENTES OLHARES SOBRE A COMUNICAÇÃO AUTURAL NO CINEMA

RESUMO

O artigo que nos propomos apresentar tem como objetivo expor duas das temáticas principais que se inserem na investigação a ser realizada no âmbito do Doutoramento em Ciências da Comunicação, denominada “Autoria Coletiva e a Comunicação da sua Arte: A Disparidade entre a Visão Legal e Social do Cinema e da sua Indústria”. Os temas selecionados foram a noção de originalidade e de autoria no cinema, do ponto de vista legal, social e industrial, sendo levantadas algumas questões e conclusões que continuarão a ser investigadas. Como metodologia de investigação, foi feita uma análise do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e de investigações feitas dentro deste domínio. Iremos focar-nos maioritariamente no sistema jurídico nacional, sendo utilizado como sistema de comparação o caso americano que se regem pelo Copyright. Serão mencionadas várias obras filmicas, não só obras finalizadas mas também o processo da sua execução (making-off), de forma a dar a conhecer que tipo de intervenção cada elemento de uma produção tem num filme, a partir da própria obra.

PALAVRAS-CHAVE

Autoria coletiva; originalidade; cinema; direito

1. INTRODUÇÃO

À primeira vista, colocar arte e direito na mesma frase pode aparentar ser algo sem sentido, com pouco em comum, e na realidade é. Não por serem áreas distintas com olhares distintos do mundo, mas porque no ponto crucial em que se encontram não se entendem. Ponto esse chamado Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos (CDADC), que tem como objetivo defender obras, criações intelectuais do domínio literário, científico e

artístico e proteger os direitos dos respectivos autores. Não iremos abordar a arte em geral neste artigo, mas sim a arte do cinema. O cinema é uma das muitas formas de arte abordadas pelo CDADC, contudo é aquela que mais depende do coletivo. Contudo, a sua coletividade é limitada pelo olhar legal e praticamente não é vista pelo olhar social, olhares esses que deveriam estar em concordância entre si. “O Direito é uma ordem necessária: não há sociedade sem direito, este entra necessariamente na constituição do social. A sociedade por seu turno, é necessária, por natureza, ao homem” (Machado, 2011, p. 36). O direito e a sociedade estão interligados e devem acompanhar-se mutuamente, o que torna a situação mais preocupante do que apenas abdicar de seguir a arte em si.

Este artigo tem dois objetivos principais, analisar a noção de autoria no cinema e falar na noção de originalidade. A noção de originalidade está presente nos dois sistemas de direito principais, CDADC e Copyright (designação da lei que regula o direito de autor nos EUA), que utilizam essa mesma noção como a principal característica que uma obra deve conter para ser protegida. “A originalidade é “a pedra fundamental do copyright” e a característica definidora da expressão do copyright” (Craig, 2007, p.69). Antes de questionarmos quem são os autores da obra temos que questionar que obra, por nem todas as obras serem protegidas, pois não se encaixam na categoria de obra original. Contudo, isso faz-nos questionar: até que ponto a originalidade será a forma mais apropriada de proteger uma obra, seja a mesma de cariz artístico ou não? E quando se fala de uma obra original fala-se em quê concretamente? Relativamente à obra cinematográfica como obra coletiva, iremos analisá-la do ponto de vista legal e social à luz da visão artística. Sendo que, pretendemos dar a conhecer e confrontar a perspectiva que a indústria cinematográfica tem de autoria no cinema com a noção que é transmitida à sociedade e aquela que é defendida pelo Direito, noções essas que diferem bastante umas das outras. Por último, iremos focar-nos na forma como cada elemento de uma produção fílmica comunica a sua arte aos espetadores, ou seja, a percetibilidade do seu trabalho na obra final e se afeta a forma como o filme comunica com a audiência.

Com esta investigação pretendemos consciencializar e contribuir de alguma forma para uma aproximação das diferentes visões existentes relativamente ao cinema por parte do direito e da sociedade.

2. A NOÇÃO DE ORIGINALIDADE NO CÓDIGO DO DIREITO DE AUTOR E NO COPYRIGHT

O Copyright e os Direitos de Autor são os dois principais sistemas jurídicos que regem criações, sendo que o copyright se encontra majoritariamente nos países anglo-saxónicos e o direito de autor na Europa. Neste caso, embora sejam mencionados artigos e secções presentes na legislação portuguesa (que exemplifica o sistema de Direito de Autor) e o caso americano (que exemplifica o sistema de Copyright), aquilo que será mencionado neste capítulo serão informações que se aplicam à maioria dos países que se regem por estes sistemas legais, pois são traços gerais e basilares que se aplicam a todos eles.

Tanto na legislação de Copyright como no Direito de Autor, a palavra originalidade aparece associada às obras protegidas por cada um destes sistemas. Para além de usarem o termo originalidade da obra como uma referência a obra primária e não a uma cópia, ainda são atribuídas outro tipo de conotações à palavra originalidade, que se torna bastante importante para a proteção de uma obra. No Artº 2º e 3º do Capítulo I e do Título I do CDADC português os títulos aí apresentados são “Obras Originais” e “Obras Equiparadas a Originais”, assim como no Artº 54º do Capítulo V do CDADC se fala em “(...) entende-se por “obra de arte original” qualquer obra de arte gráfica ou plástica, tal como quadros, colagens, pinturas, desenhos, serigrafias, gravuras, estampas, litografias, esculturas, tapeçarias, cerâmicas, vidros e fotografias, na medida em que seja executada pelo autor ou se trate de cópias consideradas como obras de arte originais, devendo estas ser numeradas, assinadas ou por qualquer outro modo por ele (autor) autorizada”. Sendo que o Artº 2º nomeia todo o tipo de criações intelectuais protegidas pelo CDADC como obras originais. Ou seja, em todos estes casos, quando se fala de obra original, fala-se de uma obra que origina do seu autor, sendo um requisito principal para a obra ser protegida. No caso do Copyright, Capítulo I Secção 102 dos EUA é mencionada que “a proteção do copyright subsiste, em concordância com este título (objeto de interesse do copyright: no geral), em obras originais de autoria fixada em qualquer meio de expressão tangível, conhecido atualmente ou desenvolvido mais tarde, a partir do qual eles podem ser percebidos, reproduzidos, ou de outro modo comunicado, tanto diretamente ou com o auxílio de uma máquina ou dispositivo”. Contudo, ao contrário do Direito de Autor, o copyright não define o significado de originalidade para todas as artes, embora em casos como o design, que é considerado original se for o resultado do esforço criativo do designer que fornece uma distinta variação sobre o trabalho anterior

