

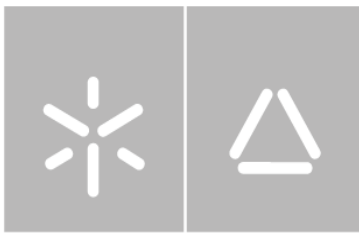


**Autoria Conjunta: Uma Visão Industrial,
Legal e Social do Cinema e da Televisão**

Inês Beatriz Rebanda Coelho

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais





Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Inês Beatriz Rebanda Coelho

**Autoria Conjunta: Uma Visão Industrial,
Legal e Social do Cinema e da Televisão**

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação

Trabalho efectuado sob a orientação da

Professora Doutora Maria Helena Martins Costa Pires

E sob a coorientação do

Professor Doutor Pedro Dias Venâncio

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 28 de fevereiro de 2018.

Inês Beatriz Rebanda Coelho

Agradecimentos

Primeiramente, tenho de agradecer aos meus pais e irmã pelo apoio dado ao longo destes anos, pois sem eles tudo isto não seria possível. De seguida, ao António Lordelo Paulos que de toda a gente foi quem mais ouviu os meus devaneios, quem aturou as crises de identidade, as frustrações, a excitação excessiva sempre que descobria algo novo e que me deu muitas vezes ideias e um rumo, por vezes, sem se aperceber disso. Deveria ter o crédito de editor de algumas partes desta tese, pois para além das revisões e sugestões que fez, foi o conhecimento dele e curiosidade em certos assuntos que me fizeram adaptá-los e querer saber mais sobre eles para os integrar nesta tese. Foste o pilar desta obra, de muitos dos desafios académico com que me deparei e também o meu.

À Maria João Almeida, a minha irmã de armas, que percebe e vê o mundo da minha perspetiva e que me deixa apenas ficar por uma loucura saudável. A uma grande artista e mulher, que espero que um dia reconheça e seja reconhecida pelo valor que tem. Só não alcança aquilo que não quiser, pois a única real entrave está nela mesma. Não desistas nunca! Ao Reis (Ricardo Cardoso) pelo apoio e ajuda na procura e, ocasionalmente, compreensão de documentação complexa de áreas e temáticas em que, nalgumas situações, eram completamente novas para os dois, mas que o seu olhar e rigor científico, assim como a sua curiosidade e vontade de ajudar, por vezes, foram essenciais para que encontrasse novamente o meu caminho. Agradeço a todos a paciência, o contributo para o meu crescimento como académica e como pessoa e a mão amiga que me ajudou frequentemente a erguer e a recarregar as baterias para enfrentar cada desafio com cada vez mais força e vontade.

À Universidade do Minho pela confiança em integrar-me na sua instituição e ao Centro de Estudos de Comunicação e Ciência (CECS) pelo apoio na construção da minha carreira académica. Ao Senhor Pró-Reitor, Professor Doutor Filipe Vaz pela confiança e por permitir que tivesse condições para finalizar esta tese. Ao Doutor Nelson Zagalo pelo acompanhamento da primeira etapa desta investigação e por me mostrar o que realmente significa ser um bom académico. A todos os fantásticos investigadores que fui conhecendo ao longo destes anos, que me deram coragem e ainda mais vontade de pertencer a este círculo. E por fim, um agradecimento especial aos meus dois orientadores: Doutor Pedro Dias Venâncio, pela persistência e a perseverança que levou à inclusão e familiarização com uma área muito distinta daquela em que tenho formação, mas que vim a descobrir uma grande paixão pela mesma e à Doutora Helena Pires por me amparar e querer contribuir para este projeto entusiasticamente, tendo em conta a situação avançada em que se encontrava e a ambos pela humildade, compreensão, carinho e prontidão, que levo comigo e me inspiram a ser uma melhor investigadora e pessoa. Um grande obrigada a todos.

Resumo

A autoria tem sido uma das temáticas mais abordadas por teóricos reputáveis de vários campos de conhecimento, que se debruçam sobre estudos artísticos ao longo da história. No entanto, residirá esta indagação apenas numa busca por agnição do ser humano e das suas práticas ou existirá algo mais? Poderá a ausência de saber onde reside a autoria trazer repercussões? Repare-se que, quando se fala de autoria em obras criadas por vários indivíduos, não se consegue obter uma resposta concreta ou mesmo fidedigna. Foi proposto, por isso, o estudo de dois formatos artísticos que se encaixam nesta realidade, o cinema de ficção e as séries de televisão dramática. Ao investigar estas duas áreas avistou-se a existência de problemas em comum: cada teórico legitima o seu autor, sejam académicos em vertentes de Estudos Fílmicos, Televisivos, Ciências da Comunicação, Estudos Culturais, Sociologia dos Media ou de outro âmbito de interesse; a sociedade já não se questiona sobre quem é o autor, sendo que a imagem de autoria que cria é maioritariamente imposta pelo marketing; a indústria gere-se por linguagens de poder e dinheiro, ficando a arte e a preocupação pela autoria em segundo plano e o direito nomeia autores diferentes em cada país e considera que todas as obras audiovisuais devem ser protegidas como se fossem iguais.

Nesta investigação elaborou-se um estudo inicial sobre a evolução da noção de autoria e autor ao longo da história. Fez-se uma observação das teorias e abordagens de quem é o autor de uma obra cinematográfica de ficção e de uma série de drama televisivo para os especialistas destes dois campos, seguido de um estudo da mesma temática entre a audiência e o espectador individualizado na atualidade. Por último, tornou-se um dos principais intuitos dissecar a legislação de representantes dos dois principais sistemas legais responsáveis por defender obras de cinema e televisão, nomeadamente a lei nacional portuguesa, ou seja, o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos e a Americana, o *Copyright*. Este estudo legal foi feito devido à importância e influência que a lei tem, tanto na produção da obra como na sua publicação e divulgação. Esta mostrou-se como a área que maiores consequências pode estar a trazer, relacionadas à autoria, constatadas não só a um nível económico, mas também artístico e cultural.

Apesar de não se poder constatar quem é ou são os autores de uma obra feita por diversas pessoas apenas numa tese de doutoramento, por todos os cargos que teriam de ser estudados, decidiu-se contribuir para o estudo da autoria. Selecionaram-se algumas profissões pertencentes ao departamento de produção e realizaram-se dois estudos, um para cinema e outro para televisão. Através destes, constatou-se que são reunidas as condições e características necessárias em ambas as áreas que confirmam a existência de uma autoria conjunta.

Abstract

Authorship has been one of the most approached themes by reputable theorists of several areas of knowledge, which focus on artistic studies throughout history. However, does this inquiry reside only on a quest for insight about the human being and of his/her practices or is there something more? Can the absence of knowing where the authorship resides bring repercussions? Notice that, when one speaks of authorship in works created by several individuals, a concrete or even reliable answer can't be obtained. Thus, the study of two artistic formats that fit in this reality, the fictional cinema and the television drama series, was proposed. When investigating these two areas, the existence of common problems was spotted: each theorist legitimates his/her own author, whether they are academics in Philosophical Studies, Film Studies, Television Studies, Communication Sciences, Cultural Studies, Sociology of Media or of other scope of interest; society no longer questions who the author is, and the image of authorship that it creates is mostly imposed by marketing and publicity; the industry is driven by languages of power and money, leaving the art and the concern for authorship in the background and the law names different authors in each country and considers that all audio-visual works should be protected as they were the same.

In this research an initial study about the evolution of the notion of authorship and of the author throughout history was elaborated. An observation of the theories and approaches of who is the author of the cinematographic fictional work and of a TV drama series for the specialists of these two fields was made, followed by a study of the same theme between the audience and the individualized spectator of nowadays. At last, one of the major purposes became to dissect the legislation of the two main legal systems' representatives, responsible for defending cinema and television works, namely the Portuguese national law, that is the Author's Rights and Related Rights, and the American law, which is Copyright. This legal study was made because of the importance and influence that the law has, both in the production of the work and in its publication and divulgation. This has shown to be the area which can bring the greatest consequences related to authorship, not only on an economic level, but also artistic and cultural.

This thesis is a contribution to the study of authorship, as in its scope it would not be possible to verify who is or are the authors of a work, given the numerous positions that needed study. Some occupations from the production department were selected and two studies were carried out, one for cinema and the other for television. Through these, it was found that the necessary conditions and characteristics which confirm the existence of a joint authorship, are met in both areas.

Índice

INTRODUÇÃO	1
1- Motivações Pessoais para a Investigação Efetuada.....	3
2- Pertinência do Estudo e Objetivos a Atingir	6
3- Estrutura da Tese.....	10
CAPÍTULO I – METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.....	17
1- Seleção e Análise da Documentação e Bibliografia.....	17
2- Seleção e Análise dos Videogramas.....	24
3- O Estudo de Caso Cinematográfico- Créditos Iniciais.....	26
4- O Estudo de Caso Televisivo- Primeiras quatro séries de <i>Game of Thrones</i>	31
CAPÍTULO II - AUTORIA NA ARTE: DA LITERATURA À TELEVISÃO.....	38
1- A Origem da Noção de Autoria e de Autor: Uma Conotação Divina	38
1.1.- Teorias sobre Autoria: Do Anonimato à “Função-Autor”	42
1.2- O Ponto de Encontro entre Autoria e o Direito: Uma Análise de “What was na Author?” de Molly Nesbit.....	47
1.2.1- Noção de Autoria, Michel Foucault e a Legislação de 1982.....	47
2- Autoria no Cinema	56
2.1- <i>Cinéma d’ Auteur</i>	57
2.1.1- A Criação do <i>Auteur</i> : A Perspetiva dos Críticos da <i>Cahiers du Cinéma</i>	53
2.1.2- O <i>Auteur</i> : Uma Abordagem dos Estudos Filmicos.....	57
2.2- Estruturalismo no Cinema e Televisão	68
2.2.1- “A Morte do Autor” da Literatura ao Cinema e Televisão.....	65
2.3- Autoria Conjunta no Cinema de Ficção e a Seleção Terminológica mais Adequada.....	74
2.3.1- Conceitos e Visões dos Estudos Filmicos Sobre a Autoria Conjunta.....	71
2.3.2- Indústria e Metodologia de Trabalho das Obras Conjuntas.....	72
2.3.3- Teoria dos Cineastas.....	76
3- Autoria na Televisão Dramática	82
3.1- Autoria a Solo na Televisão: o Realizador/Argumentista Autor	83
3.2- Autoria a Solo na Televisão: Argumentista Autor	86
3.3- Autoria a Solo na Televisão: Produtor (Produtor Executivo) Autor	89
3.4- Autoria a Solo na Televisão: O Autor <i>Showrunner</i> e o “Hyphenate Auteur”	93
3.5- Autoria Conjunta na Televisão: Uma Perspetiva Industrial	95

CAPÍTULO III - A AUTORIA DE OBRAS TELEVISIVAS E CINEMATOGRAFICAS AOS OLHOS DA SOCIEDADE 100

1- Marketing e Publicidade: A Criação de Celebidades no Geral	102
1.1- O Autor-Celebridade no Cinema e Televisão.....	105
1.1.1- A Criação de Audiências com o apoio do Marketing e Publicidade.....	103
1.2- Trailers de Filmes e Séries Televisivas: Uma Curta Análise.....	110
2- A Audiência de um Filme ou Série: A Comunicação Interpessoal e Intrapessoal, a Consciência Coletiva e Individual.....	114
2.1- A Consciência Individual: O Espectador Particularizado.....	118
2.2- Fãs como Autores: Direitos, Popularidade e Economia.....	123

CAPÍTULO IV - AUTORIA NA LEGISLAÇÃO ESTADUAL E INTERNACIONAL: UMA COMPARAÇÃO DE SISTEMAS LEGAIS..... 127

1- Características legais basilares que afetam todo o tipo de obras	129
1.1- Conceitos Elementares: A Mistura de Noções Legais com Movimentos Artísticos Literários	131
1.1.1- O Conceito de Originalidade na Literatura.....	126
1.1.2- A Relação do Conceito de Originalidade ao de Personalidade do Autor na Legislação.....	128
2- Direito Moral e Direito Patrimonial do Autor	138
3- Obras para além das Individuais	140
4- Legislação: Autoria no Cinema	145
4.1- Profissões Autorais em Comum no Cinema e Televisão	151
4.2- <i>Copyright: Royalties</i> , Direitos Derivados do <i>Copyright</i> e Contratos	153
4.3- Contratos de Obras Audiovisuais no Panorama Nacional Português	154
4.4- Utilização Ilícita de Obras Audiovisuais	160
5- O Produtor Cinematográfico (e Televisivo) no Direito.....	161
5.1- O Produtor e os Direitos/Autorizações de Exploração Económica.....	164
5.2- Os Dois Direitos do Produtor	166
5.3- O Produtor: Uma Combinação de Realidades Artísticas	168
6- Direitos Conexos e as Restantes Figuras Legais.....	170
6.1- O Produtor de Videogramas e as Terminologias Legais	170
6.2- Organismos de Radiodifusão	174
6.3- Artistas Intérpretes e Executantes.....	176
7- Exploração da Obra: Estagnação da Evolução Artística, Cultural e Económica?.....	180
7.1- Duração dos Direitos de Autor, dos Direitos Conexos e <i>Copyrights</i> Americanos	181

7.2- Como Determinar a Nacionalidade de uma Obra Conjunta?	183
7.3- Entidades de Gestão Coletiva do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e a Exploração Económica	185
7.4- Afastamento da Sociedade por Parte do Direito	190
7.5- O Autor- Artista, o Autor- Executante, o Autor- Técnico e a Proposta <i>Blockchain</i>	194
CAPÍTULO V - CINEMA E TELEVISÃO: UMA RELAÇÃO ENTRE MEDIA, UMA SIMBIOSE ENTRE ARTE E INDÚSTRIA	202
1- Discernimento de Formatos	205
2- Cinema: o Produtor Financeiro e o Produtor Criativo.....	208
3- Televisão: o Produtor	211
4- O Produtor Executivo no Cinema e Televisão: O Que os Une e o Que os Separa.....	212
4.1- Produtor, Produtor Executivo, <i>Showrunner</i> Televisivos: O que os Distingue?	213
4.1.1- Direitos Separados: Créditos “Created by” e “Developed by” em Séries Dramáticas.....	201
4.2- As Diferenças do Produtor Executivo nos Dois Formatos Eleitos	218
5- <i>Line producer</i> (Diretor de Produção): O início da hierarquia técnica no Cinema e Televisão	220
6- Analogias do Papel do Realizador no Cinema e na Televisão	222
6.1- Distinções do Papel do Realizador no Cinema e na Televisão	224
CAPÍTULO VI - ESTUDOS REALIZADOS: EM BUSCA DA LINGUAGEM ARTÍSTICA DO DEPARTAMENTO DE PRODUÇÃO DE CINEMA E TELEVISÃO	226
1- Créditos Especiais: Reconhecimento Artístico ou de Poder?	227
1.1- Créditos Possessórios (ou Possessivos)	229
1.2- Créditos Declarativos e Declarativos/Possessivos	234
1.2.1- A Marca do Produtor.....	228
1.2.2- Os Créditos Especiais de um Filme Português.....	229
2- Estudo de Caso: Produtores Criativos no Cinema	246
2.1- Categoria do Crédito <i>Cinéma d’Auteur</i>	248
2.2- Categoria do Crédito Produtor Criativo	252
2.3- Do Particular para o todo e do Geral para o Específico: As Conclusões Retiradas da Presença de Cada Produtor Eleito na Indústria do Cinema.....	270
3- <i>Game of Thrones</i> - Onde o Cinema e a Televisão se Separam.....	272
3.1- Introdução à Observação das Vertentes Artísticas da Série GOT	276
3.1.1- Características a Analisar no Departamento de Produção da Série GOT.....	276
3.1.2- Características a Analisar na Equipa Temporária de GOT.....	277

4.1- Estudo de Caso: As Quatro Primeiras Temporadas de <i>Game of Thrones</i>	283
4.1.1- Produtores Executivos, Produtores, Respetivas Coproduções e Line Producers da 1ª à 4ª Temporada.....	280
4.1.2- Equipas Fixas e Temporárias.....	282
4.1.3- Seleção de Equipamento e do Sistema de Partilha de Informação.....	286
4.1.4- Localizações e Estética da Série GOT.....	288
4.1.5- Argumento e Piloto: Os Principais Contratemplos da Produção de GOT.....	289
4.1.6- Departamento de Produção nas Primeiras Quatro Temporadas- Análise Visual.....	294
4.1.7- Equipas Temporárias de Realização: Tim Van Patten, Alik Sakharov, Daniel Minahan e Neil Marshall.....	299
4.1.7.1- Equipa temporária: Tim Van Patten.....	300
4.7.1.2- Equipas temporárias: Daniel Minahan.....	301
4.7.1.3- Equipas temporárias: Alik Sakharov.....	303
4.7.1.4- Equipas temporárias: Neil Marshall.....	305
4.7.1.5- Notas sobre todas as Equipas Temporárias.....	306
CONCLUSÕES E REFLEXÕES	314
1- Reflexões sobre a Autoria no Contexto Social	317
2- Reflexões sobre a Autoria Conjunta	325
3- Instigação para Investigações Futuras	329
REFERÊNCIAS	331
Referências Bibliográficas	334
Referências Videográficas	364
APÊNDICES	398