pertencente a artigos similares o que é mais do que meramente trivial e não tenha sido copiado de outra fonte (Secção 1301). Ou seja, no caso Americano, a originalidade é igualmente um requisito, mas chega-se ao ponto de se recorrer à definição de originalidade como sendo o resultado do esforço criativo do autor. O que é que isto quer dizer na realidade? Será que esta linha de significado de originalidade se mantém em todo o tipo de obras? Segundo os autores Krishna Hariani e Anirudh Hariani, em cada jurisdição o conceito de originalidade é compreendido conforme a interpretação judicial que lhe dão. Ou seja, em alguns casos o significado que atribuem a originalidade é de que origina do autor, tal como no caso Europeu, e que todas as expressões independentes derivadas do trabalho e habilidade são protegidas pelo copyright, no entanto, em algumas jurisprudências dos EUA incluíram na definição de originalidade um elemento de criatividade. E embora a maioria seguisse inicialmente o princípio Europeu, após uma decisão do Supremo Tribunal dos U.S. foi clarificado que a criatividade era de facto uma parte do padrão de originalidade. “Apenas uma forma criativa de qualquer trabalho pode ser protegida pelo copyright” (Hariani & Hariani, 2011, p. 510). O copyright Americano rege-se, portanto por um ideal de criatividade, o que pode trazer bastante confusão e todo o tipo de ambiguidades e interpretações que advém deste conceito.

3. AUTORIA DE UMA OBRA FÍLMICA

A noção de autor surgiu ligada à industrialização, à produção em massa de obras, ao livro impresso. A cópia de uma obra que antes era única e agora é única apenas no seu objeto, sendo o seu suporte de acesso múltiplo. O suporte perdeu a sua importância. Contudo, ao contrário das obras literárias, o cinema tem muitos mais elementos a trabalhar para um objetivo comum, o que pode levar-nos a questionar a existência de um autor único, como acontece na arte até ao surgimento do cinema. É por isso, da maior importância entendermos quem são os autores de uma obra fílmica e o porquê da necessidade da existência de autoria numa obra coletiva. Para isso iremos mostrar três visões fulcrais. A visão da sociedade, a visão do cinema e da indústria fílmica.

3.1 SOCIEDADE

“O Autor é uma figura moderna, um produto da sociedade”
(Barthes, 1977, p. 142)

Quando se fala de sociedade como público de cinema, há logo dois grupos que vêm ao de cima: o grupo do público geral que vê cinema como uma fonte de entretenimento e o público que tem um pouco mais de interesse por cinema e chega a vê-lo como uma obra de arte. O grupo do público geral, menos entendido, tende a elevar os atores a um patamar de ídolo e de autor. Fenómeno esse retratado até pelo cineasta Manoel Oliveira: “Procuram homens e mulheres cuja figura insinuante deixa prever a futura adoração do público, e a força de cartazes espampanantes, fotos e artigos que uma colossal organização de publicidade faz chegar às redações de todas as revistas do mundo, convertem-nos em verdadeiros ídolos. Assim, do Clark Gable, a última vitória do tipo de galã americano, ainda não tinha corrido em Portugal um único filme e já ingênuas cinéfilas lhe escreviam cartas apaixonadas pedindo fotos com dedicatórias” (Manoel de Oliveira, 1933, p. 10).

Milton Sills, um famoso ator de cinema dos anos 20, por sua vez, explica a importância de manter a ilusão da estrela de cinema como uma diversão inofensiva para as massas, o poder das sensações que causam no público, ao dizer que os atores “preformam um importante serviço público, melhorando a triste vida de incontáveis milhões, trazendo-lhes encanto, romance, gargalhadas, graça e grandes aventuras” (Sills, 1927, p. 189). Tanto o discurso do Manoel de Oliveira como o de Milton Sills poderiam ser inseridos na atualidade, pois poucas foram as mudanças por parte do olhar da sociedade. A empatia e simpatia que o público cria com os atores e que é fomentada pela exaltação exacerbada da sua imagem por parte dos *media*, é uma relação extremamente importante criada entre o público e o cinema.

Relativamente ao público mais entendido, o mesmo tende a centrar-se muito na figura do realizador, devido à teoria do *auteur* criada por André Bazin durante os anos 50, que defende que o realizador é a figura chave de um filme, e por isso, o único autor do mesmo. Visão essa bastante extremista, mas que se encontra intrínseca até mesmo nos ideais de muitos estudiosos e trabalhadores da área. Essa necessidade de encontrar uma figura chave numa obra coletiva é uma ideia bastante romântica que surgiu com a excessiva comercialização do cinema durante a idade de ouro dos EUA. Nesta altura, os sistemas de estúdios dominavam toda a indústria cinematográfica, algo que se exacerbou após a 2ª Guerra Mundial e com a destruição dos estúdios de cinema na Europa, obrigando o Produtor a resgatar o cinema através de uma procura quase exclusiva de fundos para a conceção de filmes, abdicando de parte da sua equipa por falta de dinheiro. Sobrecarregado com funções mais técnicas e burocráticas, o produtor

viu-se obrigado a deixar um pouco mais de parte as suas funções artísticas, atribuindo as mesmas ao Realizador. “Muitos produtores Europeus continuam a insistir que o seu papel não é simplesmente angariar financiamento mas que é principalmente criativo. Muitas vezes em consulta com o realizador, o produtor é responsável por montar o guião, o elenco e a equipa. O produtor também supervisiona o bom funcionamento da produção durante as filmagens, e assegura a entrega do filme completo à distribuidora” (Jäckel, 2003, pp. 35-36). As estratégias de marketing utilizadas, também levaram ao enraizamento desta noção de autoria, estratégias essas que ainda são usadas por muitos cineastas, como é o caso de cartazes e posters e mesmo nos próprios créditos fazerem a menção a um filme como “um filme de”, e não um filme “realizado por”. Há um foco no realizador e uma noção de posse, que vai entrando no olhar do público mais curioso e atento, que muitas das vezes mesmo não sabendo quais as funções do realizador sabem dizer quem é que realizou determinado filme, mas dificilmente sabe mencionar mais algum elemento que esteja por detrás das câmaras. O Realizador foi igualmente elevado ao patamar de ídolo. “É frustrante. O realizador continua a receber todos os créditos” (Winter, 2006, p. 281)¹.

3.2 DIREITO

Antes de entrarmos na noção de autoria no direito, há algo de grande interesse a ser abordado. Tanto o sistema de Copyright como o sistema de Direito de autor abrangem direitos de carácter patrimonial e moral. No caso do CDADC, tal como o mesmo diz no Art.º 9º da Secção I do Capítulo II Lei nº 45/85, de 17/09, ao serem exercidos os direitos de carácter patrimonial o autor tem o direito de dispor da sua obra e de fruí-la e utilizá-la, ou autorizar a sua fruição ou utilização por terceiros, total ou parcial. Isto é, a obra pode ser explorada de livre vontade pelo autor e pode ser usada por terceiros com autorização do seu autor e com as condições impostas por ele. Isto inclui, não só, tirar vantagem da obra pela obra, mas igualmente explorar economicamente a obra. Quanto aos direitos morais, o CDADC, dá ao autor o direito de reivindicar a respetiva paternidade e assegurar a sua genuinidade e integridade, sendo que a paternidade de uma obra não é transmissível e é perpétua. Só após a morte do autor é que os seus direitos morais passam a ser regidos pelos seus herdeiros.