Índice de figuras, esquemas e tabelas

Figura 1 - MAXQDA 12 utilizado como ferramenta de análise de <i>Game of Thrones</i>	36
Figura 2 - MAXQDA 12 com Navegador Multimédia ligado.....	36
Figura 4 - Tabela percentual presente no Regulamento de Repartição de Direitos e Calendário Anual de Distribuições da SPA, 2016	186
Figura 5 - Tabela de pontos presente no Regulamento de Repartição de Direitos e Calendário Anual de Distribuições da SPA, 2016	187
Figura 6 - Créditos iniciais do filme <i>Snatch</i> , 2000 © Columbia Pictures Corporation.....	238
Figura 7 - Créditos iniciais do filme <i>Ali</i> , 2001 © Columbia Pictures Corporation	239
Figura 8 - Créditos iniciais <i>Refrigerantes e Canções de Amor</i> , 2016 © NOS Audiovisuais	246

Esquema 1 - Esquema dos principais fatores que influenciam a visão que se tem de um filme ou série	120
Esquema 2 - Hierarquia e Ligações ao Departamento de Produção na Televisão	213
Esquema 3 - Hierarquia e Ligações ao Departamento de Produção no Cinema.....	214
Tabela 1 - Resumo da Estrutura da Tese.....	11
Tabela 2 - Créditos Especiais Cinematográficos.....	241
Tabela 3 - Primeiro Cenário do Crédito Cinema d’Auteur	249
Tabela 4 - Segundo Cenário do Crédito Cinema d’Auteur	249
Tabela 5 - Terceiro Cenário do Crédito Cinema d’Auteur	250
Tabela 6 - Quarto Cenário do Crédito Cinema d’Auteur	251
Tabela 7 - Quinto Cenário do Crédito Cinema d’Auteur.....	252
Tabela 8 - Primeiro Cenário do Crédito Produtor Criativo	253
Tabela 9 - Segundo Cenário do Crédito Produtor Criativo.....	255
Tabela 10 - Terceiro Cenário do Crédito Produtor Criativo	257
Tabela 11 - Quarto Cenário do Crédito Produtor Criativo	258
Tabela 12 - Quinto Cenário do Crédito Produtor Criativo	259
Tabela 13 - Sexto Cenário do Crédito Produtor Criativo	260
Tabela 14 - Sétimo Cenário do Crédito Produtor Criativo.....	261
Tabela 15 - Oitavo Cenário do Crédito Produtor Criativo	261
Tabela 16 - Nono Cenário do Crédito Produtor Criativo	262
Tabela 17 - Décimo Cenário do Crédito Produtor Criativo.....	262
Tabela 18 - Décimo Primeiro Cenário do Crédito Produtor Criativo	263
Tabela 19 - Décimo Segundo Cenário do Crédito Produtor Criativo.....	264
Tabela 20 - Décimo Terceiro Cenário do Crédito Produtor Criativo	264
Tabela 21 - Décimo Quarto Cenário do Crédito Produtor Criativo.....	265
Tabela 22 - Décimo Quinto Cenário do Crédito Produtor Criativo	266

Índice de Apêndices

Glossário	398
Apêndice 1 - Diretor(es) do Departamento de Produção e as Fases de Produção.....	399
Apêndice 2 - Outras considerações a ter sobre os Filmes Estudados no Estudo de Caso Cinematográfico	407
Apêndice 3 - Do Particular para o Todo e do Geral Para o Específico: os Produtores de Cinema Seleccionados Estudados ao Pormenor.....	409
Apêndice 4 - Quem se mantém durante as quatro temporadas de <i>Game of Thrones</i>	422
Apêndice 5 - Todas as Equipas Temporárias das quatro temporadas de <i>Game of Thrones</i>	430
Apêndice 6 - Análise aprofundada das Equipas Temporárias seleccionadas	452
Apêndice 7 - Notas de algumas Cenas e Planos dos Episódios Estudados que se Destacam	476

INTRODUÇÃO

De forma resumida e direta, a investigação que aqui se apresenta versa sobre noções de autoria no cinema de ficção e nas séries de televisão dramáticas. O intuito principal é questionar a ideia de autoria presente nas diversas áreas de conhecimento que abordam, não só autoria no cinema e na televisão, mas autoria no geral, na sociedade e na legislação. Para tal, iniciou-se um percurso histórico, que possuía o propósito de encontrar as mais diversas visões que preenchessem a noção de autor e que pudesse aproximar-se do conceito mais apropriado para esta tese, ou seja, que envolvesse não só obras construídas a solo, mas todo o tipo de obras. Após se ter levantado a questão do que é um autor, transitou-se para a próxima pergunta: quem é o autor? Foi aqui que se assinalou o verdadeiro problema que circunda esta temática. Existem várias respostas e não se sabe qual a correta.

Ao estudarem-se as diversas teorias e abordagens à autoria no cinema e televisão, tornou-se perceptível que os académicos e restantes teóricos que exploram estes dois meios, defendem que a autoria reside em profissões, independentemente dos contributos que foram dados. O que levou, novamente, a ter de efetuar uma escolha. Qual de entre as mesmas se pode considerar a mais próxima da realidade de criação nestes dois meios? A resposta recaiu sobre a autoria conjunta (o autor é todo aquele que participe na criação da obra), todavia, ainda não existe sustentação teórica suficiente que suporte esta visão. Decidiu-se, por isso, passar para outro âmbito de estudo: a sociedade, mais especificamente, como audiência. As obras filmicas e televisivas são feitas para o consumo social, para além de que, alguns teóricos, como Roland Barthes alegam que o autor é criado pela sua sociedade (Barthes, 1977b, p. 143). O que deu o mote para este segmento de investigação.

Teve-se, assim, como propósito, saber quem era ou eram os autores para a audiência e até que ponto se aproximavam da incerteza dos Estudos Fílmicos e Televisivos ou se, por outro lado, a resposta ficava mais próxima de uma realidade que pudesse ser vista e usada por todas as áreas de conhecimento como sendo a mais fidedigna. Constatou-se que a audiência, para além de ver a grande maioria das profissões de ambos os media eleitos como secundárias, deixa-se influenciar pelo marketing criado em torno destas (autor-celebridade) e/ou centra-se nos seus gostos e opiniões pessoais (Grant, 2008; Goldman, 2011; Nelmes, 2012; Hammill, 2007). O que levou, mais uma vez, esta investigação à estaca zero no que diz respeito à obtenção de uma resposta em relação ao autor nos media eleitos.

Passou-se, assim, do estudo da sociedade para uma análise da legislação de Direitos de Autor e Direitos Conexos (CDADC, 2017). Como o nome indica, esta legislação é responsável por estabelecer os direitos dos autores e a proteção das suas obras. A legislação é uma das ferramentas principais que

permite a identificação do ou dos autores de uma obra, devido a todas as regras que implementa na sociedade em que está inserida. Sem ela, seria possível pegar num quadro de Picasso e dizer que é de qualquer pessoa, podia destruí-lo ou até alterá-lo, pois na ausência de um sistema de proteção e mediação de obras e respetivos criadores dá-se a isenção de consequências ligadas a estes e outros atos. O direito é a área responsável pela proteção de criações intelectuais que não sejam uma apropriação indevida de outra já existente e tal como se pode perceber, não se encontra apenas ligada a questões económicas, mas também de identidade e por isso, de autoria. A lei é, assim, responsável por atribuir a legitimidade de autor a alguém (Direito de Autor) ou, dependendo da arte e do sistema legal, a titularidade de direitos relativos à obra a um determinado representante legal que nomeia (*Copyright*) (UNESCO, 2010). Duas perspetivas que são aceites e empregues em todo o mundo. Aqui havia a possibilidade de encontrar o autor, mais especificamente, no sistema de Direito de Autor e Direitos Conexos. Porém, existem logo à partida conflitos de interesses, visto que a legislação tem de acompanhar a evolução da sua sociedade que, por si só, não sabe onde reside o autor. Ao mesmo tempo tem de conhecer todos os processos que rodeiam a criação e exploração económica da obra que quer proteger, isto se pretende fazê-lo adequadamente. Porém, também não existe um consenso de quem é o autor entre os estudiosos destes campos de conhecimento. Dá-se a eventualidade de a lei, para além de estar desatualizada, não só em Portugal (CDCDA), mas na grande maioria da Europa (que se rege, igualmente, pelo Direito de Autor e Direitos Conexos), no caso de cinema e televisão, serem adaptações de várias realidades artísticas, em vez de ter a sua própria identidade. O direito também não separa diferentes tipos de obras audiovisuais, ou seja, cinema, televisão, videojogos, entre outros. Todas elas são vistas e tratadas do mesmo modo pelos diversos códigos vigentes, pelo menos dentro dos países que serão aqui expostos. E por fim, cada país considera autores diferentes para estes media, o que se torna confuso, pouco prático e desapropriado. Informações que se pôde confirmar em toda a União Europeia, havendo a possibilidade de outros países que se regem pelo sistema de Direito de Autor, também apresentarem um conteúdo semelhante. Este foi um dos motivos que levou a que este estudo fosse, não só dirigido ao cinema, mas também à televisão, de modo a perceber até que ponto seria correto e prático salvaguardá-los da mesma forma, só por serem obras audiovisuais concretizadas por várias pessoas. Foram focados os dois sistemas legais principais, o Direito de Autor e Direitos Conexos e o *Copyright*. Para tal, executou-se um estudo e exposição intensiva da legislação nacional portuguesa (CDADC) em comparação com o *Copyright* Americano, com exibições esporádicas das realidades que se constataem noutros países que constituem estes sistemas legais, seja pelo seu distanciamento ou pela proximidade aos dois países eleitos.

Em todos estes campos torna-se perceptível a existência de um jogo de interesses económicos e de poder, que também moldam a linguagem artística, o que para uma avaliação fidedigna da indústria cinematográfica e televisiva são pontos a ter em consideração. A falta de conhecimento de quem é ou são os autores de um filme de ficção e de uma série de televisão dramática, não trazem apenas questões de indagação sobre o ser humano, dos seus processos de criação, de integração e de interação dos objetos criados na sociedade, mas trazem igualmente consequências. Entre elas a apropriação de propriedade intelectual, estagnação da evolução artística, investimento inadequado de meios económicos e acesso dificuldade de conteúdo artístico por parte da sociedade. Estas são as características principais que se irão minudenciar ao longo desta investigação.

Esta tese tem como objetivo questionar e desnudar os problemas, que à primeira vista parecem inexistentes. Levantando-se a possibilidade de cada um dos campos selecionados e aqui estudados, ou seja, direito, sociedade e arte (inclui tanto a indústria como os Estudos Fílmicos e Televisivos), terem o seu próprio monólogo, em vez de estes se complementarem e dialogarem uns com os outros.

1- Motivações Pessoais para a Investigação Efetuada

Após um percurso académico em cinema e obras audiovisuais, como televisão, que se foi aos poucos juntando a uma vertente mais prática de trabalho em vários departamentos em ambos os media (maioritariamente trabalhos de projetos individuais e por convite ou por contratação temporária de entidades coletivas, desde a RTP2, Pousadas da Juventude, ISET, Expanding Group, Porto Lazer, entre outros) foram detetados alguns contratemplos. Algumas das regalias que se esperam ser atribuídas a qualquer trabalhador, como direito a pagamento pelos seus serviços, por exemplo, eram mais escassas do que era suposto, assim como a discrepância dos benefícios atribuídos entre aqueles que as recebiam. Visto que o intuito principal de enveredar profissionalmente nestas áreas artísticas residia na integração do departamento de produção, algumas questões foram surgindo, principalmente quando houve, efetivamente, essa oportunidade. Há muita coisa com a qual se depara apenas ao trabalhar profissionalmente nelas e que nenhum suporte de estudo o pode realmente explicar, devido à singularidade de cada indivíduo e de como as vivencia. Existem, também, vertentes mais técnicas, para as quais os recém graduados não estão preparados.

O primeiro problema a aparecer foi o contrato. Uma ferramenta essencial que durante o ensino académico não parecia acarretar muitas dúvidas, porque desde cedo ensinam os alunos a seguir modelos pré-feitos, mas estariam esses modelos certos? E se precisar de mais clausulas neste contrato, poderei estabelecer qualquer condição? Quais eram os meus direitos como trabalhadora e mais do que

isso, como artista? Porque é que alguns trabalhadores fazem contratos e outros não? Isto é algo apenas nacional ou acontece noutros países? Estas foram as primeiras questões que começaram a assombrar os primeiros passos dados profissionalmente no contexto audiovisual e que precisavam de ser respondidas e compreendidas. Houve, assim, uma necessidade de estudar direito, mas não de adquirir conhecimento de todos os códigos que são explorados academicamente. Foi aqui que se deu o primeiro contacto com a realidade legal e mais concretamente, com o Direito de Autor e os Direitos Conexos. Aprende-se que a base legal nacional deixou de ser atualizada desde 1972 (CDADC, 2017). Um panorama observável até mesmo pelas terminologias e tecnologias mais recentes a que se referem. Vários países da Europa compartilham desta mesma desatualização, o que é exequível de constar nesta mesma investigação, nalgumas partes da exposição legal. O afastamento do direito e falta de compreensão tanto da arte como da indústria do objeto que protege, são perceptíveis desde início. Não só no Código legal, mas por parte de alguns dos seus especialistas e mesmo nas salas de aula nacionais de Direito, como foi possível presenciar durante todo um semestre, mais do que uma vez. A maioria das pessoas que trabalha num filme é vista como técnica e por isso, não tem direitos sobre a obra, nem é mencionada na legislação. Se for acrescentado a isso, não terem um contrato, podem ser facilmente tidos como voluntários, uma prática comum no meio. Conhecimentos que foram adquiridos pessoal e profissionalmente. Existe uma descompensação em cinema e televisão relativamente a quem realmente faz a obra e a quem apenas a explora. Em muitos dos países com o sistema legal de Direito de Autor apresentam as seguintes figuras legais, que relaciona com obras audiovisuais: empresários (poderão incluir o produtor); artistas; autores (mencionam também os técnicos, mas estes não adquirem qualquer tipo de direitos nem constam como figuras legais); aqueles que tanto podem contribuir para a construção da obra como para a sua exibição e por vezes, até para a sua distribuição, que são os organismos de radiodifusão e por fim, aqueles que não contribuíram para a construção da obra, mas para a exploração da sua materialização, entre eles produtores de videogramas (distribuidoras) e entidades de gestão coletiva e/ou outras equivalentes. Estes últimos vivem da imagem da obra já criada, tal como outras entidades não protegidas pelo Direito de Autor e Direitos Conexos, como as empresas de marketing, *merchandising*, por exemplo.

A falta de harmonização entre os países da União Europeia é outro dos fatores de desadequação perceptíveis. Apesar das suas Diretivas de Harmonização e das Convenções que partilham, assim como muitas das diretrizes basilares, pois para além de pertencerem ao Direito Civilista, partilham, por

consequência, um sistema legal de Direito de Autor e Direitos Conexos, são várias as desigualdades¹. Esta ausência de harmonização é notada, por exemplo, nas profissões. Há cargos que são vistos como técnicos num país, enquanto noutro são considerados autores, sendo que a única distinção reside na nacionalidade e não no tipo de arte ou o contributo que foi dado por aquele profissional. A nacionalidade de uma obra é o que define que o diretor de fotografia na Croácia² ou o cenógrafo em França³ sejam vistos como autores e, por isso, tenham regalias económicas (direitos patrimoniais) e de preservação de integridade e genuinidade (direitos morais) definidas por lei. Enquanto um cenógrafo ou diretor de fotografia português é simplesmente um técnico, não tendo qualquer tipo de direitos sobre a obra (CDADC, 2017). Isto não só no cinema, mas também na televisão e noutras obras audiovisuais. Não é o cinema o mesmo tipo de arte na Croácia, em França ou Portugal? E a televisão? Porque é que o cinema e a televisão têm os mesmos autores para a lei? Não são media distintos? A pintura tem autores diferentes em cada país? E a escrita? São os autores na legislação o mesmo e os mesmos que na arte? Estas mesmas perguntas, assim como esta linha de questionamento e raciocínio, levaram à interrogação responsável por toda esta investigação: O que é, então, um autor?

Este estudo não foi, por isso, iniciado pela ideia de autoria, apesar de ser a temática principal, nem pelo cinema ou televisão, embora tenham sido os responsáveis para chegar a estes pontos, mas pelo direito. Toda esta investigação começou a partir da análise intensiva da legislação, não só nacional, mas dos EUA e dos restantes países da União Europeia. O motivo está no contacto que se teve com a possibilidade de que parte dos problemas existentes na indústria cinematográfica, e mais recentemente nas séries televisivas, dos países que têm uma indústria reduzida e cuja arte, no geral, se rege maioritariamente por subsídios, poderiam residir na legislação e na forma como é gerida por entidades coletivas com interesses económicos e de poder exacerbados, mesmo sem contribuir para a obra. Um estudo que foi complementado ao trabalhar com a AIM (Associação de Imagem e Movimento).

Outra das constatações feitas que impulsionou este estudo, encontra-se no, já mencionado, hábito que se criou nalguns países, incluindo Portugal, de ter pessoas a trabalhar gratuitamente em determinados departamentos, principalmente nos cargos vistos como técnicos. Esta prática tem, possivelmente, resultado numa pioria da qualidade das obras audiovisuais eleitas para este estudo e por consequência das respetivas indústrias nesses países. Ao trabalhar nas áreas de cinema e televisão,

¹ Exemplo: Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de Maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspetos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação e Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias Artísticas (1886-1971), que pode ser acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>.

² Artigo 116.º do Copyright and Related Rights Act and Acts on Amendments to the Copyright and Related Rights Act of Croatia (OG Nos. 167/2003, 79/2007, 80/2011, 141/2013 and 127/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=357287.

³ Artigo L113-7 do Capítulo III do France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178.

houve uma observação de cenários recorrentes em determinados departamentos como o de som, por exemplo, mesmo de filmes que chegaram ao cinema: em que o trabalho era executado por estudantes Universitários, ou por pessoas que já tinham enveredado pela área profissional com promessa de contrato ou pagamento sem contrato, ou ainda, a pessoa em questão já estar a trabalhar profissionalmente, mas gostar tanto da obra, que desempenha a sua função gratuitamente de forma voluntária. Resultados: no primeiro cenário o mais comum é que, apesar de até serem potencialmente os melhores alunos da turma ou curso, eram estudantes, novatos, que ainda não se tinham deparado com muitos dos contratemplos que calejam esta profissão; no segundo cenário notou-se que, à medida que o tempo de produção da obra e as promessas se arrastavam (que devido ou a situações anteriores semelhantes com as quais a pessoa se deparou ou a relatos de quem a passou, em que uma promessa semelhante tinha sido feita e obteve um desfecho negativo), a pessoa começava a desmotivar e no último cenário, por muito que o indivíduo adore o projeto, ou está mesmo apaixonado por eles ou como é um projeto extra do qual não está a receber pagamento, há uma probabilidade elevada da pessoa se tornar um pouco desleixada em comparação ao ritmo levado pelos restantes colegas. Todos estes cenários podem prejudicar a obra final e todos eles são constatáveis, o que tem facilitado a implementação de um ciclo que possibilita a existência de um atraso na evolução artística e cultural em ambas as áreas. Especialmente no cinema, onde esse atraso, o desprestígio artístico, falta de qualidade (principalmente técnica) e o insucesso comercial são constatados por investigadores como Manuel José Damásio, Susana Alexandre Freire, Maria do Rosário Bello, Luís Nogueira, João Maria Mendes, Fábio Valentim (Damásio, 2007; Freire, 2009; Bello, 2009; Nogueira, 2010; Mendes, 2012; Valentim, 2016).

Todos estes pontos nomeados marcaram o início desta investigação e o intuito de a realizar.

2- Pertinência do Estudo e Objetivos a Atingir

O Direito de Autor e Direitos Conexos, o *Copyright* e o trabalho colaborativo num filme ou série televisiva são assuntos cuja preocupação e desconforto transparecem entre os seus trabalhadores, mesmo nos produtos concebidos nestas indústrias audiovisuais. Veja-se o caso dos episódios 14 e 15 da temporada 22 dos *The Simpsons* (1989-) denominados, respetivamente, *The Scorpion's Tale* (2010) e *Angry Dad: The Movie* (2010), onde abordam estes temas. A série em questão é reconhecida por satirizar situações bizarras e/ou preocupantes que se constata na sociedade, especialmente no contexto Americano (Methven, 2014; Mullin, 1999). Nestes dois exemplos, caricaturam aquilo que se confirma nas indústrias de televisão e de cinema. O que afeta diretamente os trabalhadores destas áreas,

relativamente à situação legal das criações artísticas, aos interesses económicos e jogos de poder relacionados e à falta de reconhecimento de alguns contribuidores.

Este estudo tem, portanto, como objetivo expor alguns dos problemas que os interesses económicos e de poder, de determinados elementos relacionados à situação industrial atual de ambos os media eleitos, apresentam, por vezes, incentivados legalmente. Assim como tem o propósito de salientar a necessidade de atualização da legislação, mas também de repensar a noção e peso que a ideia de autoria acarreta, não só na lei, mas entre a sociedade (como utilizadores da obra, que inclui a audiência) e os teóricos de cinema e televisão. Para a legislação e para alguns académicos destes formatos audiovisuais, ainda é notada uma necessidade de obter validação artística para estas áreas, ou seja, de não serem vistas apenas como entretenimento, apesar de ser um panorama mais comum no cinema do que na televisão. A televisão segue, muitas vezes, certos maneirismo do cinema por conveniência ou influência desta área (Wicking & Vahimagi, 1979; Thompson & Burns, 1990 & Creeber, 1998). Para isso, recorrem frequentemente a características que outras artes possuem e tentam encaixar forçosamente o cinema, e mais recentemente as séries de televisão dramática, nelas. Normalmente, essas características provêm da literatura, por ser considerada uma das artes mais nobres, sobre a qual recai grande parte das investigações e teorias existentes sobre autoria. O argumento é um dos componentes literários que tem validado com frequência a autoria, embora na grande maioria dos cenários do cinema de ficção e séries de televisão dramática, dá-se quando aliado a outras profissões. Essa fusão de profissões, onde se inclui a escrita, chega a ser, em determinados países e alturas históricas para ambos os media, como a mais célebre e com mais poder, seja um poder artístico e/ou económico. Veja-se o caso do termo *camera-stylo*, que associa a câmara à caneta do escritor-autor e é proveniente do movimento *cinéma d' auteur* Francês, que defende que a autoria reside no realizador-argumentista (Astruc, 1968). Ou a figura do *showrunner* (argumentista- produtor ou argumentista- produtor executivo), que apareceu nos EUA e tem ganho cada vez mais peso, especialmente durante estas últimas décadas (Banks, 2015). No entanto, o argumentista dificilmente é visto como autor a solo, por existirem, efetivamente, outros departamentos que constituem um filme e uma série. Estes ajudam-no a dar uma forma audiovisual ao argumento e a obter uma obra final concisa e coerente, tanto em termos de narrativa como de resultado estético visual e auditivo, ou seja, a ter diversas linguagens artísticas e técnicas coordenadas como se fossem uma só. Como exemplo, tem-se o caso de todas as adaptações feitas até ao momento, tanto para cinema como para televisão, da estória *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, siga esta um estilo mais modernista ou tente respeitar ao máximo o estilo, visão

e época que Shakespeare pretendia transmitir na obra literária. Todas elas são distintas e não se deve só ao argumentista.

Aquilo que acrescenta pertinência a este estudo, para além da sua abordagem ao simbolismo, estado e interesses de poder, arte e economia, é o questionar. O levantar perguntas. Muitas vezes, não para a obtenção de uma resposta, mas para incitar a reflexão, o pensamento sobre cada um dos assuntos apresentados, de uma diferente perspetiva daquela ou daquelas que se têm como usuais. Questões simples como o que é e quem é o autor de um filme de ficção e de uma série televisiva, mostram-se não tão simples de responder como a formulação da sua indagação. Mesmo quando as perguntas se tornam ainda mais concretas, como quem é o autor dos formatos eleitos para o direito? E para a audiência? E para os Estudos Fílmicos e Televisivos? O utilizador da obra deixou de se questionar sobre autoria neste tipo de obras, o direito perdeu-se no meio de tantas contribuições dadas e cada país resolveu nomear os seus próprios autores e os Estudos Fílmicos e Televisivos não refletem todas as premissas presentes na indústria de cada um dos meios. Propõe-se, assim: ver o direito não pelo lado do direito, mas pelo lado da arte e dos seus trabalhadores; destacar-se as preocupações, a falta de conhecimento e de certa forma, a impotência dos membros que ocupam os diversos cargos e da sociedade, que evolui mais depressa do que a lei; tentar revelar o modo de funcionamento da indústria de ambas as áreas da melhor forma, salientando pontos que os estudiosos retratados no Capítulo II deixam de fora e que poderão apoiar à obtenção de uma resposta mais fidedigna sobre autoria em obras feitas por múltiplas pessoas, pelo menos, a daquelas que foram propostas para esta investigação.

Aquilo que o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC) e a legislação de outros países civilistas transmitem, é que se tornaram num novelo com vários fios pertencentes a anos e áreas distintas, que, por vezes, entram em conflito e acrescentam um certo grau de complexidade e desapropriação às áreas que assiste. O próprio utilizador, a não ser no uso privado de visualização de obras, pode facilmente ficar sem saber o que é ou não legal, na utilização de obras concretizadas por terceiros. O ato de criação tornou-se objeto do capitalismo. São vários os artistas que têm tido pouca voz dentro destes meios audiovisuais. Voz essa, que, por vezes, é reconhecida e sustentada por alguns dos seus pares, mas não tanto pela sociedade, nem pela legislação.

Tony Walton era ambos diretor artístico e designer de guarda-roupa em *Murder on the Orient Express*. Ele não é apenas soberbo no seu trabalho, mas também dá um contributo artístico sobre e acima os seus próprios departamentos. Eu respeito a sua opinião do argumento, casting, edição, trabalho de câmara, todas as partes de produção do filme. Ele é a personificação do que eu quero dizer quando falo sobre trabalhar com o melhor. Ele faz com que trabalhe mais e melhor (Lumet, 1996, p.95).

Quer-se, efetivamente, chamar a atenção para vários pontos. Para a necessidade de atualização e harmonização do Direito de Autor e Direitos Conexos na UE, que poderá estar a prejudicar ambas as áreas em termos de desenvolvimento artístico, económico e cultural. Para a ideia de autoria que a sociedade cria, que tanto pode residir numa marca como no gosto pessoal, mas que, na realidade, não é um tema que os preocupe. Para a possibilidade de a autoria residir em múltiplos autores, tanto num filme como numa série televisiva e ser demasiado complexo gerir os direitos de todos eles, recorrendo-se à metodologia empregue, atualmente, pelo Direito de Autor e Direitos Conexos. Para a falta de acompanhamento da evolução e integração de todas as características que definem a indústria de cinema e televisão, por parte da legislação e dos teóricos dos Estudos Fílmicos e Televisivos. E para os assuntos que realmente preocupam a sociedade, entre eles: o plágio, que inclui não só cópia direta de uma obra ou de grande parte dela, mas saber onde está o limite nalgumas formas de utilização, como por exemplo, recorrer a uma obra como modo de inspiração artística para a obtenção de novas criações, que podem incluir diferentes formas de arte, tanto por parte de profissionais como de fãs; a falta de acessibilidade por parte da sociedade a obras de cinema e televisão, tanto por serem dispendiosas ou por falta de exemplares disponíveis para serem adquiridos; a falta de conhecimento dos limites legais por parte de professores ou investigadores no uso total ou parcial da obra para proporcionar conhecimento a terceiros; a dificuldade em saber quem é que detém os direitos de uma obra, já que alguns direitos são transferíveis e o registo das obras, assim como dos contratos efetuados, não é obrigatório; os custos elevados que, normalmente, são pedidos para qualquer um destes casos, que saem fora da esfera de utilização privada da obra e que, mesmo os autores nomeados por lei, recebem uma compensação reduzida proveniente destes usos, devido a todos os intermediários existentes por quem o dinheiro passa e que não são essenciais à obra, mas que, nalgumas formas de exploração da obra, foram instituídos como obrigatórios pelo governo (ex.: entidades de gestão coletiva) (artigo 178º do Título III do CDADC).

Outra das características deste estudo, que pode ser nomeada como pertinente, é por ser um dos poucos estudos que se foca nos contributos artísticos de algumas profissões pertencentes ao departamento de produção, especialmente numa das mais técnicas, a de *line producer*. Para além disso, os dois estudos realizados, tanto de cinema como de televisão, foram desenhados de raiz, não se conhecendo outro dentro da mesma temática e no caso de cinema, dentro do mesmo modelo. Qual a sua importância? A propriedade intelectual refere-se a criações da mente, e as obras artísticas incluem-se nas mesmas. No entanto, com o passar do tempo, a linguagem estética começou a sobrepor-se à técnica em áreas como o cinema, televisão e mesmo videogames, tanto que o departamento de efeitos

especiais ainda não possui proteção por parte do Direito de Autor, *Copyright* ou mesmo de uma *guild* ou *union*. São vistos como ferramentas e não como criadores, tanto nos EUA como na Europa, tal como outros profissionais da área (WIPO, 2016). Torna-se, assim, importante mostrar a arte por detrás da técnica e como esta também molda a linguagem estética. Não só por uma questão de reconhecimento do trabalho que fazem, mas para proteção dos mesmos como artistas e possíveis autores, impedindo a apropriação de propriedade intelectual que lhes pertença.

3- Estrutura da Tese

Para uma melhor exposição da estrutura adotada nesta tese decidiu-se, primeiramente, adaptar o quadro que a investigadora Mariana Lameiras de Sousa utiliza na sua tese de Doutoramento (Sousa, 2016). O intuito deste uso reside numa melhor exposição e entendimento do que se pretende desta tese, devido à quantidade de informação e à diversidade de áreas retratadas, que aparentam, numa primeira instância, serem dispares e terem pouco em comum, mas cujo tema principal, a autoria, os interliga e lhes atribui significado. Veja-se, então, a Tabela 1, onde são apresentadas as questões fundamentais por capítulo, uma pequena descrição do que é analisado e o material empregue como suporte.

Tabela 1 - Resumo da Estrutura da Tese

Divisão por Capítulo	Questões Principais Levantadas	Exposição Resumida	Ferramentas Utilizadas
I Metodologia de Investigação Selecionada	_____	É exposta a metodologia de investigação usada, onde é possível ver as opções tomadas, a recolha de informação em função das mesmas e o seu estudo.	Documentação e videogramas diversificados
II Autoria na Arte: Da Literatura à Televisão	<ul style="list-style-type: none"> - O que é um autor? - Quais são as teorias principais de autoria ao longo da história? - Quem é o autor de uma obra feita por várias pessoas? - Quais as principais teorias de autoria no cinema? E na televisão? - Qual é a noção de autoria no direito e sociedade, em relação a cinema de ficção e séries televisivas? Estas diferentes áreas estão em concordância? 	Exposição das teorias e abordagens mais conceituadas e/ou vistas como pertinentes na questão de autoria no geral. Procura da definição de autoria mais adequada. Particularização de teorias e abordagens nas áreas de cinema de ficção e de séries dramáticas televisivas, que defendem em quem é que reside a autoria. Levanta-se a questão e toma-se a decisão de, em quais outras áreas será pertinente estudar a noção de autoria destes dois media eleitos.	Documentação e videogramas diversificados
III A Autoria de Obras Televisivas e Cinematográficas aos Olhos da Sociedade	<ul style="list-style-type: none"> - O que é um autor para a sociedade? - Será que a sociedade se questiona ou tem realmente interesse na autoria de uma obra de cinema ou televisão? Quem é o autor para a sociedade? - Que peso tem, para a sociedade, o fator celebridade na atribuição de autoria a determinadas pessoas/profissões? E a consciência individual? Existem mais fatores a considerar? 	São analisados os poucos estudos sobre quem é que a sociedade vê como autor de um filme e de uma série televisiva. Exposição do conceito de celebridade, como é criado e que relação tem com o autor no cinema e televisão. Exibição e reflexão da figura do autor-celebridade e da sua noção no cinema e televisão dramática. Investigação da ligação do autor-celebridade ao marketing e publicidade, do poder que tem sobre a sociedade e elaboração de um pequeno estudo de uma das suas ferramentas principais, o trailer. Observação do espectador particularizado e generalizado e como pode ajudar-nos a chegar à ideia de autoria que existe atualmente na sociedade.	Documentação e videogramas diversificados. Houve um levantamento e análise de trailers de filmes de ficção e séries de televisivas dramáticas