No copyright já não funciona bem assim. A legislação de Copyright dos EUA não menciona nem direitos morais nem direitos patrimoniais,

¹ Steven Goblin entrevistado por Helen De Winter.

apenas direitos no copyright. Contudo, os direitos no copyright que se equiparam aos morais, defendem que o autor de uma obra de arte visual deve ter o direito de reivindicar a autoria dessa obra e prevenir o uso do seu nome noutras obras que ele não criou, assim como deve ter o direito de prevenir o uso do seu nome em distorções mutilações e outras modificações da obra que possam prejudicar a sua honra ou reputação, direitos esses pertencentes ao autor da obra seja ele o dono dos copyrights dessa obra ou não. Relativamente aos direitos que se igualam aos direitos patrimoniais, o dono do copyright tem direito a concretizar ou a autorizar terceiros a tratar de assuntos relacionados maioritariamente à exploração da obra, tanto a um nível económico como à exploração física da obra, como cópias ou reproduções públicas². Embora a autoria da obra física não seja transmissível por lei (paternidade da obra), todos os direitos do seu autor são transmissíveis (direitos de exploração da obra), ou seja, o autor pode renegar aos seus direitos como dono dos copyrights e/ou transmiti-los a outrem, por escrito. A legislação do Copyright acaba por ser bastante semelhante à legislação do Direito de Autor, contudo, há pormenores que os diferenciam, como o caso de o autor não poder tirar a sua obra de circulação, no caso do CDADC pode retirar desde que compense as entidades lesadas. Outro exemplo é o facto de o copyright não reconhecer nem a paternidade nem os direitos de integridade do autor quando os seus serviços são contratados, pois o autor da obra deixa de existir. Algo que fica muito em aberto na legislação Europeia e que acaba por acontecer de igual forma em algumas áreas, como em arte aplicada, no caso de peças da Vista Alegre, não sabemos quem as desenhou a menos que seja um artista conhecido, ou no caso da arquitetura em que os arquitetos assinam as obras dos seus estagiários. A assinatura acaba por ter um grande peso na autoria, seja a obra criada por quem a assinou ou não. Não a linguagem estética, não a forma, não o conteúdo, nem a própria obra em si, mas uma assinatura. O cinema será visto como um trabalho feito por contratação ou como contribuições para um trabalho coletivo? Se é um trabalho coletivo quem são os autores? Embora o cinema não seja praticamente mencionado na legislação principal de copyright, sabemos que a partir do momento em que não são mencionados de forma individual cada elemento é considerado autor, como é normal numa contribuição para um trabalho coletivo, sabemos que o cinema é visto como uma “Work Made for Hire”, obra por contratação. O que quer dizer que não existe direito do autor para ser atribuído a um ou

² Tal como é referido no Capítulo 1 do Copyright no Artigo 106 e 106^a.

mais elemento de um filme, pois a legislação de copyright não se preocupa com a existência de autor ou autores numa obra coletiva. O representante e dono dos direitos de copyright, os únicos direitos atribuídos pela legislação de copyright, é a companhia de Produção.

No caso do CDADC, o cinema é visto como uma coautoria³. Sendo que os coautores de uma obra filmica são: o realizador, o compositor, o argumentista e o guionista. Quando se trate de adaptações de obra não composta expressamente para o cinema consideram-se também coautores os autores da adaptação e dos diálogos. Ideia essa que nos remete ao teatro antigo, muito mais do que ao cinema. Teremos, por isso, numa investigação mais a fundo, que fazer um estudo intensivo da Convenção de Berna, base do CDADC e de todo o direito de autor na Europa, que foi adotada em 1886. Queremos saber até que ponto a legislação se foi atualizando, já que estagnou em 1972, sendo um índice disso mesmo, a constante menção à película. Há praticamente uma inexistência de referência à evolução para o suporte digital. Torna-se um idealismo tentarmos proteger os autores de uma obra cinematográfica, especialmente por os autores não serem apenas estes que a lei menciona. Outra das grandes diferenças entre copyright e o CDADC é o facto de como não existe autoria para uma obra coletiva no sistema de Copyright, uma obra cai em domínio público 95 anos depois da publicação ou 120 anos após a criação da obra, aplica-se o que expirar primeiro. O que acaba por ser excessivo, mas não tanto como no caso dos Direitos de Autor e no Copyright em que uma obra só cai em domínio público 70 anos após a morte de cada um dos autores, sendo que durante esses 70 anos os ganhos e a gestão da obra remetem para os herdeiros dos autores. Algo que pode estar a prejudicar o funcionamento da indústria e a evolução cultural da mesma, por não facilitar o acesso à obra por parte do público e por dificultar a exploração artística por parte de outros autores.

3.3 INDÚSTRIA

“A produção coletiva de um filme cria uma autoria coletiva: o autor é o grupo inteiro” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 33). Não podemos encontrar um autor apenas numa obra que, por vezes, acaba por ter dezenas de pessoas a trabalhar para o mesmo fim. Podemos mencionar todos os elementos criadores numa obra, o que de certa forma acaba por definir a autoria da mesma, pois os técnicos podem ser facilmente substituídos,

³ Artigo 22º do Capítulo II da Secção II do Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos. Última alteração: Lei n.º 45/85, de 17/09.

mas os criadores intelectuais não. A alteração de um destes elementos iria automaticamente modificar a linguagem da obra final. Algo que iremos constatar mais à frente. É certo que mesmo na indústria existem elementos que continuam a considerar o realizador como autor principal, mas atualmente até os próprios realizadores começam a quebrar essa visão: “Não estou à procura de controlar ninguém. É quase como o que idealmente queres que a anarquia seja. Um grupo de pessoas, bastante autónomas, mas também colaborativas, a trabalhar juntas, com um objetivo partilhado. E essa é a minha abordagem ao fazer cinema, amplamente. Eu não gosto da teoria de “auteur”- Acho a aborrecida e ilusória e imprecisa, muitas das vezes” (Anders, 2015). É impossível para o realizador controlar todas as departamentos e ter um vasto conhecimento e atualização dentro de todas as áreas. A visão que o realizador tem no início do filme nunca será a mesma que ele obterá no fim. É esse o fundamento do cinema, juntar conhecimentos e ideias distintas de forma a criar uma linguagem concisa e linear.

Mas então quem são os criadores de uma obra filmica? “Se na maioria dos casos o realizador preenche a função de aglomeração criativa, em certos momentos a influência singular de um produtor, de um argumentista, ou mesmo de um ator pode ser perceptível” (Alejandro Pardo, 2012, p. 12). O argumentista, os atores, o compositor, o *designer* de produção ou diretor de arte, o diretor de efeitos especiais, o diretor de fotografia, o diretor de som, o editor, o produtor e o realizador, e por vezes, caso existam e dependendo das suas funções, o produtor executivo e o produtor associado. Todos os outros elementos são considerados técnicos e são coordenados por estes elementos, que definem e acompanham as funções dos elementos técnicos. Contudo, não poderão existir elementos na equipa técnica que possam ser igualmente criadores e surgir com uma ideia, sugestão e até mesmo criação para o seu chefe de departamento que pode fazer toda a diferença? Pode, e o grande problema é esse. Somos seres racionais e no meio cinematográfico estamos em constante contacto com estímulos artísticos, criativos, criadores e muitas das vezes existem elementos na equipa técnica cujo objetivo é subir na carreira e tomar um dia o lugar do seu chefe de departamento, como em qualquer meio e empresa. É importante mostrar à legislação que provavelmente não é possível defender autores em obras coletivas. Para isso, iremos demonstrar em face da legislação a influência de todos os criadores principais, ou seja, aqueles que sabemos que são sempre criadores. Isto porque, não conseguimos ter a mesma perspetiva ou provar o funcionamento criador de alguém que está no patamar técnico, pois podem ter influências na criação muito esporádicas.

4. A COMUNICAÇÃO DE UMA ARTE COLETIVA

Apesar de ser bastante complexo saber quem são todos os criadores de uma obra fílmica, conseguimos saber quem são os seus criadores principais. Os criadores principais de uma obra fílmica têm sempre uma influência na moldagem e criação da linguagem do filme. É da maior importância mencioná-los e provar o seu trabalho como criadores, para que a sociedade e a legislação, adquiram uma nova forma de pensamento e de olhar sobre o cinema. Para isso, iremos mostrar de uma forma simples como cada elemento principal de uma equipa fílmica comunica a sua forma de arte e como isso influencia na linguagem e na forma da obra final. Quando qualquer um destes elementos é substituído a linguagem da obra altera-se inevitavelmente.

— Argumentista

“Dê-me um bom argumento, e eu serei 100 vezes melhor como realizador” (George Cukor citado por Stern, 2013, p. 66).

O argumentista, tal como o nome indica, é responsável pela escrita do argumento, seja o mesmo original ou adaptado de uma obra. Qualquer obra literária acaba por conter algo do seu autor. Temas recorrentes, maneirismos, pormenores que ligam a obra a quem a escreveu. Esta é das funções no cinema que se tornam mais simples de nos apercebermos do trabalho criador, por conseguirmos despegá-la do próprio cinema e usá-la como uma obra à parte. O argumentista é a prova de que as ideias por si só não chegam, nem vale de muito. A estrutura, a forma como foi construída e apresentada é essencial e conseguimos perceber isso perfeitamente quando temos um bom ou um mau argumentista, porque com um mau argumentista iremos notar algo do género: os diálogos deixam de ser fluídos, as personagens são vazias, os ambientes desenquadrados, falta de continuidade da estória, utilização recorrente da exposição de situações e resolução de problemas de forma banal. “É possível para mim fazer um mau filme de um bom argumento, mas eu não posso fazer um bom filme de um mau argumento” (George Clooney)⁴.

Para demonstrar o poder autoral que se encontra no argumento, iremos recorrer ao exemplo do argumentista Paddy Chayefsky, que escreveu alguns argumentos originais, como é o caso de filmes como *Network* (1976), *The Hospital* (1971) e *Marty* (1955). Podemos ver mais facilmente os seus traços autorais, por se tratarem de originais. Chayefsky que aposta

⁴ Acedido em <http://m.imdb.com/name/nm0000123/quotes>.

bastante em personagens medíocres, sem nada excepcional, que encontram sempre algo especial ou até mesmo a salvação através do amor, tendo uma grande capacidade para demonstrar e trazer para fora uma certa pungência na vida das pessoas comuns, contudo o filme *Network* é mais satírico, as personagens centrais são ricas e têm postos que lhes atribuem bastante poder e é através destas características que lidam com a sociedade. Chayefsky é um pioneiro em utilizar a mediatização da televisão para dramatizar o que é comum na vida.



Figura 1: *Network* (1976)

Créditos: © MGM; *The Hospital* (1971) Créditos:

© Simcha Productions e *Marty* (1955) Créditos:

© Hecht-Lancaster Productions

— Atores

Embora os atores sejam vistos como intérpretes pela legislação, esta acaba por estar mais longe da visão cinematográfica do que a sociedade. Os atores também são criadores, não marcassem eles as suas personagens e fossem capazes de trazer cargas emocionais, improvisações, representações e criações a nível de ação e diálogo que distinguiram muitas personagens e tornaram, muitas vezes, a obra fílmica viral. Ninguém conhece melhor uma personagem do que o próprio ator, que a estuda e a incorpora. Não se consegue alterar um ator numa obra fílmica e manter exatamente o mesmo ambiente, transmitir emoções e visões da mesma maneira. Vejam-se casos como o filme *Shining* (1980) em que Jack Nicholson introduz uma das frases mais icónicas do filme “Here’s Johnny”, ou mesmo a cena e frase icónica de Robert De Niro no filme *Taxi Driver* (1976) “Are you talking to me?”, a incorporação de Marlon Brando da sua personagem que chega a

utilizar um gato que andava pelo estúdio e inseri-lo como parte da cena no filme *The Godfather* (1972). São atores que marcaram as suas personagens e por consequência a obra, demonstrando a importância de um ator em cena, independentemente do idolatrar dos media e da audiência.

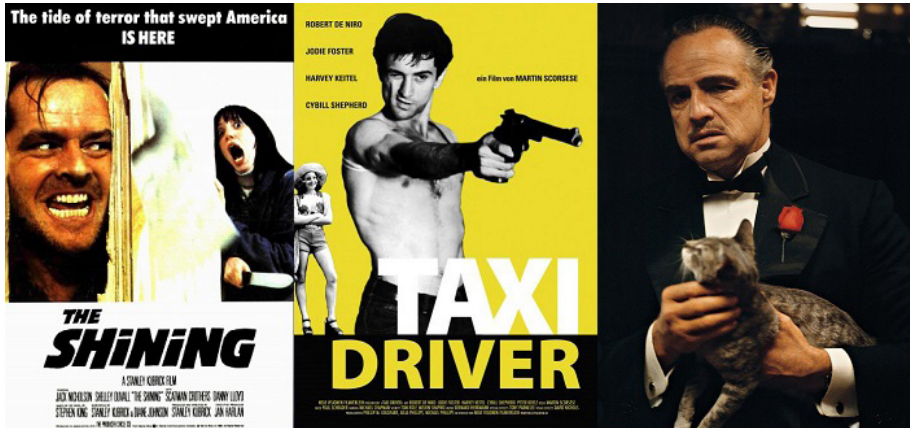


Figura 2: *The Shining* (1980)

Créditos: © Warner Bros., *Taxi Driver* (1976) Créditos:

© Columbia Pictures Corporation e *The Godfather*

(1972) Créditos: © Paramount Pictures

— Compositor e Diretor de Som

Tal como no caso do argumento, também a composição sonora de um filme pode ser utilizada como uma obra independente do próprio filme. Muitas são as bandas sonoras que são constituídas por músicas que não foram criadas especificamente para o filme. Por isso, é igualmente simples percebermos o poder criador dentro deste departamento. Uma banda sonora pode alterar toda a carga emocional, todo o objetivo de uma determinada cena e até mesmo o género. Ao pegar numa cena de um filme e alterar a sua banda sonora, a sua carga emocional poderá passar de um drama a uma comédia muito facilmente.