<p>IV Autoria na Legislação Estadual e Internacional: Uma Comparação de Sistemas Legais</p>	<p>- O que é um autor para a legislação? - Quem é o autor para o Direito de Autor e Direitos Conexos? Existem diferenças entre os países que seguem este sistema legal? - Quais as consequências que podem advir de uma lei nacional que não se atualiza desde 1972? E da falta de consenso de onde reside a autoria entre os vários países, mesmo aqueles que partilham o mesmo sistema legal? - Quais as diferenças principais entre Direito de Autor e <i>Copyright</i>? Como é que se podem entreajudar na melhoria da sua própria legislação?</p>	<p>Estudo da base legal de Direito de Autor que afeta todo o tipo de obras e dos seus conceitos legais principais: originalidade, autor, personalidade do autor. Exposição e reflexão do CDADC em relação: ao tipo de direitos existentes; à tipologia de obras que são protegidas para além das individuais; à autoria nas obras audiovisuais e figuras legais protegidas para além dos autores. Exposição da duração dos direitos e como se determina a nacionalidade de uma obra. Comparação entre o Sistema legal de Direito de Autor e Direitos Conexos existente em Portugal e o <i>Copyright</i> Americano. Estudo e exposição de casos ocorrentes na legislação de vários países da UE. Exibição e reflexão de como funcionam os contratos em Portugal e nos EUA, assim como as organizações de gestão coletiva de direitos, <i>guilds</i>, <i>unions</i>, <i>royalties</i> e direitos derivados do <i>Copyright</i>. Análise da exploração ilícita de obras audiovisuais. Retrato do afastamento do direito dos interesses sociais e uma proposta de melhoria da situação legal, artística e social atual dos media eleitos.</p>	<p>Documentação e videogramas diversificados</p>
<p>V Cinema e Televisão uma Relação entre Media, uma Simbiose entre Arte e Indústria</p>	<p>- Quais as principais diferenças entre o cinema de ficção e as séries dramáticas televisivas? - E entre as profissões que partilham o mesmo nome dentro destes dois meios?</p>	<p>Exposição e reflexão do discernimento do formato de cinema de ficção e séries televisivas dramáticas. Dá-se uma descrição e reflexão das tarefas que constituem determinadas profissões selecionadas do cinema e uma comparação com as tarefas das profissões que empregam o mesmo nome dentro das séries de televisão dramática.</p>	<p>Documentação e videogramas diversificados</p>
<p>VI Estudos Realizados: Em Busca da Linguagem Artística do Departamento de Produção de Cinema e Televisão</p>	<p>- Será a autoria conjunta a abordagem mais próxima da realidade cinematográfica? E da televisiva?</p>	<p>Exposição do significado dos créditos especiais de cinema. Exibição do estudo e das reflexões efetuadas a partir da observação dos créditos iniciais de 384 filmes. Apresentação da análise feita da influência que os produtores eleitos para o estudo têm, tanto nas obras em que trabalham como na indústria do cinema em geral. Exposição da observação e conclusões retiradas das primeiras quatro temporadas da série televisiva <i>Game of Thrones</i> (2011-2014) e respetiva produção, onde é examinado o departamento de produção e as equipas temporárias.</p>	<p>Documentação e videogramas diversificados. Levantamento dos créditos iniciais de 384 filmes de ficção, sem a sigla p.g.a à frente do nome do ou dos produtores. Utilização do programa de análise qualitativa, MAXQDA 12, para estudar episódios específicos das quatro primeiras temporadas da série dramática contínua <i>Game of Thrones</i> (2011-2014)</p>

Após esta breve introdução para o enquadramento do leitor nos objetivos e conteúdos desta tese, será explicado resumidamente cada capítulo e o porquê da estruturação escolhida. A documentação variada que se referencia como ferramenta utilizada nos diversos capítulos inclui, na sua maioria, livros, artigos científicos, artigos de jornais, sites corporativos e entrevistas. Enquanto os conteúdos videográficos integram filmes, séries, trailers e vídeos (maioritariamente sobre a produção das obras filmográficas e televisivas e a sua receção entre o público).

Em primeira lugar, houve a necessidade de expor as metodologias usadas, fazendo sentido expô-las logo no Capítulo I, onde constam as opções tomadas, porque foram tomadas e nalguns casos, o porquê da exclusão de outras escolhas que poderiam ser percebidas como as mais intuitivas ou recorrentes. Tenta-se investir no maior detalhe possível para mostrar como é que a informação foi tratada e esta tese foi construída.

De seguida, no Capítulo II, optou-se por um enquadramento teórico do leitor, em que se realiza uma exposição das diversas teorias e abordagens existentes sobre a autoria desde os primeiros indícios da sua presença, com Platão até ao pós-modernismo (Burke, 1995). Este estudo tem como intuito encontrar a significação mais ampla e completa dada ao termo autor. Levanta-se aqui duas das principais questões desta investigação: O que é um autor? E quem são os autores de um filme e de uma série televisiva para os estudiosos desta área, para a sociedade e para o direito? Começou-se pela indagação de quem é o autor para os principais teóricos, especialistas e críticos que acompanham a evolução do cinema e televisão (mais especificamente de séries dramáticas) e formulam a sua perspetiva de onde residem os autores em ambos os media. Resolveu-se começar pelos estudiosos destas duas áreas, por serem o núcleo desta investigação e ser necessário saber o que os académicos e outras figuras consideradas como relevantes em ambos os meios, por vezes, incluindo a experiência pessoal de profissionais das mesmas, têm a dizer sobre este assunto.

No Capítulo III tomou-se a decisão de saber qual o conceito de autor, de cinema e televisão dramática, para a sociedade e quem é que veem como tal. Deparamo-nos com a influência que as estratégias de marketing e os produtos publicitários exercem sobre a mente do espectador, não só em relação a celebridades, mas cada vez mais em relação à autoria. Encontrou-se aqui o termo autor-celebridade, tanto no cinema como nas séries televisivas, que se decidiu aprofundar. De modo a testar esta nova visão, supostamente, incutida pelo marketing e publicidade, resolveu-se fazer um pequeno estudo sobre uma das suas ferramentas principais, os trailers de cinema e televisão. O intuito reside em perceber que mensagens os trailers transmitem à sociedade, que possam contribuir para moldar a perspetiva do espectador em relação à autoria. A partir daqui tentou-se entender se o fenómeno autor-

celebridade seria a única forma de a sociedade atribuir autoria a alguém no panorama cinematográfico e televisivo. Construiu-se, assim, um modelo teórico-analítico do espectador individualizado e generalizado através dos dois tipos de comunicação existente, comunicação interpessoal e intrapessoal, e da noção de consciência individual e coletiva, adaptada de Émile Durkheim (Seibold, Cantrill & Meyers, 1985; Huda, 2004; Wood, 2016 & 2017; Durkheim, 1999). Porque é que se passou dos estudiosos e especialistas de cinema e televisão para a audiência e o espectador individualizado? Foi considerado que seria de melhor compreensão e mais simples de criar uma linha de raciocínio, caso se passasse para a audiência e para o espectador individualizado, que são para quem as obras destes dois media são criadas.

Para o Capítulo IV reservou-se a observação da legislação nacional Portuguesa de Direito de Autor e Direito Conexos e o *Copyright* dos EUA, como termo de comparação. Iniciou-se pelos artigos e conceitos basilares a qualquer obra digna de ser protegida por estes sistemas legais, onde alguns se destacaram pela sua complexidade e dúvidas que levantam, tendo sido, por isso, mais aprofundados. Entre eles, o conceito de originalidade e de personalidade do autor, assim como a ideia de autor. É revelada informação sobre os dois direitos principais que um autor possui sobre a sua obra, o direito moral e patrimonial, que leva a uma introdução do tipo de obras, para além das individuais, que também são protegidas e como é que são protegidas. Descobre-se quais as profissões tidas como autorais numa obra audiovisual dentro do Direito de Autor, onde é comparada a realidade portuguesa com a de outros países dentro e fora do mesmo sistema, na sua maioria países da UE. É feita uma análise e reflexão sobre a forma como o CDADC português lida com contratos em comparação com os EUA, assim como é exposta a realidade das *royalties* e direitos derivados do *Copyright* nos EUA. A utilização ilícita de obras audiovisuais pertencentes a terceiros foi outra das temáticas que se mostrou como significativa de desenvolver, especialmente pela sua complexidade. Dentro do Direito de Autor ainda se alude a mais uma figura ligada aos dois meios audiovisuais que se pretende investigar, o produtor. A partir daqui há uma exposição de como o produtor é visto pela legislação portuguesa, incluindo os direitos e autorizações que lhes são atribuídos, mesmo não sendo considerado autor.

Dá-se uma transposição para a segunda parte do CDADC português, os Direitos Conexos, onde, por vezes, é exposta a realidade de outros países da UE em relação às mesmas temáticas. Dentro dos Direitos Conexos, o produtor de videogramas é a primeira figura legal a ser apresentada e é onde se encontra uma confusão gerada pela terminologia e as definições que os legisladores decidiram adotar. A segunda figura é o organismo de radiodifusão, que apesar de estar mais ligado aos produtos televisivos, as obras cinematográficas também se podem inserir neste contexto, mesmo de modo diferenciado. Para

fechar os Direitos Conexos tem-se os artistas intérpretes e executantes, assim como os seus respetivos direitos e deveres. Para finalizar este capítulo, há uma centralização numa das premissas principais que levam uma obra a ser protegida, a exploração económica da obra. Questões como a duração da proteção dos direitos patrimoniais/económicos nos diferentes sistemas legais e como se deteta a nacionalidade de uma obra com coproduções, são estudadas e refletidas. Assim como algumas situações que se apresentam como problemáticas, não só no panorama nacional, mas noutros países com o mesmo sistema legal, como o afastamento do direito e das entidades de gestão coletiva da evolução e interesses da sua sociedade e da arte que protege, com um enfoque no cinema e televisão. O facto de este assunto ser deixado para o Capítulo IV ajudou a interligar melhor estas temáticas, já que o direito existe para simplificar e regular a vida do ser humano em sociedade e deveria acompanhar a sua evolução, assim como das áreas que defende (Machado, 2011; Fiuza, Sá & Naves, 2008).

Após ser feito o estudo da autoria nas áreas eleitas, ou seja, cinema, televisão, sociedade e direito, houve a necessidade de investigar e expor as práticas industriais do cinema de ficção e das séries televisivas dramáticas, de profissões designadas. Foi, assim, criado o Capítulo V onde são comparados ambos os formatos e determinadas profissões com a mesma designação dentro destes dois diferentes media. As profissões escolhidas neste capítulo, onde se inclui o produtor, produtor executivo, *line producer* e realizador, foram os cargos centrais para os estudos exibidos no Capítulo VI.

O Capítulo VI divide-se em duas partes. A primeira parte foi reservada para o estudo cinematográfico. Iniciou-se com uma apresentação da importância dos créditos iniciais na aquisição de mensagens extra sobre a produção de um filme, que tipo de créditos existem e o que se pode aprender com eles. Esta informação tornou-se essencial para a observação dos filmes selecionados para o estudo. Para além desta observação, foi feita uma análise das contribuições artísticas e da influência que os indivíduos apontados, dentro da profissão de produtor, tiveram na indústria cinematográfica e nas obras para as quais contribuíram. A segunda parte é destinada ao estudo televisivo, em que é efetuada uma observação da produção das quatro primeiras temporadas da série *Game of Thrones* (2011-2014). Para além das opções feitas pelo departamento de produção, são investigadas equipas temporárias nomeadas, de modo a ter a noção de como é que cada uma moldou a linguagem da série.

Por fim, embora não esteja presente na Tabela 1, são apresentadas as Conclusões e Reflexões, retiradas a partir de cada capítulo em particular e da conjugação de todos eles. Nele, para além de ser efetuado o remate e reflexão das questões e problemáticas levantadas, dá-se uma abertura para investigações futuras. Questões que ficam em aberto e complementos de informação que são necessários, mas que requerem ainda mais trabalho, mais contributos e provavelmente, ainda mais

estudos multidisciplinares. Para apenas uma tese não foram possíveis de concretizar, todavia poderão ajudar novas iniciativas nestas temáticas a encontrar um suporte e, quem sabe, um rumo.

CAPÍTULO I – METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

A investigação que se propõe apresentar, investe em metodologias de investigação qualitativa. Há uma predominância, por parte deste estudo, no enfoque pela busca e levantamento de informação, na sua compreensão e reflexão, e sobretudo em erguer questões, por vezes, não para serem respondidas, mas para serem pensadas. A ideia principal residia na compreensão do termo autor e do seu significado atual nas diferentes áreas que se propõe tratar, ou seja, cinema, televisão, sociedade e direito, mas também em perceber o funcionamento e implicações que esse termo tem em cada uma destas áreas.

Apesar de a autoria ser a temática fundamental desta tese, onde foram encontrados pontos de ligação entre todas estas áreas tão dispares e tão cúmplices ao mesmo tempo, o cinema e a televisão foram sempre centrais, mais especificamente o cinema de ficção e as séries de TV dramática. Durante esta investigação, os dois media foram apresentados em comparação um com o outro, no entanto, relativamente aos estudos de caso optou-se por colocá-los lado a lado. Isto porque, era pretendido saber se as obras audiovisuais de ficção seriam próximas o suficiente para a questão de autoria ser versada do mesmo modo, assim como a sua proteção legal. O conhecimento obtido a partir de cada um dos estudos acabou por se revelar como complementar, mesmo tendo propósitos distintos. Ambos os estudos foram igualmente sujeitos a uma metodologia qualitativa em prol de a informação pretendida ser descoberta.

Neste primeiro capítulo pretende-se, assim, desvendar ao pormenor todas as opções tomadas e o porquê de serem tomadas, assim como os problemas, dúvidas e implicações que foram surgindo ao longo desta investigação. Em primeiro lugar irá existir uma apresentação e reflexão da seleção e análise da documentação e bibliografia utilizada ao longo da tese, passando-se para a seleção e análise de videogramas e por fim, serão expostos os estudos de caso efetuados.

1- Seleção e Análise da Documentação e Bibliografia

Como dito anteriormente durante a Introdução, esta investigação iniciou-se no Direito, com o estudo extracurricular em disciplinas de Direito de Autor e Direitos Conexos nacional, onde se evidenciaram como notórios alguns problemas, que poderiam estar a prejudicar a arte e a sua sociedade. Por isso, numa fase inicial, foi feito um levantamento de livros e documentos relativos a Direito, ou seja, tudo o que era estudos na área do Direito, não só direcionados ao Direito Civil, Direito de Autor e Direitos

Conexos, mas sobre as práticas e filosofias do Direito e *Copyrights* Americano. Ter sido escolhido Portugal como universo de estudo, revela-se como primordial por ser o país onde se insere esta tese, mas porquê o *Copyright* e porquê Americano? O *Copyright* é o outro sistema legal, para além do Direito de Autor, responsável pela proteção de criações artísticas e científicas. Este tinha como intuito servir de ponto de comparação com o sistema que Portugal decidiu adotar. A nacionalidade aliada ao *Copyright*, por outro lado, foi escolhida em função do consumo cinematográfico e de séries televisivas em Portugal, que é maioritariamente Americano (ICA, 2017; Cardoso, 2017).

No geral, nesta fase inicial, ainda não se sabia bem o que estudar, que linha seguir, o que excluir e o que se deveria manter, a não ser no *Copyright* e no CDADC nacional, que quanto mais se estudava e tentava compreender, mais havia a perceção da sua desadequação e afastamento da realidade industrial Europeia e Americana. O conhecimento da realidade industrial, não residia apenas na teoria, como já dito na Introdução, mas também na prática, por pessoalmente fazer parte dessa mesma indústria nalguns projetos executados na Europa. Portugueses, na sua grande maioria.

Optou-se por controlar toda a bibliografia recolhida, com o programa de gestão bibliográfica Mendeley, onde foram criadas pastas e subpastas com possíveis temáticas e material a ser analisado e utilizado nesta tese. Com este levantamento e a aquisição de mais conhecimento, viu-se como necessário afunilar e escolher uma ou duas áreas dentro da legislação a ser estudadas, já que são várias as áreas artísticas e científicas protegidas pelo CDADC. Primeiro apenas existia o interesse em investigar o cinema, sendo que a literatura recolhida no início foi virada exclusivamente para o cinema. Nessa altura, ainda não se tinha obtido o conhecimento de que cada país dentro do sistema legal de Direito de Autor possuía o seu leque de autores, julgava-se, por isso, que visto que partilhavam o mesmo sistema, a mesma base legal, princípios e no caso da UE, Diretivas de harmonização, partilhavam também os mesmos autores. No entanto, pode-se dizer que, mesmo nesse momento, era perceptível a existência de uma contestação relativamente aos autores que a legislação nacional reconhece. Logo, a pesquisa efetuada já se centrava na ideia de autoria. O segundo passo dado foi complementar à investigação realizada em direito com um estudo da autoria no contexto cinematográfico. Para isso, recorreu-se a literatura de teóricos, académicos e especialistas em Estudos Filmicos. Como é um assunto escasso nesta área, não se teve de seleccionar entre teorias e abordagens, sendo apresentadas todas elas no Capítulo II.

Aqui chegou-se a um entrave, pela existência de teorias que amparam autores cinematográficos diferentes. De todas as teorias e abordagens, aquela que se deliberou como a mais adequada de ser suportada foi a autoria conjunta (todos aqueles que participam na criação da obra são os seus autores). Contudo, tomou-se o entendimento de que não seria possível observar todas as profissões de todos os

departamentos que constituem um filme. Tivemos, por isso, de tomar duas decisões: quantas profissões e quais? Numa primeira instância optou-se por apenas uma profissão, a de produtor. Profissão que, pessoalmente, já foi exercida em projetos mais pequenos e nos quais tem existido a oportunidade de ser exercida profissionalmente. Foi a escolha desta profissão que levou à seleção do segundo media, a televisão. Isto porque, com a complementação teórica do trabalho do produtor, houve a percepção de que na televisão o produtor era visto por diversos teóricos dos Estudos Televisivos como o autor de uma obra televisiva, especialmente séries dramáticas (ex.: Cantor & Cantor, 1992; Schatz, 2010; Benshoff, 2016). Um cenário que tinha estado presente no cinema durante o Sistema de Estúdios, mas que não se conseguiu encontrar académicos que o defendessem atualmente (Heil, 2002). Outra das coisas que se corroborou é que esses produtores eram, primariamente, na sua maioria, argumentistas e que em muitas séries dramáticas o realizador alterava-se diversas vezes. Deparamo-nos, assim, com um cenário em que o produtor, aparentemente, tomava o mesmo lugar na televisão, que o realizador possuía no cinema (Mittell, 2015). Isso fez com que se tornasse no cenário ideal, pois se a profissão de um produtor televisivo fosse a mesma de um produtor de cinema, com a exceção da dimensão, formato e metodologia que diferencia estes dois media, que se tornam cada vez mais próximos, porque é que um era visto como autor e outro não? E no direito, aconteceria o mesmo? E na sociedade? Optou-se, com isto, por adicionar as séries dramáticas à equação.