O som musical fornece um sinal ao ouvinte sobre se a intenção da narrativa é ser percebida como assustadora, romântica, divertida, perturbadora, familiar, confortante, de outro mundo. Nesta capacidade, o papel da música é aumentado significativamente pelo nível de ambiguidade inerente visualmente na cena. Especificamente, quanto mais ambíguo o significado da imagem visual, mais influência é

exercida pela gravação musical no processo de interpretação da cena. (Lipscomb & Tolchinsky, 2005, p. 385)

No caso do Diretor de Som, este é responsável por todo o departamento de captação e edição de som. Som diegético, sonoridade objetiva, ou seja, o que as personagens ouvem; não diegético, sonoridade não perceptível pelas personagens mas muito importante para a interpretação da cena, como banda sonora, narrador, etc; meta diegético, sonoridade que transmite o estado psicológico ou físico da personagem, como alucinações ou surdez temporária, ou mesmo um sonho (entrando já num subcampo do meta diegético, que são os sons oníricos). Sons de ações que estão a decorrer fora do ecrã (som presente), a existência de ação sem som (som ausente), antecipação do som, mostrar o estado psicológico ou poderes da personagem, dar mais impacto a determinados pormenores ou ações, estas são algumas das funções do trabalho sonoro que mostram a sua relevância e o poder criador. “Um efeito sonoro é muitas vezes suficiente para estabelecer o ambiente de uma cena, por exemplo o som de uma gaivota é suficiente para criar na audiência a sensação de que a cena se passa perto do mar, ou um galo a cantar numa cena escura dá a ideia de ser madrugada” (Barbosa, 2000, p. 7). A má qualidade sonora pode ser extremamente incomodativa na visualização de um filme, o *design* de som se não for credível faz com que a imagem perca o impacto. O trabalho sonoro é extremamente complexo, não chega captar os sons reais. Os elementos do departamento de som têm de simular um som que nós identifiquemos como sendo daquilo que estamos a ver. Por vezes, estamos a ver relva a ser pisada, mas aquilo que na realidade estamos a ouvir são fitas de cassete a ser calcadas ou amassadas, e depois da manipulação e tratamento do som dada, convencem a audiência de que na realidade é relva a ser pisada. Assim como quando são personagens fantasiadas, que não existem no mundo real. O departamento de som tem de imaginar e criar de raiz sons que sejam credíveis para a audiência e que deem corpo à personagem. Como é o caso, por exemplo, da “personagem” do Anel em qualquer um dos filmes da trilogia *Lord of the Rings* (2001-2003). O departamento de som criou uma personagem a partir de um objeto, que falava e interagia com outras personagens, e com cada personagem tinha uma interação diferente, com uns era usada uma voz sedutora com outras uma voz de amante, ou no caso do troll da caverna que aparece no primeiro filme, *The Fellowship of the Ring* (2001), cujos sons que emite são a combinação de uma morça, de um tigre e de um lince canadiano. A inalação era de um tigre e a expiração

era de um linco canadiano, há também misturas de momentos de agressividade e de tristeza, onde é utilizado o som da morsa, quando a personagem perde o seu porte de imortalidade aos olhos das personagens que o atacam, momentos esses que são perceptíveis por causa do som. Esta é a ilusão e criação do som no cinema.

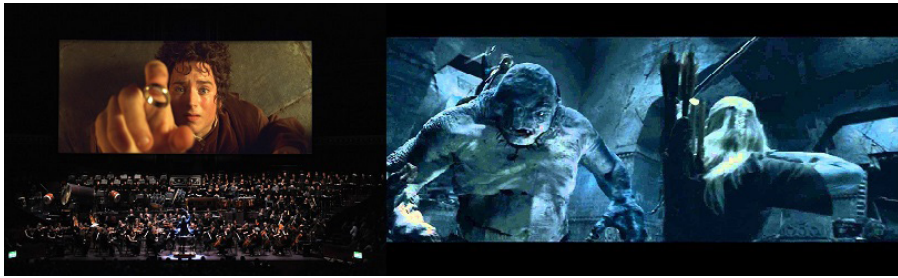


Figura 3: *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001)
Créditos: © New Line Cinema

— Designer de Produção ou Diretor de Arte

Designer de Produção ou Diretor de Arte (quando não existe na produção um Designer de Produção) são responsáveis pelos cenários, guarda-roupa, maquiagem, cabelos e adereços. “O Designer de produção é responsável pelo olhar geral do filme e trabalha muito de perto com o realizador para alcançar a disposição e a sensação da história. Baseado na visão geral para o filme, o designer de produção define o estilo, cores e texturas do filme” (Phillips & Ohanian, 2000, p. 6). Eles ajudam a complementar o estado emocional das personagens e a criar todo o ambiente da ação. A sua função é extremamente importante e visível no ecrã. Vários estudos cognitivos de emoção são muito utilizados no cinema, não só pelo departamento de arte mas também pelo departamento de edição de imagem, de forma a suscitarem certas emoções, maioritariamente inconscientes no espectador. Podemos ver a evolução da personagem a um nível intelectual e emocional, pela forma como se veste, maquiagem, como tem o cabelo, mas também pelos elementos cénicos que se ligam a ela e que por vezes passam despercebidos dos olhares menos atentos.

Certas cores devem ser atribuídas a uma personagem para acentuar um certo traço da personalidade. Existem também estudos científicos da percepção visual humana que mostraram que certas combinações de cores são propícias

de causar reações específicas. Por exemplo, vamos dizer que o realizador filmou uma cena com um fundo que tinha um filtro vermelho para que toda a cena está banhada num brilho vermelho, nebulado. Agora, o realizador tem uma personagem feminina a correr de um lado do *frame* para o outro. Ela está a usar uma camisola verde clara. Combinações como vermelho e verde são usualmente utilizadas para significar energia frenética, pânico e ansiedade. (Phillips & Ohanian, 2000, p. 8)

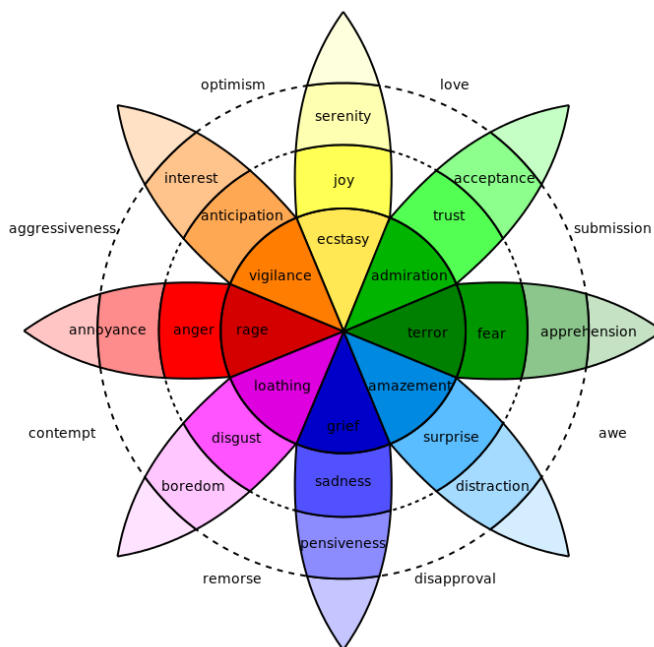


Figura 4: Diagrama das emoções humanas segundo Plutchik, numa ilustração de Margaret Rouse

Veja-se o caso da ligação das cores no filme *The Adventures of Robin Hood* (1938), em que a cor azul e roxa acompanham a personagem feminina, Lady Marian, que suportam ainda mais o peso das suas vestes que complementam o seu estado de espírito, de aborrecimento e de se sentir desenquadrada. Ou podemos recorrer a algo mais recente como *Moonrise Kingdom* (2012) que demonstra a vigilância e interesse da personagem de forma extremamente direta e clara.



Figura 5: *The Adventures of Robin Hood* (1938)
Créditos: © Warner Bros.



Figura 6: *Moonrise Kingdom* (2012)
Créditos: © Indian Paintbrush

— Diretor de Efeitos Especiais

Os efeitos especiais têm-se tornado cada vez mais vitais, sejam eles de cariz mecânico (próteses, mecanismos de simulação de tiro, explosões, sangue, etc.) ou digital. Para além de atraírem a audiência, têm tornado o humanamente impossível cada vez mais realista, suscitando inúmeras emoções e sentimentos, que de outra forma seriam inatingíveis. Fazem a audiência sonhar e perder-se no imaginário e fantasia, criando novos mundos desde os inícios do cinema com filmes como *Le Voyage dans la Lune* (1902). Por vezes, o público pode estar a ver um filme sem se aperceber

da existência de efeitos especiais a menos que sejam divulgados, conhecidos como efeitos imperceptíveis. A criatividade e complexidade dos efeitos especiais, principalmente digitais, ao unir muitas das vezes a animação à imagem real, trás plasticidade ao filme, transformando fisicamente atores e ambientes. Algo que requer muitos estudos de texturas e formas, assim como uma grande capacidade de imaginação e criação, de forma a tornar credível aquilo que o espectador está a presenciar, sem provocar ruído visual e estranheza ao mesmo. É preciso, não só um grande domínio técnico, mas acima de tudo capacidade de transpor a mensagem e a visão da estória para o ecrã de forma credível. Muitos dos filmes que recebemos atualmente nas salas de cinema não seriam os mesmos, e provavelmente não seriam se quer exequíveis sem o recurso a efeitos especiais. “Como ilustrado em filmes tão diferentes como *Les Visiteurs* (1993), *Forrest Gump* (1994), *Pleasantville* (1998), *The Fifth Element* (1997) ou *Titanic* (1997), imagens geradas por computador (CGI) podem efetivamente aprimorar o realismo, criar maravilhosas fantasias ou encenar efeitos espetaculares. Também facilita a representação visual de efeitos mágicos e simbólicos.” (Vanderschelden, 2012, p. 32).

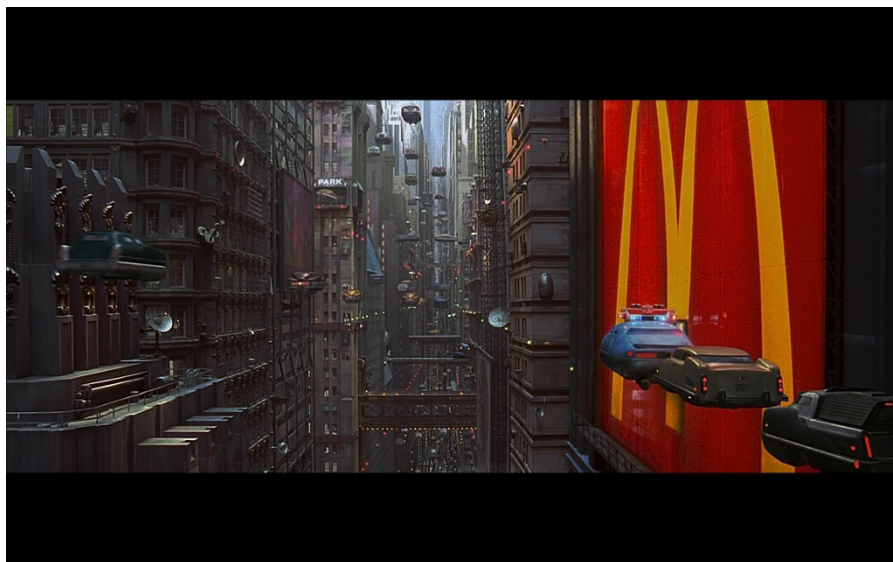


Figura 7: *The Fifth Element* (1997)
Créditos: © Gaumont

— Diretor de Fotografia

A iluminação, o que incluem e excluem do plano, o tipo de lentes usadas, o movimento de câmara, o foque e o desfoque, o tipo de planos, muitos destes elementos são decididos juntamente com o Realizador, mas maioritariamente o realizador indica que tipo de planos quer e que tipo de expressão quer dar à cena, e a partir daí o diretor de fotografia constrói. “(...) com um realizador como Steven Spielberg, ele absolutamente espera que surjas com componentes da tua parte particular do processo que irá suportar a estória. Ele não está interessado em dizer que os sets devem ser desta forma ou daquela ele diz que isso é a função do designer, o diretor de fotografia irá montar a iluminação e desde que seja consistente e coerente e suporte a história, isso é o que ele quer” (Halligan, 2012, p. 139)⁵.