Ao desenvolver o conhecimento, tanto das teorias de autoria dos Estudos Televisivos como das práticas da indústria, notou-se que, mais recentemente, não era o produtor de televisão que se encontrava hierarquicamente na posição mais poderosa, inclusive em termos artísticos, mas o produtor executivo. Isso fez com que se quisesse acrescentar esta profissão ao estudo industrial. Tinha-se como interesse comparar, não só o produtor executivo de televisão com o de cinema, mas com o seu produtor, assim como com o próprio produtor televisivo, para expor da melhor forma o que distinguia estas profissões umas das outras, por fazerem parte do mesmo departamento. Decidiu-se, igualmente, estudar mais duas profissões na indústria dos dois media, o realizador, pelo peso que tem no cinema, que tende a ser desvalorizado na televisão (tal como o produtor e produtor executivo no cinema) e uma profissão que fizesse parte do departamento de produção, mas fosse considerada como técnica nos dois media. A escolha recaiu sobre o *line producer* (diretor de produção) e tivemos como objetivo principal, utilizar o conhecimento e informação adquiridos a partir desta profissão (e das outras também) nos estudos que ainda se encontravam em fase de delineação. Pretendia-se saber se era possível detetar trabalho artístico nesta profissão, ou seja, um ou mais contributos que moldassem a linguagem final da obra. Enquanto que nas outras profissões, produtor, produtor executivo e realizador, queríamos tentar perceber como é

que numa área eram artisticamente reconhecidas e noutras não, e se naquelas que não eram reconhecidos artisticamente, esse contributo existia e era perceptível. Isso, iria validar ou por outro lado, descredibilizar a abordagem à autoria que se priorizou estudar, a autoria conjunta. A autoria conjunta é uma das teorias que existe tanto para cinema como para televisão e tal como no cinema, pareceu a mais adequada para este meio. Uma conclusão a que se chegou após a apreciação das diversas investigações académicas e restante literatura de especialistas em Estudos Televisivos e mesmo, da situação legal de autoria na televisão, que adotava os mesmos parâmetros do cinema.

Após esta observação e comparação teórica de profissões (que se apresenta no Capítulo V) e de todo o conhecimento adquirido até ao momento, notou-se que a noção de autoria retratada pelos Estudos Fílmicos e Televisivos e aquela que, possivelmente, mais se aproximava à realidade industrial, em nada se assemelhava ao que o direito alega. O que levantou a questão: De onde vem a ideia de autores de cinema e televisão defendida pela legislação? Quando se estudou a literatura de introdução ao Direito, constatou-se que o Direito deve seguir a evolução da sua sociedade, ou seja, no caso do Direito de Autor e *Copyrights*, tanto dos utilizadores das obras como de todas as pessoas que integram a realidade artística, técnica e industrial das mesmas (Machado, 2011; Fiuza, Sá & Naves, 2008). Assim, como foram encontrados teóricos que versavam a autoria no geral e mencionavam a sociedade (na vertente de consumidor) como a fonte do estabelecimento do autor e outros que ressaltavam que o anonimato do autor foi quebrado no século XVIII pelo interesse social em encontrá-lo (mais uma vez na vertentes de consumidor) (ex.: Barthes, 1977b; Tomasevskij, 1995). Resolveu-se, assim, estudar também a sociedade e que visão esta teria sobre a autoria no cinema e televisão. Recorreu-se a estudos nas áreas de Sociologia dos Media, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais, mas também a Psicologia. Porquê estas áreas? Era pouca a informação existente sobre a perspetiva autoral da sociedade nos media nomeados, sendo que a maioria residia na figura do autor-celebridade criada pelo marketing. No entanto, essa é uma visão generalizada, que pode de facto influenciar o público geral na sua perspetiva, mas seria a única? E a visão individual do espectador, os seus gostos, vivências, crenças, modos de agir, etc., não influenciam na sua tomada de decisão de quem pode ser o autor de uma obra feita por múltiplas pessoas? Optou-se por traçar um perfil geral de comunicação adaptado da comunicação interpessoal e intrapessoal, da noção de poder simbólico e da consciência individual e coletiva, que apoiou na aquisição de conhecimentos sobre a autoria, como se pode ver no Capítulo III (Wood, 2016 & 2017; Durkheim, 1999; Bourdieu, 1989). Esta escolha foi feita, em vez de se recorrer a outros métodos, pois o objetivo era criar um modelo que futuramente pudesse ser aprofundado e suportado com outros estudos, como os quantitativos, onde se poderia integrar a vertente de inquérito por questionário. Mas antes disso, era

necessário aprofundar o conhecimento sobre este assunto e visto que esta tese não se restringe ao ponto de vista da sociedade como utilizador, apenas avançamos com a análise de produções académicas, bibliográficas e com a concretização de um modelo teórico-analítico, que nos iria fornecer uma primeira noção de qual a visão da audiência e do espectador individualizado na atualidade, relativamente à autoria de um filme e de uma série televisiva.

Também se tomou preferência por, no capítulo direcionado à sociedade, se executar um estudo do material publicitário, mais especificamente trailers. Os trailers (cuja metodologia de estudo utilizada será apresentada no subcapítulo seguinte), ao contrário de outro material, mesmo dentro da área do marketing, são oficiais, o que quer dizer que são distribuídas versões estanque mundialmente. Isso não acontece, por exemplo, com artigos escritos por críticos de cinema e televisão, aos quais a sociedade (como consumidor) também recorre. Contudo, existem imensas opções, interpretações, gostos, visões e opiniões diferentes. E mostra-se como relevante mencionar que os críticos, apesar do conhecimento que têm, são espectadores e possuem apenas uma visão das múltiplas que potencialmente existem, assim como existe a hipótese de o crítico não perceber diversas mensagens incorporadas no filme ou série. Já para não falar de que são mutáveis, podem alterar-se com o passar dos anos (Caughie, 1981; Nelmes, 2012). É pertinente dizer que ao longo desta tese, tentou-se comparar e integrar sempre o contexto Europeu com o Americano, tanto nas questões relacionadas com cinema como com televisão, salientando as principais diferenças, mesmo nas terminologias e funcionamento das áreas.

Depreendeu-se, ao atingir esta fase da investigação, que não existia uma ideia composta e concisa de autoria em nenhum dos campos estudados e que, apesar de haver uma ideia formada do que a autoria significava para esta tese, ainda não se tinha o suporte teórico principal. Foi, então, tomada a decisão de construir um capítulo, após o da metodologia, que integrasse o leitor na evolução da terminologia e significação das palavras autores e autorias. Desta forma, ter-se-ia a definição, considerada mais adequada para esta pesquisa, introduzida logo no início. Assim, ao estudar mais aprofundadamente a autoria, seria possível descobrir de onde vinha a ideia de autor presente nos diferentes campos, principalmente no caso do direito. Porque é que isso foi considerado relevante? Porque se os autores nomeados pelo Direito de Autor atual em cada país da UE não equivalem àqueles que são considerados pela sua sociedade, nem pela arte que a legislação assiste, todas as outras opções são potenciais interligações a interesses que não beneficiam nenhuma destas duas, a sociedade (como utilizadores e trabalhadores da área) e a arte, que são exatamente o centro desta questão (DL n°63/85 de 14/03, do CDADC). Tal como no caso da sociedade, em que poderá estar a servir interesses económicos em vez de artísticos. Na situação legal pode querer dizer que existe uma apropriação de autoria e por isso, de

propriedade intelectual, por parte de um nicho das profissões ou mesmo das profissões erradas, sem que as pessoas por detrás delas sejam os principais interessados. O que pode provar uma verdadeira desatualização ou a existência de um interesse de poder económico que resida numa terceira figura, visto que, apesar do reconhecimento desta desadequação, há vários anos que não se constata uma alteração significativa no audiovisual e na base legal geral (DL n.º 332/97 de 27/11, CDADC). Estes foram os pensamentos que surgiram na altura.

Voltando ao estudo literário da evolução da palavra autor e autoria, foram várias as teorias e abordagens encontradas. No entanto, a grande maioria era bastante circular, repetindo o que outros já tinham dito sobre o assunto ou fugiam um pouco à temática que interessava aproximar. Selecionaram-se, assim, os artigos e obras daqueles que se consideraram como os principais teóricos que exploram este tema, entre eles: Alastair J. Minnis, Donald E. Pease, Boris Tomasevskij, Walter Benjamin, Jean-Paul Satre, William Wimsatt, Monroe Beardsley, Pierre Macherey, Georges Poulet, E.D. Hirsch, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault e Molly Nesbit. Um resumo das diversas teorias foram apresentadas cronologicamente no início do Capítulo II, sem descurar Platão e Aristóteles e o período Helenístico, que apesar de, nestas alturas, ainda não existir a noção de autoria e autor, já se refletia sobre o processo de criação, como a noção de *mimésis*. Depois deste estudo literário intensivo, foi possível delinear uma visão de autor que servisse os propósitos desta tese. Mesmo para Portugal, apenas foi praticável levantar suposições, sem conseguir dar uma resposta fidedigna. Porém, acreditamos que a informação recolhida tem potencial para servir de base para uma futura investigação.

Passando para a última etapa, os estudos de caso, que foram desenvolvidos, adaptados e aperfeiçoados à medida que o conhecimento teórico, até aqui retratado, era adquirido e composto para esta tese. Apenas se irá fazer um pequeno resumo, pois ambos os estudos serão aprofundados um pouco mais à frente neste mesmo capítulo, dirigindo-nos particularmente ao levantamento de material bibliográfico e outra documentação. Foi a partir de estudos académicos e referências bibliográficas que se obteve as bases necessários para iniciar a investigação em cinema (Casetti, 1998; Squire, 2016; Clark & Spohr, 2002; Dettke, 2015). Descobriu-se que através dos créditos iniciais seria viável obter informação sobre a produção da obra. Toda a informação sobre créditos iniciais, para além de ser adquirida durante a visualização das obras cinematográficas, foi conseguida ao examinar a regulamentação e outro conteúdo disponibilizada pelas *guilds* e *unions* Americanas. Os créditos foram uma prática que se desenvolveu com mais detalhe e controlo nos EUA e que a Europa tem vindo a adaptar, mas que não tem essas diretrizes fixas e regulamentadas como os EUA. Após o levantamento de todas as obras filmicas pretendidas, recorreu-se, novamente, a material literário informativo (livros,

entrevistas, sites corporativos, bases de dados online e artigos) sobre os produtores selecionados, que descrevessem as suas práticas e influências artísticas, não só em filmes, mas na indústria de cinema no geral.

O segundo estudo foi concretizado no contexto televisivo, onde é examinado não só do produto audiovisual das quatro primeiras temporadas da série de televisão dramática contínua *Game of Thrones* (2011-2014), mas de livros, entrevistas e artigos sobre os procedimentos de produção adotados na série. Onde se dá um enfoque no departamento de produção, mais especificamente nos produtores, produtores executivos e *line producer* e nas equipas temporárias lideradas pelos respetivos realizadores.

Para finalizar, mostra-se como significativo mencionar que na identificação do conteúdo literário, devido à sua extensão, decidiu-se apenas mencionar nesta tese a literatura utilizada, que completa um total de cerca de 529 referências bibliográficas. Não são, por isso, designadas todas as obras lidas para esta tese. Para além de um estudo de livros e artigos em formato físico, de diversos teóricos dos campos de estudo adotados e já referidos, também se recorreu a um levantamento de material digital. Entre eles, artigos científicos, teses de doutoramento e mestrado, sites corporativos, documentação institucional e material legal (que inclui decretos e legislação de diversos países) disponibilizados digitalmente. Os mesmos foram obtidos a partir de repositórios universitários, de centros de investigação, de corporações e organizações legais (ex.: WIPO, World Intellectual Property Organization). Também foi feita a observação de outros formatos de informação online como blogs, sites, bases de dados, jornais e revistas digitais. Relativamente aos jornais digitais pretendeu-se mostrar a forma como retratam a realidade cinematográfica e televisiva nacional e internacional, em situações específicas, devido ao seu carácter informativo e à relação que possuem com a sociedade do país que integram. Nalgumas situações, também incluem testemunhos de académicos e trabalhadores da área do cinema e da televisão, que se consideram relevantes. No caso dos blogs, sites e revistas digitais, aqueles que foram utilizados nesta investigação, integram a seguinte informação que se considera importante: depoimentos e discussão de situações legais ligadas ao cinema e televisão por parte de advogados e especialistas da área; depoimentos e discussão de especialistas e instituições ligadas à produção e/ou ensino de cinema e televisão; entrevistas feitas por terceiros a académicos que se consideram de interesse para esta tese; entrevistas feitas por terceiros a trabalhadores da área do cinema e televisão e também, a participantes na criação da série *Game of Thrones*, objeto de um dos estudos de caso. Por fim, analisamos bases de dados ligadas à indústria do cinema e televisão (ex.: IMDB, Internet Movie Database), cuja informação que possuem é fornecida pelos próprios criadores e/ou outros participantes na construção ou divulgação da obra (o que inclui, para além de pessoas naturais, pessoas coletivas). Em cada um destes formatos

de informação obtidos online teve-se como propósito a garantia de que todo o material recolhido mantinha o seu rigor, tendo em consideração as particularidades de cada um e os seus propósitos, e que traziam a este projeto a vantagem de serem de mais fácil acesso, mesmo para futuros utilizadores desta tese.

Transite-se, então, para a seleção e análise efetuada dos videogramas estudados e/ou mencionados como exemplos com finalidade de sustentação da informação apresentada.

2- Seleção e Análise dos Videogramas

Durante os diversos capítulos desta tese foi utilizado material videográfico, não só para os estudos de caso, mas como suporte de afirmações feitas e como base de sustentação de possíveis explicações para questões levantadas. Qual foi, então, o critério de seleção do material videográfico? Em que capítulos e para que fim? No total, há cerca de 485 obras videográficas citadas. Porém, para já, irão ser excluídas as obras empregues nos estudos de caso, pois este assunto irá ser explorado de seguida. A seleção dos videogramas dividem-se em várias categorias: obras mencionadas por outro escritores em casos que poderiam ser aplicados aquele que se quer retratar (onde se insere a primeira menção a uma obra videográfica nesta tese, que se trata de uma série televisiva); obras das quais já se tinha um conhecimento adquirido ao longo da vivência pessoal e profissional e que, ao trabalhar uma determinada informação, foi possível fazer-se a associação e posteriormente, confirmar se seria realmente exequível utilizar-se, através de uma análise de características específicas (ex.: um filme que tenha segundas unidades ou marca de *guild* em frente do seu nome) ou quando, não se tem conhecimento total ou mesmo parcial, de algo que se pretende descobrir, isso leva a uma busca aleatória, mas não na sua totalidade, já que há sempre índices de reconhecimento na procura (ex.: total de profissões que um criador de TV tem ou pode ter associadas a si, foi-se procurar em séries que pessoalmente são familiares ou que pelo menos já se ouviu falar, nem que seja apenas em algumas). Os critérios para este último ponto irão depender do que se pretende encontrar, do grau de conhecimento e conforto que se tem com a temática em si. Estas buscas aleatórias inserem-se, para além do estudo de caso cinematográfico, que se irá aprofundar de seguida, no Capítulo III, IV e V.

Analise-se o material videográfico que é usado nos diferentes capítulos. No Capítulo III fala-se de escritores em séries e/ou filmes de sucesso. Enquanto algumas destas obras foram escolhidas a partir da leitura de outros teóricos e escritores que as trabalham, outras devem-se a uma análise dos argumentistas, feita a partir das séries de que se tem conhecimento pela sua visualização posterior ou

sem ligação à tese. Outro dos procedimentos usados foi a procura de obras em *rankings* das séries mais visualizadas mundialmente, selecionar algumas delas e estudar os seus argumentistas, retratados em notícias ou na base de dados do IMDB (Internet Movie Database). Através destes métodos foi possível encontrar vários exemplos. O mesmo foi aplicado para um pequeno estudo realizado neste mesmo capítulo a trailers de filmes e de séries de televisão dramática, em que o intuito era tomar conhecimento de que profissões eram mais salientadas nos trailers de cada media e que mensagens se poderiam retirar dos créditos apresentados nestes.

Por sua vez, no Capítulo IV é possível encontrar um filme de nacionalidade portuguesa, aplicado para retratar um dos casos mais recentes, em que ainda se separava os diálogos do argumento numa obra cinematográfica. Uma obra de que já se tinha conhecimento prévio, mas que se teve de confirmar se era fiável inserir como exemplo, tendo-se, para isso, de visualizar os créditos iniciais da obra. Outra das situações deste mesmo capítulo de uso de vídeo, deu-se quando se abordou o *Director's Cut* em obras nacionais portuguesas, acrescentando como exemplo extra uma obra filmica dinamarquesa, mais conceituada mundialmente, que teve uma situação equivalente. Desta vez, também se recorreu a situações conhecidas pessoalmente, não só em termos de visualização da obra, mas de pessoas que trabalharam nela, que levaram a uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto. Na caracterização do estado da indústria de produção de séries televisivas portuguesas, recorreu-se a notícias que se têm vindo a espalhar pelo meio audiovisual durante este ano. Estas destacam a falta de condições apresentadas, caracterizadas por instituições, como o sindicato de trabalhadores na área dos espetáculos e do audiovisual, como uma ocorrência recorrente e não apenas pelo conhecimento profissional adquirido. Inclui-se, também neste capítulo, uma menção à obra investigada no Estudo de Caso televisivo, não só pela sua praticabilidade, mas de modo a mostrar que existe um conhecimento e domínio de informação relacionada à mesma.

Para finalizar, tem-se o Capítulo V, onde se fez o levantamento das poucas séries portuguesas existentes e tentou-se perceber se havia alguma com mais do que um realizador, de modo a utilizar como exemplo. Fez-se o mesmo com sagas de filmes americanos, para saber se existiam casos em que os seus produtores se mantinham e outros se alteravam. Para isso, recorreu-se a sagas de filmes conceituadas. São, igualmente, expostas algumas séries televisivas de diferentes países Europeus, de modo a perceber qual a creditação existente nas séries Europeias e se havia constância, mesmo dentro do próprio país. Recolheram-se apenas alguns exemplos, que consistiram na observação do título de criador e *developer*, se estes existiam e eram partilhados com que profissões. Esta recolha foi feita

através de uma pesquisa de *ranking* das séries mais conceituadas em países Europeus, alguns retirados da base de dados do IMDB, que também apresentam as suas próprias cotações de avaliação de obras.

Em todas as situações, pode ter existido a procura de casos em concretos, mas apenas com o intuito de adquirir o conhecimento se estes existiam e não de modo a ludibriar qualquer conclusão ou influenciar no juízo feito à informação apresentada. Todas as situações em que era pretendido retratar uma situação recorrente, não foi efetuada a procura de nenhuma característica em específico, a não ser o conhecimento da obra ou o seu *ranking*, pois para a análise de uma obra tem de haver sempre algum critério, por mais despegado de intenções que seja. O conhecimento da obra, o saber que ela existe, é o mais basilar dos processos, o *ranking* por outro lado, atualmente, acaba por ser um dos mais intuitivos, pois o consumo elevado de determinada obra, torna de maior interesse o seu estudo para esta tese, como se pode constatar com o Capítulo III.

No Capítulo VI, apesar de haver obras filmicas utilizadas para exemplificar determinadas situações de creditação, estas inserem-se no estudo de caso propriamente dito. Ficam, assim, reservadas para a descrição que se irá efetuar de seguida.

3- O Estudo de Caso Cinematográfico- Créditos Iniciais

Após o levantamento e análise do material bibliográfico e videográfico e de toda a reflexão realizada em torno da ideia de autoria no cinema e na televisão, resolveu-se fazer, pelo menos um estudo, que pudesse suportar ou desacreditar a única teoria que ainda não foi completamente rejeitada em ambos os media, a autoria conjunta. Por todas as razões já mencionadas até aqui, optou-se pelo departamento de produção e por arranjar uma forma de detetar na obra final a linguagem artística deste setor, tal como é possível detetar a linguagem de outros departamentos. A preferência por examinar filmes de ficção, excluindo-se, assim, documentários e animações, deve-se à divergência que existe na metodologia base utilizada para a produção destes dois tipos de obras cinematográficas, em relação a obras ficcionais. Para isso, foram examinados primeiramente os chefes do departamento de produção e, só depois, tentou-se perceber se seria possível reconhecer a linguagem individual de mais alguma profissão deste setor. Uma tarefa que se mostra mais simplista nuns departamentos do que noutros, como é o caso de direção artística, por exemplo, que devido à variedade de profissões e especialidades dentro deste setor, é de mais simples análise.

A pergunta que se levantou foi: como é que se iria arranjar uma forma de detetar um trabalho, que à partida tem como objetivo ser invisível para a sua audiência? Nesta questão era, também, onde

residia um dos principais interesse de estudar este departamento, mas ao mesmo tempo, a dificuldade acresceu à medida que se foi notando que não era possível encontrar material já trabalhado sobre este assunto. Era algo que teria de ser feito de raiz, mas por onde começar? No documento resultante da fase académica antecedente a esta, ou seja, a dissertação de Mestrado, o tema principal que foi trabalhado residia na figura do produtor criativo cinematográfico e nos desafios do reconhecimento pelo seu trabalho artístico (Coelho, 2013). Durante o seu desenvolvimento, foi possível notar que os créditos foram elementos que acompanharam a evolução do cinema (quando começaram a ser integrados vários trabalhadores na criação de um filme) e que era exequível conter mensagens sobre a produção da obra. No entanto, era apenas uma teoria, ainda pouco aprofundada, mas que foi a primeira pista que se determinou seguir.

Procurou-se informação sobre os créditos de um filme e as mensagens subliminares que era praticável acarretarem, de modo a saber se a suposição de que esta seria a ou uma das formas de encontrar a resposta à questão levantada, estava correta ou não. Encontraram-se obras de Francesco Casetti, Julia Dettke, Christian Metz, Jason Squire, Susan Spohr e Barbara Clark, que falavam exatamente da conexão que os créditos tinham à produção de um filme, assim como da sua importância para o próprio produtor. Resolveu-se, assim, prosseguir com o estudo dos créditos de um filme. Inicialmente, analisaram-se os tipos de créditos existentes e descobriu-se que a maioria da creditação que acrescenta mensagens, para além da informação habitual de que trabalho profissional é executado por cada um, se encontra no início do filme, ou seja, nos créditos iniciais. Com este conhecimento adquirido deu-se a perceção de que o tipo de creditação empregue, o número de créditos dirigidos a determinada pessoa/entidade e a ordem eram informações importantes, especialmente para conhecer melhor a influência artística e o poder que o produtor tinha na obra em questão.

Decidiu-se, então, testar isso. Seja a profissão que for, devido ao trabalho colaborativo que existe numa obra cinematográfica, não se consegue saber ao certo o que é que cada um fez concretamente. Sabe-se quais são as tarefas principais executados por cada cargo, que mesmo assim, dependendo do país e do projeto, podem alterar-se. O que suporta a vertente de autoria conjunta que se determinou defender. Contudo, apesar de ser impossível detetar todas as funções executadas por cada profissão ao visualizar uma obra, sabe-se que é possível detetar as principais. Esse tornou-se, assim, o objetivo. Saber se realmente é possível reconhecer que tipo de produtor principal integra o filme visualizado, pois ao tomar conhecimento se o produtor foi mais dedicado ao lado de gestão económica da obra ou ao seu lado artístico ou mesmo a ambos, permite determinar quais as funções inerentes à sua profissão, tendo em conta o tipo de trabalho executado. As tarefas executadas são retratadas no

Apêndice 1, tanto as que foram efetuadas como as supervisionadas pelo produtor, dependendo do tipo de funções que adota. Porém, a sua maioria pode ser visualizadas no ecrã. Este estudo iria, igualmente, permitir descobrir quem de entre vários produtores é ou são os produtores principais do filme.

Houve um primeiro pequeno estudo feito ao cinema português. Todavia, foi percebido que os créditos nos filmes portugueses eram usados de forma incoerente e, por isso, as mensagens principais sobre a produção da obra perdiam-se. Os filmes mencionados, na análise dos créditos de filmes nacionais, foram selecionados a partir do conhecimento pessoal existente e por associação, ou seja, ao recolher as obras para serem estudadas, encontraram-se outras que ou não se conhecia ou a sua existência escapou da memória, muitas vezes, por falta da sua visualização. Ou seja, estas últimas acabaram por ser uma seleção contingencial, de modo a prevenir manipulação de resultados. A conclusão a que se chegou é que se teria de prescindir dos filmes portugueses para este estudo. Optou-se, assim, por selecionar um determinado número de produtores Americanos e Europeus, onde irão ser observados e categorizados os créditos iniciais das obras onde participaram.

Inicialmente era para se restringir este estudo aos produtores criativos (uma das categorizações atribuídas à metodologia de trabalho adotada por determinados produtores e que será explorada), de modo a saber se realmente se mantinham nesse registo nas obras em que trabalharam. Porém, depois foi ponderado que esta decisão iria tonar o estudo limitativo. Escolheu-se, por isso, um leque de outros produtores que poderiam ser financeiros (ou seja, que se concentram na gestão económica da obra). Os produtores criativos foram eleitos a partir de um dos poucos artigos existentes sobre o trabalho artístico do produtor, denominado *The Film Producer as a Creative Force* de 2010. Este artigo foi desenvolvido por um dos, igualmente, poucos investigadores neste mesmo assunto, Alejandro Pardo. Nele nomeia alguns produtores Americanos e Europeus, que considera como tendo um trabalho artístico proeminente e que contribuíram significativamente para a indústria cinematográfica (Pardo, 2010). Na primeira seleção feita tinha-se, como já dito, apenas produtores criativos. Entre eles, no panorama Americano: Peter Guber and Jon Peters, Don Simpson and Jerry Bruckheimer, Arnold Kopelson, Art Linson, Scott Rudin, Joel Silver, Darryl F. Zanuck, David Brown, Richard D. Zanuck, Arnon Milchan, Barbara Broccoli, Michael G. Wilson e no panorama Europeu: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis e Franco Cristaldi representantes de Itália; Véra Belmont, Alain Poiré e Marin Karmitz representantes de França; Bernd Eichinger e Dieter Geissler representantes da Alemanha; Elías Querejeta e Andrés Vicente Gómez representantes de Espanha e para finalizar, David Puttnam, Ismail Merchant e Jeremy Thomas representantes do Reino Unido. Porquê estes países Europeus? Para além do marco que têm deixado no cinema a nível mundial, seguem uma creditação adaptada da indústria cinematográfica Americana, o

que quer dizer que se obtiveram todas as mensagens, que, para já, são integradas nos créditos de um filme, relativas à sua produção. Todavia, tornou-se notório que, devido à quantidade de obras produzidas por todos estes produtores, o número escolhido era em excesso. Teve-se, por isso, que reduzir o número de produtores selecionados. Os produtores que se mantiveram para este estudo foram, no cinema Americano: Peter Guber, Jon Peters, Arnold Kopelson, Art Linson, Darryl F. Zanuck, Barbara Broccoli e Michael G. Wilson e no Europeu: Franco Cristaldi, Véra Belmont, Dieter Geissler, David Puttnam, Elías Querejeta. Levanta-se novamente a questão, porquê estes? No caso Europeu escolheu-se um de cada país, ou seja, cinco produtores sem qualquer preferência e no Americano, elegeram-se sete, em que dois deles fazem parte de uma dupla criativa de produtores, por isso, é quase como se fossem apenas cinco produtores. Esta escolha deveu-se ao interesse de estudar pelo menos duas duplas criativas. Babara Broccoli e Michael G. Wilson, foi a única dupla que, particularmente, despertou interesse, pela influência televisiva que tentavam manter em determinados pormenores das obras que produziam, sem nunca descurar da evolução social e do conteúdo cinematográfico que acompanham gerações. Os restantes foram, também, selecionados sem nenhum interesse em particular, tal como os Europeus, de modo a prevenir a manipulação de resultados.

Para a nomeação dos produtores, possivelmente, financeiros foram escolhidos realizadores considerados *auteurs* pelos teóricos defensores dessa vertente autoral e selecionaram-se determinados produtores, na sua maioria, principais, que trabalharam com os mesmos. Os realizadores selecionados foram Lars Von Trier, Woody Allen, Ingmar Bergman e Quentin Tarantino, dois Europeus e dois Americanos e a partir deles optou-se pelos produtores: Meta Sørensen (produtora de alguns filmes realizados por Lars Von Trier), Letty Aronson (produtora de vários filmes vistos como sendo de Woody Allen), Allan Ekelund (produtor de diversos filmes onde Ingmar Bergman é realizador), Daniel Toscan du Plantier (trabalhou com nomes como Frederico Fellini, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky e Ingmar Bergman) e por fim, Lawrence Bender (produtor principal de diversos filmes realizados por Quentin Tarantino). Ou seja, cinco produtores no total, dois Americanos e três Europeus, pois queria-se manter a coerência do número cinco para cada categoria de análise (cinco produtores criativos Europeus, sete produtores criativos Americanos, onde se inserem duas duplas criativas, considerando-se, por isso, quase como sendo cinco e cinco produtores, potencialmente, financeiros Europeus e Americanos). Devido à quantidade excessiva de filmes, não foi exequível observar cinco produtores, provavelmente, financeiros Americanos e mais cinco na mesma categoria, mas Europeus. Restringiu-se o número a cinco Americanos e Europeus.

Há que ter a noção de que, mesmo assim, não foi possível estudar todos os filmes em que cada um destes produtores colaborou, por causa da dificuldade de acesso aos mesmos. Ainda assim, foi garantido que, para cada produtor, seriam examinados mais de metade dos filmes presente na sua filmografia, consultada a partir da base de dados IMDB. Também se determinou estudar a creditação fornecida aos produtores principais de filmes escolhidos aleatoriamente. Isto porque, para além de querer observar filmes sem ter uma primeira noção em que panorama se iriam ou poderiam encaixar, queria-se, igualmente, obter mais casos que se inserissem em determinadas situações, fora do círculo selecionado, de modo a saber que tipo de creditação adquiriram. Isso deveu-se à pouca quantidade de exemplos dentro dos produtores nomeados, como, por exemplo, filmes com segundas unidades, com mais do que um realizador, filmes em que o seu produtor é igualmente argumentista (Veja-se o Apêndice 2). Ou seja, houve filmes em particular em que se esteve à procurar por estas ocorrências, houve outros que foram escolhidos livremente, normalmente, através de *rankings* do IMDB ou por associação, mas sem uma clara noção do que estaria nos créditos. No total, foram examinados 384 filmes, 137 pertencentes aos produtores Americanos eleitos, 147 dos produtores Europeus e 100 escolhidos aleatoriamente.

Da informação recolhida definiu-se criar duas categorizações: o crédito *cinéma d'auteur* e o crédito produtor criativo. Foram concebidas tabelas onde é apresentada uma contabilidade, desenvolvida para facilitar a leitura dos dados por parte do leitor. Ao longo do texto introdutório de cada tabela os símbolos utilizados são explicados, mas em caso de dúvida, é possível recorrer-se ao glossário presente no início dos Apêndices. As tabelas são divididas por cenários e cada cenário pode apresentar variações. No total, na creditação de *cinéma d'auteur* foram obtidos 5 cenários com 13 variações e na creditação de produtor criativo chegou-se a 15 cenários com 35 variações. Para além disso, alcançou-se, igualmente, conhecimento de que é possível detetar nos créditos iniciais, a influência em termos artísticos e de poder na obra por parte de alguns produtores executivos. Mais recentemente, também é possível detetar na creditação inicial de alguns filmes atuais, se determinados *line producers* foram considerados significativos para a obra ou não, por parte do representante principal da mesma.

De modo a ter certeza se realmente é praticável utilizar este modelo de forma fidedigna, decidiu-se ampliar um pouco mais o estudo. Não só para saber se é possível aplicar este modelo a outros filmes, mas também para saber se serve de sustento à ideia de autoria conjunta no cinema, ao contribuir-se com a prova de que mais uma profissão (e possivelmente, mais duas, a de produtor executivo e *line producer*, mas só em doses elevadas de contributos dados ao filme) pode ser considerada autoral. Para isso, elaborou-se uma pesquisa sobre o percurso dos produtores eleitos nesta profissão, como moldaram

a linguagem artísticas das obras em que participaram e qual a influência que tiveram na indústria do cinema. Nos casos em que se conseguiu encontrar pouca informação sobre cada um destes assuntos, optou-se por acompanhar o percurso do produtor: quando é que começaram a produzir filmes; se criaram uma entidade coletiva própria e quando (normalmente, companhia de produção); se trabalharam em televisão; se trabalharam noutras profissões, especialmente dentro do departamento de produção e que tipo de creditação foi mais detetada nas suas obras. Para além destes pontos, é feito um registo das observações adquirido a partir da visualização e análise de características recorrentes, usadas nas várias obras em que trabalharam (como elementos da equipa recorrentes, temáticas e outros pormenores que os distinguisse, principalmente, aqueles que se relacionavam a eles em termos pessoais, como se irá perceber) e que se podia constatar que eram empregues por iniciativa sua, pois ao comparar-se com obras dos realizadores com quem trabalharam e nas quais não participaram, eram detetadas características diferentes.