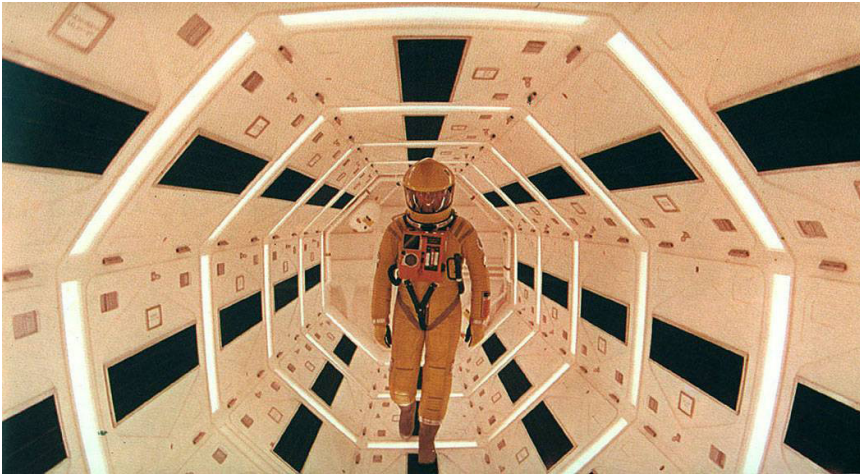


Figura 8: 2001 *Space Odyssey* (1968)
Créditos: © MGM

— Editor

A edição é um elemento extremamente importante a nível de continuidade e narrativa da história. Com a edição podemos dar uma linguagem completamente diferente ao filme. Cortes rápidos são característicos de filmes de ação americanos, mas se em vez de cortes rápidos prolongássemos a duração do plano, a reação do público seria distinta, assim como o tratamento de cor que se vai alterando ao longo do filme e adaptando ao

⁵ Alex McDowell entrevistado por Fionnuala Halligan.

ambiente e às personagens. Há filmes que vivem muito mais da narrativa criada pela edição do que pela estória que conta. “O editor pode melhorar o filme ao eliminar diálogo excessivo e/ou redundante, ao editar seletivamente atuação inadequada, através de manipulação criativa do ritmo e do tempo certo de reações, atenuando as fraquezas de cenas mal realizadas, e em raras ocasiões, através de manobras editoriais mais fora do comum” (Dmytryk, 1984, p. 5). Podemos verificar isso em filmes como *Jaws* (1975) e *21 Grams* (2003), em que se nota a grande influência que o editor tem na forma como a mensagem é transmitida ao público. No caso de *21 Grams*, cuja estória torna-se banal e pouco científica em termos medicinais, a edição atribui uma carga de suspense e de expectativa à audiência que gera um maior interesse que o próprio argumento. No caso de *Jaws*, a avaria que se deu no tubarão, obrigou a que, tanto a direção de fotografia como a edição tivessem um maior desempenho criador ao esconder e dar a entender a presença do tubarão nos momentos certos, o que aumentou o fator de suspense e thriller, que de outro modo seria mais difícil de obter. “Eu faço os meus filmes duas vezes, uma no set e outra vez na sala de edição” (Fairservice, 2001, p. 80)⁶.



Figura 9: *21 Grams* (2003)
Créditos: © This Is That Productions

⁶ Mauritz Stiller entrevistado por Don Fairservice.



Figura 10: *Jaws* (1975)
Créditos: © Zanuck/Brown Productions

— Realizador e Produtor

A relação do realizador e produtor é das relações mais importantes numa obra fílmica e por vezes das mais complexas de separar. “Não há nada mais recompensador para um realizador do que ser capaz de colaborar com um produtor criativo, e não há melhor união num filme ou fita do que o de um produtor e de um realizador que colaboram brilhantemente” (Schreibman, 2012, p. 252)⁷. A separação das suas funções torna-se mais complicada, principalmente no quadro Europeu em que muitos dos realizadores acabam por desempenhar muitas das tarefas que são tidas como sendo do produtor, por falta de fundos para ter uma equipa completa, por opção do produtor ou pelo funcionamento da própria indústria em determinados contextos culturais. Contudo, sabemos que o trabalho clássico do produtor é escolher a história ou o argumento, trabalhá-lo de perto com o argumentista, selecionar os elementos chave de uma produção (os elementos que mencionamos como criadores principais), fazem a orçamentação, selecionam os locais de filmagem, angariam fundos e patrocínios para o filme, tratam de toda a burocracia (desde contratos a licenças, seguros e autorizações), mantêm toda a equipa equilibrada profissional e emocionalmente e são responsáveis por manter o foco no objetivo do filme e “cut the honeys” do realizador, ou seja, o produtor é o elemento realista, terra a terra, que vai puxando das nuvens o realizador, que é o sonhador do

⁷ Margollis citado em Myrl Schreibman.

filme e retirando as suas divagações que nem sempre acrescentam à obra. “Quando um realizador monta a imagem, normalmente está demasiado envolvido no filme para ser objetivo. Ele apaixonar-se por cenas e pedaços do negócio que um forte produtor poderá cortar para o bem do filme” (Hal Wallis citado em Joseph McBride, 1983, p. 21). Todo este trabalho que o produtor tem, é uma grande influência na moldagem da linguagem do filme.

Quanto às funções do realizador, o mesmo tem a principal função de ser um contador de histórias. Para isso, ele interpreta o argumento, e por vezes também o escreve ou seleciona, organiza e seleciona com o produtor os locais de filmagem e o elenco do filme, aprova e supervisiona as funções dos diversos departamentos, com a exceção do departamento de produção, dirige os atores durante os ensaios e filmagens, trabalha com o diretor de fotografia na composição dos planos e trabalha com os editores na criação da *rough cut* e no filme final.

Um dos grandes objetivos que será investigado é uma forma de detetar e separar o trabalho do realizador do trabalho do produtor através do visionamento e análise de obras filmicas. Arranjar uma tipologia que nos permita fazê-lo, visto que o trabalho do realizador e do produtor é o mais difícil de detetar, principalmente o do produtor, por não ser diretamente visível numa obra, como é o caso do trabalho dos elementos aqui enunciados. “Os produtores devem produzir e os realizadores realizar. É impossível ter um sem o outro. Ambos têm de ter claro o objetivo do projeto. Um bom produtor nem sempre é um bom realizador e um bom realizador nem sempre dá um bom produtor. Mas um bom realizador tem de saber sobre produção e um bom produtor precisa de saber sobre realização para que ambos se possam entender, respeitar e criativamente colaborar um com o outro” (Schreibman, 2012, p. 253). Sendo necessária uma análise filmica mais vincada. Contudo, uma forma de demonstrarmos que o trabalho do produtor é igualmente criador, tenha ele todas as suas funções ou não, é de que para além da legislação lhes atribuir o poder de decidir a duração da obra, através da orçamentação e do “breaking the script” que todos os produtores fazem, o mesmo decide quais as cenas onde será investido mais dinheiro. Quais as cenas ou elementos que não serão plausíveis, pois quando o argumentista (seja ele realizador ou não) escreve o argumento da obra, não olha a custos e inclui elementos que não são significativos para a ação e que podem ser substituídos ou retirados, sem que a narrativa seja danificada e se centre mais no que é necessário para determinada cena. Um exemplo que pode ser facilmente dado é, por exemplo, em vez de explodirmos um carro se o interesse da ação é a reação da personagem, podemos

em vez disso partir os vidros e furarmos os pneus. Ou em vez de destruirmos a frente de uma casa e termos de construir mais frentes falsas caso a toma não corra bem, destruir elementos secundários, como os vasos, os vidros a porta. E é esse um dos trabalhos criadores mais importantes do produtor, ver onde é que é fundamental apostar o dinheiro dependendo da carga emocional que determinada cena quer transmitir, mantendo a continuidade da narrativa e da obra como um todo.