Esta segunda parte do estudo cinematográfico seguiu, por isso, um modelo estruturalista, onde são analisados símbolos e mensagens que estão presentes no filme. No entanto, também foi de interesse salientar que tipo de imagem cada produtor tem dentro da respetiva indústria do seu país e que contributo deu no seu todo, algo que já não provém de informação encontrada em cada filme individualmente ou em grupo, mas no impacto que a sua atividade e o exercer das suas funções tiveram e têm para a sociedade e para a sua indústria. Fica, assim, resumida a metodologia utilizada para o Estudo de Caso Cinematográfico, o porquê de o fazer e o como. Para a obtenção de informação do estudo mais em pormenor, desde os dados, às conclusões e reflexões feitas, consulte-se a primeira parte do Capítulo VI. Será, agora, introduzido o segundo Estudo de Caso, desta vez, direcionado a séries dramáticas contínuas televisivas.

4- O Estudo de Caso Televisivo- Primeiras quatro séries de *Game of Thrones*

Preferiu-se fazer um segundo estudo distinto, pois o primeiro não era suficiente para integrar a realidade televisiva. Neste estudo foi selecionada uma série televisiva dramática contínua. Este foi o formato televisivo eleito, devido, não só à sua proximidade com o cinema, mas a uma sucessão de características, que são descritas no Capítulo V, onde se desenvolve o discernimento de formatos televisivos. Algumas das principais características envolvem a dimensão da série, que amplifica alguns dos pormenores relativos à metodologia de trabalho usado e a tipologia de produção particular deste meio, ou seja, muitas das séries que se integram neste formato, alteram várias vezes na mesma

temporada os seus realizadores (Tunstall, 1993). Ou seja, parte do poder que é dado a esta profissão no cinema não está presente, mas a grande maioria das suas tarefas mantêm-se. O que ajuda a centrar no trabalho artístico concretizado, já que o resto da equipa se preserva fixa durante, pelo menos, uma temporada.

A série que foi nomeada para este estudo foi *Game of Thrones* (2011-), por vários motivos. Ao fazer-se um levantamento de informação documental e bibliográfica sobre a produção da série, para além da sua visualização, descobriu-se uma gama de características relevantes para este estudo. Como esperado, a grande maioria da equipa mantêm-se fixa, especialmente nas profissões hierarquicamente superiores de cada departamento e os seus realizadores alteram-se várias vezes, juntamente com, o que se chamou de equipas temporárias. Isso foi descoberto após a realização de uma lista de que profissões e pessoas por detrás das mesmas, existiam durante as temporadas que se determinou estudar. Esta mesma listagem pode ser consultada no Apêndice 4, onde se encontram os chefes de departamento e outras profissões, cujo trabalho é facilmente perceptível na obra priorizada. As equipas temporárias são constituídas por elementos que trabalham diretamente com o realizador e que ele mesmo seleciona, ou seja, para além do realizador, detém o diretor de fotografia, alguns assistentes de realização e o editor. O editor é o único que poderá ser estabelecido pelo departamento de produção na sua totalidade, o que não impede que alguns realizadores tenham influência na sua escolha. É considerado que o realizador é o chefe da equipa temporária, visto que realiza mais do que um episódio e convida a sua própria equipa, o que faz com que a maioria dos diretores de fotografia e assistentes de realização se mantenham quase exclusivamente com os mesmos realizadores. Todavia, nalguns casos, os produtores convidam e sugerem alguns dos diretores de fotografia e assistentes de realização a outros realizadores (Thompson, 2016).

Outros dos pontos a favor, que levaram à seleção desta série, foram os custos implicados, a dimensão da produção, o resultado visual de cada episódio e a popularidade da série. Estas características mostram que a série é bem sucedida, tanto em relação a decisões de gestão económica como artística, ou seja, o departamento de produção, que em muitas séries dramáticas contínuas é aquele que está hierarquicamente mais acima, teve um bom desempenho. Em termos do setor de produção, surgiu a dúvida de como se iria versá-lo. Um problema que se descobriu que era provável surgir em mais séries, ao aprofundar o conhecimento literário sobre formatos televisivos e metodologias de trabalho base. Como se pode constatar no Capítulo V, há profissões no departamento de produção que se tornam praticamente inseparáveis. Apesar de estarem centradas na execução maioritária de determinadas tarefas em função de outras, por vezes, em fases de produção específicas, podem

supervisionar, na mesma, todas ou a maioria das tarefas que definem os seus cargos. É algo imprevisível e torna-se ainda mais complexo de separar, por muitos deles trabalharem quase ou mesmo durante toda a série. A menos que cada um deles dê o depoimento daquilo que fez ou se conheça de forma aprofundada todas ou a grande maioria das obras passadas em que trabalharam, incluindo, frequentemente, o processo de produção usada. Não obstante, o mesmo iria acontecer se fossem alterados várias vezes. Ambas as situações foram as razões principais para não executar este tipo de estudo no cinema, pela dificuldade em isolar as diferentes contribuições dadas. O único panorama ideal seria se os cargos estudados fossem aqueles que mudassem diversas vezes, enquanto os restantes se mantinham. Esta foi uma das razões que levou a que se aproveitasse esta oportunidade e se observasse, igualmente, as equipas temporárias.

Decidiu-se, por isso, em vez de estudar profissões, estudar o departamento de produção e centrar, ao mesmo tempo, toda a atenção na busca por tarefas específicas, que influenciassem a linguagem artística dos episódios da série e que pertencessem a profissões concretas deste departamento. As profissões escolhidas foram a de produtor executivo (incluindo *showrunners*), de produtor, respetivos coprodutores e *line producer*. Caso se detetassem linguagens artísticas, provenientes de outras profissões, incluindo as que integram outros departamentos, que tivessem moldado um ou mais episódios, temporadas e mesmo a série no geral, também se teve o cuidado de os referenciar durante o estudo.

Ficou, assim, estabelecido estudar o departamento de produção e as equipas temporárias, pois tal como no departamento de produção, foram várias as funções detetadas em mais do que uma profissão que não se conseguem despegar completamente umas das outras, por se complementarem. Para além dos motivos já apresentados para o estudo feito das equipas temporárias, pretende-se salientar o interesse para esta investigação de ser feita uma observação, tal como no cinema, da profissão de realizador. Primeiro, porque algumas profissões dentro do departamento de produção têm tarefas muito próximas daquelas pertencentes ao cargo de realizador, tal como o produtor e o realizador de cinema, segundo porque poderá ter-se a noção das diferenças de realidades artísticas, de produção e de poder que existem entre o realizador de cinema e de televisão num contexto mais prático. Tanto na equipa temporária como no departamento de produção, sempre que fosse possível obter o conhecimento de quem é que deu esse contributo, foi particularizado.

Para este estudo foi feita uma seleção de tarefas, que se considera que alteram diretamente a linguagem artística da obra e que estão associadas ao departamento de produção e à equipa temporária. As mesmas encontram-se descritas no ponto 3 do Capítulo VI. Antes de estas características serem

examinadas, primeiro deliberou-se que temporadas estudar e que episódios, visto que cada episódio tem de 52 a 54 minutos, ou seja, para além de serem muitas horas de observação, isso requer a aquisição de uma grande quantidade de informação, que terá de ser posteriormente selecionada e tratada. Deliberou-se, por isso, estudar as quatro primeiras temporadas, tanto pela quarta temporada ter superado alguns *records* em termos de visualização e popularidade, como por se adquirir quatro estados de evolução estética e narrativa da série, o que pareceu suficiente (Kasperkevic, 2017). Isto, porque, para o estudo das características nomeadas do departamento de produção teria de ser examinada a totalidade das quatro temporadas, enquanto para as direcionadas às equipas temporárias, apenas se teria de observar determinadas equipas e os episódios em que participam.

Em primeiro lugar, deliberou-se fazer uma listagem dos nomes e profissões que constituem o departamento de produção durante as primeiras quatro temporadas, dos *showrunners* até aos managers de unidade. O que confirmou o intuito existente de estudar este setor e as suas profissões hierarquicamente mais altas até à do *line producer*, que podem ser consultadas no Apêndice 4. Fez-se, igualmente, uma lista das equipas temporárias que integraram essas quatro temporadas, que se encontra no Apêndice 5. Visto que os realizadores são os chefes de cada equipa temporária, resolveu-se efetuar a sua seleção em função do seu realizador. Dos doze realizadores destas temporadas, em que sete se repetem entre temporadas, optou-se por quatro deles: Tim Van Patten, Daniel Minahan, Alik Sakharov e Neil Marshall. Porquê quatro e porquê estes em específico? Quatro mostrou-se ser um número razoável, pela quantidade de episódios que teriam de ser analisados ao pormenor. A seleção de cada realizador dependeu de fatores específicos que cada um apresenta. Tim Van Patten foi escolhido pois a equipa temporária que integra (só opta por uma) esteve ligada à concretização do primeiro e segundo episódios da primeira temporada da série. Esta é a equipa temporária responsável pela definição da linha estética e narrativa das tarefas principais, empregues por todas as profissões que integra e que influenciaram as restantes equipas que lhe seguiram. Por sua vez, as equipas temporárias de Daniel Minahan (duas equipas diferentes, uma por temporada) incorporam alguns episódios da primeira temporada, mas também iniciam uma temporada, a terceira. Isso cria um ponto de comparação entre duas temporadas diferentes, uma que inicia e outra, em que a estética é estabelecida pela equipa de Tim Van Patten, por principiar a primeira temporada. A terceira equipa escolhida tem como realizador Alik Sakharov. A sua preferência recai sobre o facto de, para além de Sakharov ser realizador de alguns episódios da série, também foi diretor de fotografia de outros, incluindo nos dois episódios dirigidos por Tim Van Patten. Este teve um grande poder de decisão sobre algum do equipamento essencial de direção de fotografia, como o tipo de câmara usada, por exemplo. A eleição de Sakharov irá, assim, permitir que

se detete a diferença do seu trabalho artístico na série como realizador e como diretor de fotografia. É também dos realizadores, até à quarta temporada, que se envolve numa maior variedade de temporadas (segunda, terceira e quarta) ajuntando-se a três equipas temporárias diferentes. Para terminar, Neil Marshall foi eleito devido à razão que levou à sua contratação, ou seja, realizar episódios de grandes batalhas, constituindo duas equipas temporárias distintas (Benioff, Weiss, Marshall & et al., 2012; Taylor, 2014). Veja-se o Apêndice 5 e 6, onde também se encontra a recolha detalhada das características nomeadas no ponto 3 do Capítulo VI. Ao todo foram estudados treze episódios para a equipa temporária e quarenta episódios para o departamento de produção, juntamente com a pesquisa e auscultação bibliográfica e documental feitas.

Para esta parte do estudo, que consiste no levantamento de informação a partir da visualização da série, recorreu-se a uma ferramenta que auxiliasse na observação pretendida, o programa de análise qualitativa MAXQDA 12. Com este programa foi possível colocar uma descrição do que se pretendia destacar em cada episódio com um código, estabelecido por cor e texto, em cenas individuais no seu tempo certo. Os códigos criados correspondem às características propostas para estudar e que se encontram na lista, já referenciada, enunciada para o departamento de produção e para a equipa temporária (Ver ponto 3 Capítulo VI). Nesses códigos encontravam-se numerados, na totalidade ou por episódio, todos os acontecimentos que se poderiam aplicar a cada um deles (departamento de produção e equipa temporária), tal como pretendido, facilitando esse processo. Esses acontecimentos foram posteriormente analisados, de modo a obter conhecimento de quais usar e citar para esta tese. No Apêndice 7 podem encontrar cenas e planos, que se destacam em cada um dos episódios escolhidos para esta observação e no Apêndice 6 como essa informação foi trabalhada para este estudo. Vejam-se as figuras 1 e 2 abaixo, que proporcionam um exemplo do trabalho executado com o programa MAXQDA 12.

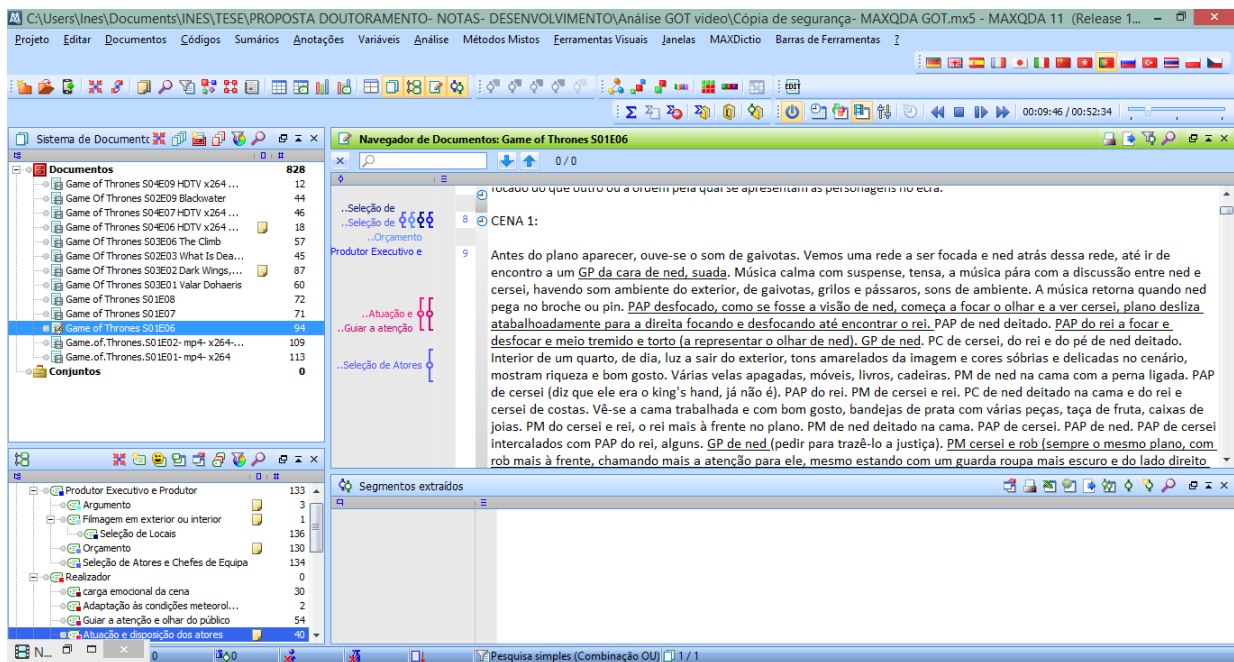


Figura 1 - MAXQDA 12 utilizado como ferramenta de análise de *Game of Thrones* (2011-)

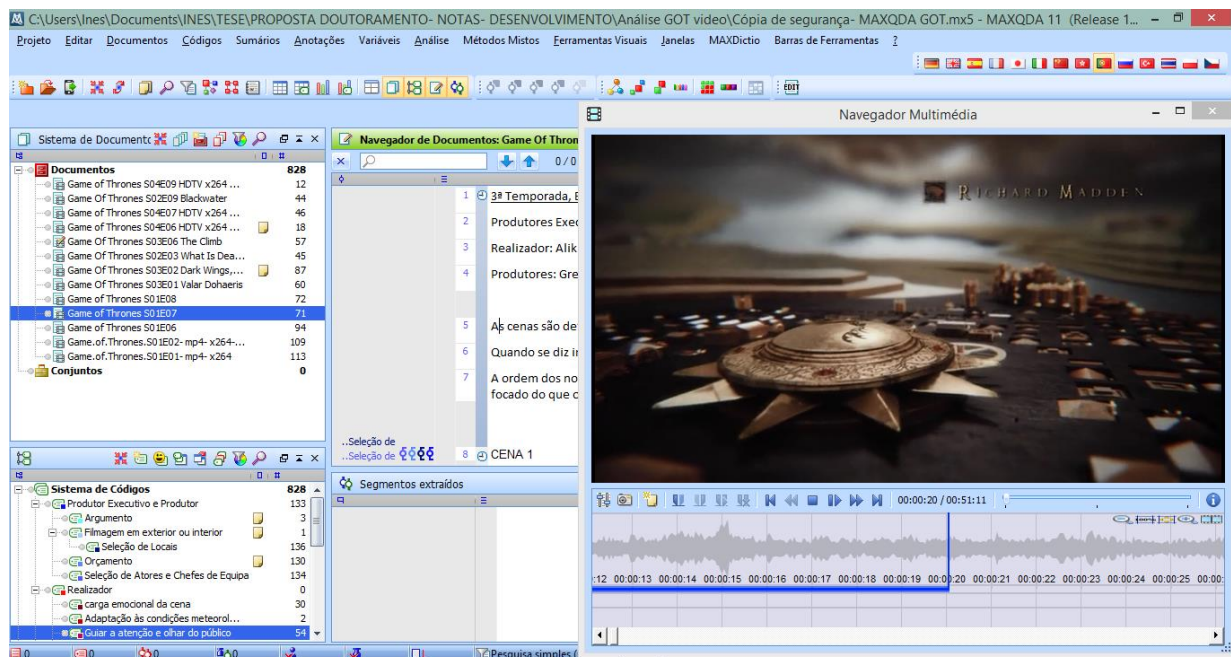


Figura 2 - MAXQDA 12 com Navegador Multimédia ligado

No Capítulo VI é feita uma divisão entre informação relativa ao departamento de produção e à equipa temporária. Para o departamento de produção é feita uma introdução das características principais deste setor e das decisões principais que tomou, entre elas: as equipas temporárias e fixas;

seleção de equipamento e do sistema de comunicação entre toda a equipa; escolha dos locais e aspetos principais que mantêm a estética linear em toda a série; os contratemplos e como foram solucionados e no final, é feito um resumo das constatações feitas a partir da observação e reflexão da análise visual concretizada, pertencente ao trabalho realizado pelo departamento de produção durante as quatro temporadas. Para as equipas temporárias são apresentadas sínteses do levantamento da informação executado para cada equipa, que se encontram em maior detalhe no Apêndice 6 e 7, e das conclusões obtidas ao fazer-se uma comparação dos resultados alcançados em todas elas.