— Produtor Executivo e Produtor Associado

A função de Produtor Executivo e principalmente de Produtor Associado, nem sempre se vê nos filmes, e são mais usuais nos filmes de grande orçamento, principalmente americanos. O Produtor executivo pode ser o elemento que ajuda a angariar fundos, investe fundos ou consegue a contratação de um elemento essencial para o filme, mas por vezes, e acontece cada vez mais, o Produtor Executivo é um elemento essencial no controlo da obra fílmica, principalmente a nível criativo, sendo que muitas das vezes os escritores da obra da qual o argumento do filme foi adaptado são o Produtor Executivo da obra. Como é o caso da J.K. Rowling em todos os filmes do *Harry Potter*, do George G. Martin em *Game of Thrones*, ou mesmo o caso de George Lucas no *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*.

“Um produtor que seja inteligente não subestima o valor do título de produtor associado num projeto” (Schreibman, 2012, p.80). O título de Produtor Associado é um título honorário atribuído a pessoas que tiveram uma influência crítica na produção do filme. É um título que pode ser dado a qualquer elemento, dentro ou fora da equipa de um filme, a quando de uma intervenção essencial para o filme, pode ser atribuído a um elemento já considerado como criador, como é o caso do argumentista, que caso o produtor o queira manter durante as rodagens para alterações e sugestões no argumento ou nos diálogos, atribui esse título como uma forma de aliciar o ego e não lhe pagar tanto. “O título de produtor associado é um *catchall*⁸, concedido a qualquer pessoa que o produtor considera digno” (Turman 2005, p.2).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de originalidade associada aos dois sistemas legais aqui apresentados têm gerado bastante discussão e todo o tipo de interpretações.

⁸ Não existe uma tradução literal em português, mas o que significa é que alicia toda a gente.

Não deveria uma característica de proteção principal de uma obra ser simples e direta? Dizer-se simplesmente que uma obra é protegida se for uma criação intelectual proveniente do seu autor, não seria o suficiente? O próprio sistema civil legal vê a originalidade como uma criação intelectual: “O sistema civil legal, por outro lado, aceitou tradicionalmente que para ser “original”, uma obra deve refletir a personalidade intelectual do autor (i.e. tem de envolver “criação intelectual” (Gervais 202, p. 949).

A ideia romântica e idealista da lei proteger autores, provavelmente não será a mais plausível nem apropriada para a indústria cinematográfica. A noção de copyright de proteção de obras em vez de autores e da nomeação de um representante da mesma, neste caso a companhia de produção, iria garantir que os fundos fossem utilizados para a distribuição e marketing da obra, assim como para a aposta em novos projetos, em vez de se estagnar os ganhos de uma obra em quatro autores e acabar por limitar a distribuição de filmes a Festivais, pela inexistência de fundos para a aposta em outras formas de distribuição. Sendo que todos os elementos de um filme teriam de ser justamente pagos pelos seus serviços, para que este sistema fosse igualmente exequível na Europa.

Foram levantadas algumas questões e problemáticas ao logo do artigo, para nos ajudar numa investigação mais aprofundada. Para além dessas questões, queremos investigar a forma como a legislação Europeia interfere nas relações de trabalho dentro das produções fílmicas e de que maneira é que os elementos excluídos como autores pela lei se inserem na indústria. Isto é, se a lei interfere na execução do trabalho de cada elemento ao atribuir o poder de autoria apenas a alguns, excluindo de proteção e chegando até a não mencionar de todo muitas funções essenciais dentro do cinema. Algo que esperamos poder ajudar a demonstrar a gravidade da falta de aproximação da legislação à realidade industrial.

REFERÊNCIAS

- Anders, C. (2015) *Director Alex Garland Explains Why Ex Machina Is So Disturbingly Sexy*, io9. Acedido em <http://io9.com/director-alex-garland-explains-why-ex-machina-is-so-dis-1696309078>.
- Barbosa, A. (2000). O som em ficção cinematográfica, Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas / videográficas de ficção. *CITAR*, 1-8.
- Barthes, R. (1977). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction*. New York: McGraw Hill Higher Education, 8ª ed..
- Clooney, G. (s/d). *Quotes*, Acedido em <http://m.imdb.com/name/nm0000123/quotes>,
- Dmytryk, E. (1984). *On film editing*. Woburn: Focal Press.
- Fairservice, D. (2001) *Film editing: History, theory and practice: Looking at the invisible*. Manchester: Manchester University Press.
- Gervais, D. (2002). Feist goes global: A comparative analysis of the notion of originality in copyright law. *J. Copyright Soc'y U.S.A*, 49(1), 949-969.
- Halligan, F. (2012) *Filmcraft: Production design*. Oxon: Focal Press.
- Hariani, K. & Hariani, A. (2011). Analyzing “originality” in copyright law: Transcending jurisdictional disparity in *IDEA*. *The Intellectual Property Law Review*, 51(3), 491- 510.
- Jäckel, A. (2003). *European film industries*. London: British Film Institute.
- Lipscomb, S. & Tolchinsky, D. (2005). The role of music communication in cinema. In D. Miell; R. MacDonald & D. J. Hargreaves, *Music Communication* (pp 383- 404). Oxford: Oxford University Press.
- Machado, J. (2011) *Introdução ao direito e ao discurso legitimador*. Coimbra: Almedina.
- Mcbride, J. (1983). *Filmmakers and filmmaking: The American Film Institute seminars on motion pictures and television*. New York: J. P. Tarcher, , Volume 1.
- Oliveira, M. (1933). O Cinema e o capital. *Movimento: Quinzenario Cinematografico*, 7(1), 9-10.
- Pardo, A. (2012). The Film producer as a creative force. *Wide Screen*, 2(2), 1-23.
- Phillips, N. & Ohanian, T. (2000). *Digital filmmaking: The changing art and craft of making motion pictures*. Oxon: Focal Press.
- Schreibman, M. (2012). *Indie producer's handbook: Creative producing from A to Z*. New York: Lone Eagle.
- Sills, M. (1927). The actor's part. In J. P. Kennedy (Ed.), *The Story of the Films* (pp. 189-192). Chicago: A. W. Shaw Company).
- Stern, J. (2013) *The Filmmaker says: Quotes, quips, and words of wisdom*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Vanderschelden, I. (2012). *Amélie: French film guide*. London: I.B.Tauris.

Winter, H. (2006) ...*What I really want to do is produce*. London: Faber and Faber.