Nos dois estudos produzidos, recorreu-se a uma abordagem industrial e estruturalista, tanto do cinema como da televisão. Analisou-se um conjunto de produtores cinematográficos, os contributos que deram e a imagem que construíram na indústria, assim como as mensagens que deixaram nos créditos dos filmes que produziram e escolhas que fizeram no resultado visual e narrativo. Enquanto que na televisão, recorreu-se a tarefas que determinadas profissões na televisão, tanto individualmente como em equipa, exercem, que podem influenciar artisticamente a obra final. Tentou-se ver se eram, efetivamente, executadas por esses cargos e se era concretizável separá-las dos contributos feitos em conjunto com outros profissionais. Também se conseguiu constatar quais as diferenças e semelhanças principais entre algumas das profissões estudadas, num contexto televisivo e num cinematográfico. Considerando-se, assim, que ambas as investigações foram satisfatórias e permitiram responder às questões levantadas, podendo apoiar futuras investigações no suporte da autoria conjunta.

CAPÍTULO II - AUTORIA NA ARTE: DA LITERATURA À TELEVISÃO

A noção de autoria dentro do prisma da arte foi sofrendo alterações ao longo dos séculos. O que hoje em dia é considerado plágio e apropriação de propriedade intelectual, em tempos remotos, como os do renascentismo italiano ou do classicismo francês, era entendido como uma homenagem ao rigor artístico do seu criador original. Uma técnica apurada era superior à criação de conteúdo (Süssekind, 2008). Todavia, as produções intelectuais artísticas que só podem ser concretizadas de forma conjunta, como é o caso das cinematográficas, televisivas, entre outras, foram-se apropriando de uma visão de autoria única oriunda das formas de arte ancestrais, em que a construção de uma obra implica trabalhar a solo. Atualmente, os vários sistemas de produção de arte, que possuem contribuições intelectuais provenientes de diferentes pessoas, começam aos poucos a criar uma consciência artística coletiva. Apesar desta alteração estar a ocorrer aos poucos e a transformar lentamente mentalidades, é uma perspetiva que ainda não está completamente consolidada teoricamente. Iniciar-se-á, por isso, este estudo com a realização de um percurso histórico da evolução do termo e noção de “autor”.

1- A Origem da Noção de Autoria e de Autor: Uma Conotação Divina

O que é um autor? Esta questão foi levantada várias vezes ao longo da história, contudo a tentativa de procurar uma resposta tornou-se secundária e pouco proeminente. A arte e os diversos campos que a estudam, não possuem uma definição de autor universal ou mesmo individual, mas que se dirija, ou possa incluir, o tipo de obras que se propôs aqui estudar (cinema de ficção e séries e televisão). Há, ainda assim, diversas aproximações e interpretações ligadas à autoria, que poderão ajudar a formar uma ideia sobre o que é na realidade um autor. Pretende-se abordar algumas das noções que aparentam ser distintas e relevantes, defendidas por grandes mentes de diversas áreas de estudo. Isso irá apoiar a busca por aquela que se apresenta como a visão de autoria mais adequada para esta investigação. Ampla e completa o suficiente para integrar qualquer tipo de criação, seja de obras a solo ou conjuntas, dentro de formatos que já existem ou ainda serão inventados. Isto porque, considera-se que o autor e o objeto que cria estão interligados, e espera-se encontrar uma definição que transponha estas particularidades.

Como Seán Burke afirma: “as conceções mais antiga de autoria veem a literatura como um discurso imitativo ou inspirador” (Burke, 1995, p.5). Aquele que pode ser enunciado como o primeiro contacto com a autoria deu-se na literatura, posicionando o artista na eleição divina, que embora o

destacasse entre os restantes seres humanos, retirava-lhe o poder de criador. As palavras “autor” e “autorial” ainda não existiam, porém alguns dos conceitos que lhes foram atribuindo forma já eram perceptíveis. As ideias que mais se destacam neste contexto são apresentadas na obra *Republic* (1999), um conjunto de livros escritos por Platão por volta de 380 a.C., seguidas pelo livro *Poetics* (1997) de Aristóteles escrita/registada entre 335 a.C. e 323 a.C.. Platão (1999) expõe pela primeira vez a noção de *mimésis*, um termo a que inicialmente atribui o significado de imitação. Este filósofo legitima toda a arte como sendo imitação. Porém, para ele, era impossível um humano fazer uma cópia precisa da realidade, algo só exequível para uma divindade. Há assim três criadores e três realidades criadas, na ótica de Platão. A primeira realidade é considerada a realidade verdadeira, ou seja, o arquétipo (*idéa* em grego) e é criado pela divindade; a segunda realidade é a cópia criada a partir do arquétipo pelo artesão (*phainómenon*) e por fim, o artista (poeta e pintor) concebe a sua obra baseada na produção do artesão, mas também na criação divina, ou seja, é a cópia da cópia do arquétipo (*mímema*). Isto quer dizer que, para Platão (1999), o artesão imitava a realidade presente na natureza, enquanto o artista imitava aparências. Contudo, a *mimésis*, para este teórico, tinha uma carga negativa. Moralmente, considerava que era perigoso não ter acesso à verdade. Um ato que poderia levar ao corrompimento da alma do ser humano. Para ele, o artista não conhecia a essência real do material da sua criação, porque para cada material existe uma realidade imaterial presente no reino das ideias (sendo as ideias tidas como os arquétipos da realidade, de onde originam os objetos do mundo visível). O artista cria apenas uma de entre as múltiplas possibilidades de representação de um ou vários materiais ou mesmo seres. Isso inclui, por vezes, a seleção de uma única perspectiva nessa reprodução, que está igualmente sujeita a um determinado grau de qualidade representativa da realidade. Acaba por ser exequível relacionar esta noção ao significante (a existência material), ou seja, a forma como o arquétipo é representado, e ao significado (interpretação, conceitos mentais), tudo aquilo que é exequível ser e que, por consequência, provoca um afastamento da verdade, por todas as opções que levanta. Especialmente o artista, que ao elaborar uma cópia de uma cópia, se afasta ainda mais da verdade e do racional, estimulando, em vez disso, os instintos e os julgamentos imensuráveis. Platão (1999) acreditava, assim, que a *mimésis* distancia o público do mundo real das ideias.

Aristóteles (1997), por outro lado, via a *mimésis* num sentido não só de imitação, mas de emulação, ou seja, o artista era percecionado como o produtor e perito e a *mimésis* como a ação do seu exercitar criativo. A imitação para Aristóteles (1997) era praticamente inata ao ser humano, já que usufrui desta como um meio de obtenção das primeiras noções de tudo aquilo com o que se depara. As imitações são, ainda, diferenciáveis entre elas. A forma de diferenciação inclui a constatação: do motivo

da imitação, das circunstâncias do meio, dos elementos representados, como estão representados e o modo de execução das ações. Existe, assim, diversidade dentro das diferentes imitações de uma mesma coisa e são essas diferenças que se devem procurar. Para ele, a arte imita as leis, princípios e proporções dentro da natureza. A imitação dá-se a partir daquilo que é semelhante ao verdadeiro, em vez daquilo que é a realidade verdadeira. Uma obra verossímil, para Aristóteles (1997), é tida, não como a cópia idêntica ao nível de uma divindade, mas como a representação de uma lógica da natureza (Aristotles, 1997).

Nestas duas abordagens feitas por Platão (1999) e Aristóteles (1997), apesar da inexistência da noção de autoria, ficamos a saber que, para eles, o artista é um imitador. O que aparenta aplicar-se a qualquer pessoa que concebe algo, já que necessita de usufruir de elementos presentes na natureza, assim como de criações e modelos pré-existentes exteriorizados por outros seres humanos, mesmo na obtenção de um feito ou produto considerado novo. Essas criações e modelos pré-existentes são conteúdo e/ou ferramenta de suporte para a conceção de uma base que irá dar origem a um feito ou produto, que poderá ser mais ou menos inovador, mas não deixa de ser imitação. O facto de usar uma câmara como meio de registo da obra, de escrever um argumento para ser interpretado por um ou mais atores, só estas componentes são imitações. Por isso, se o cinema e a televisão possuem um ou mais autores, estes são imitadores.

Mesmo durante o período Helenístico ainda não se percecionava a manifestação do interesse pela autoria, por outro lado, a aura religiosa apegada às criações humanas mantinha-se. Algumas divindades mitológicas, onde se inseriam as musas, eram vistas como as responsáveis por inspirar os seres humanos na criação artística e científica. O Homem era tido como uma ferramenta que estes seres utilizavam para benefício e interesse próprio, como cantarem as glórias do Olimpo. O que leva a um diferente período da história, a Idade Média. O estudo concretizado por Alastair J. Minnis, denominado *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (2010), publicado pela primeira vez em 1984, e o artigo "Author" (1995) de Donald E. Pease, com uma primeira publicação em 1990, contribuíram para a observação e compreensão dos primeiros passos dados na conceção da noção de autoria. O primeiro investiga a influência da igreja no conceito de autoria durante a idade média e o segundo, para além de fazer um estudo da etimologia da palavra autor, acompanha a sua evolução até à revolução industrial. Minnis (2010) descobre que os estudiosos medievais criaram uma teoria literária relacionada com *auctor* e *auctorita*. Refere-se a teoria e não a teorias devido à consistência existente nas abordagens feitas pelos estudiosos medievais, tanto na temática como no vocabulário singular. Minnis (2010) deteta um crescimento de interesse pelos *auctores* humanos, estando o termo

auctores associado especialmente a escritores de latim autoritativos. Ao mesmo tempo Minnis (2010) deteta também alguma tensão em torno desta nova aproximação. Tensão essa provocada pela usual percepção de que Deus como o autor da vida (desta vez, um Deus único proveniente da religião Católica), que levava a que o autor humano, mesmo o de Escrituras, fosse visto como irrelevante (Minnis, 2010). Segundo, Burke (1997), com uma cultura cristã emergente, a noção de inspiração foi reconciliada com a de verdade autónoma através da noção de *auctoritas*, a autoridade derivada de Deus. Os autores ou *auctores* das Escrituras, que seriam os mais próximos de Deus, foi-lhes concebida a verdade divinamente revelada (Burke, 1997, p.7; Minnis, 2010). Considera-se que seja significativo mencionar que *auctoritas* era uma noção igualmente presente antes da Idade Média. Durante a Roma Antiga *auctoritas* referia-se ao nível geral de prestígio, credibilidade e reputação que alguém influente tinha entre a sociedade (Francese, 2007). Minnis mostra, com este estudo, que o autor não é uma figura moderna ao localizar o uso do termo “autor” no século XIII. Nesta altura há um especial enfoque no autor individual, na sua moral, estatuto e na produção literária (Minnis, 2010).

Donald E. Pease (1995), por outro lado, na sua análise etimológica da palavra “autor”, acrescenta que o termo medieval *auctor* estava conectado a um escritor cujas palavras acarretavam respeito e crença. Reparte a palavra *auctor*, que, segundo a sua investigação, deriva de quatro fontes etimológicas: dos verbos em latim *agere*, “atuar”; *auieo*, “atar”; *augere*, “crescer”; e do nome grego *autentim*, “autoridade” (Pease, 1995, p. 103). Os *auctores* estabeleciam as regras fundamentais e princípios dos diferentes discípulos e sancionavam a moral e autoridade política da cultura medieval. Nesta altura, havia uma dependência das habilidades dos escribas medievais de interpretar, explicar e na maioria dos casos, solucionou-se problemas históricos. Tais correções refletiam uma presença de autoridade, pois organizavam os eventos num contexto capaz de lhes atribuir significado. Pease (1995), também reconhece que na época medieval o *auctor* baseava a sua autoridade na revelação divina, porém, ao passar para o autor do Novo Mundo, dá-se uma reivindicação da autoridade das palavras do autor. O autor do Novo Mundo fundamenta a sua individualidade nas estórias que compõe, derivadas da descoberta de novos terrenos ou mesmo continentes. Do século XV à primeira metade do século XX o termo autor usufruiu de um crescimento de prestígio na sociedade. Para Pease (1995), o desenvolvimento da proeminência cultural do autor estava correlacionada com o início da queda do *auctor*. Na passagem para uma sociedade industrial, o autor deixa de fazer parte de um processo cultural emergente e transpõe para a procura da genialidade. Apesar do génio transcender a cultura e a obra cultural vulgar, não deixava de servir uma função cultural. A passagem de *auctoritas* para autoria

assinou uma separação cultural e política, sendo que o escritor já não tinha a obrigação de participar na cultura mas de originar mundos alternativos, de modo a transcendê-la.

Confere-se, assim, que o autor numa fase inicial era visto como uma ferramenta e um representante da autoridade e vontade divina. Era percebido como alguém que não possuía livre arbítrio naquilo que exteriorizava, nem criava realmente algo novo. Devido às mutações que a noção de autor (e mesmo de artista) foi sofrendo ao longo da história, é de interesse analisar algumas teorias dentro das diversas áreas de estudo que se seguiram a esta época mais conectada à religião.

1.1.- TEORIAS SOBRE AUTORIA: DO ANONIMATO À “FUNÇÃO-AUTOR”

Após diversos artigos realizados ao longo dos séculos que conectam o autor ao divino e/ou à poética, como por exemplo: *An Apology for Poetry*, 1595, de Philip Sidney; *Conjectures on Original Composition*, 1759, de Edward Young; *A Defence of Poetry*, 1840, de Percy Bysshe Shelley; *Tradition and the Individual Talent*, 1921, de S.T. Eliot- encontrou-se um que se quer salientar- “Literature and Biography” (1995) originalmente publicado em 1923, de Boris Tomasevskij. Tomasevskij (1995) no seu artigo, escrito na última fase do movimento do Formalismo Russo, denota que a personalidade do artista durante várias eras foi um assunto que não suscitou atenção por parte da audiência. As pinturas eram assinadas pelo doador e não pelo artista e as obras literárias eram assinadas pela pessoa que as imprimia ou mesmo pelos clientes. O nome do mestre tinha o mesmo significado que a marca comercial de uma empresa reconhecida socialmente tem na atualidade, sendo que mais tarde, vários artistas começaram a assinar as obras dos seus pupilos. Tomasevskij (1995) denota uma tendência para o anonimato. Tendência essa que durou até à época em que se deu, o que intitula de “a individualização da criatividade”, com os escritores do século XVIII (Tomasevskij, 1995, p. 82). Um período que cultivou o subjetivismo do processo artístico, que Tomasevskij (1995) reconhece como tendo trazido o nome e a personalidade do autor ao de cima. Isto porque, o interesse do leitor alcançou o criador para além da obra. Todavia, não define nem o que é a personalidade do autor nem o que é autor (Tomasevskij, 1995).

Depois de Boris Tomasevskij recorreu-se a Walter Benjamin que, na sua obra “The Author as a Producer” (2003), publicada pela primeira vez em 1934. Nela opõe-se ao lado elitista e romântico que se prendia ao escritor, o génio criativo. Fala de como a autonomia do autor está comprometida, no sentido de retratar aquilo que deseja, sem que a situação social o force a decidir a quem servir. Para Benjamin (2003), o autor burguês de literatura de entretenimento não reconhece esta escolha. Em vez disso, está ao serviço de certas classes de interesse, algo que um tipo progressivo de escritores

reconhece. As suas decisões estão na base da luta entre as classes, no que é mais útil para o proletariado e esse acaba por ser o fim da sua autonomia. Há uma visão do autor como produtor, de artesão na autoria ligada à relação entre qualidade e compromisso, e ao ato de produção de relações socioeconómica (Benjamin, 2003). Jean- Paul Sartre (1988) segue uma linha de pensamento semelhante à de Walter Benjamin. A sua ideia de autor reside no envolvimento social desta figura, que na sua opinião, ofereceria uma potencial alteração política. A arte tornar-se-ia a vontade da sociedade, já que para Sartre a autoria estende-se para além do texto para liderar o modo fundamental como o indivíduo está no mundo. Influencia os seus pensamentos e ações (Sartre, 1988). Veja-se “Writing for One’s Age” (1988), originalmente publicado em 1950.

Estas duas interpretações levam a que seja mencionada a obra “The Intentional Fallacy” (1982), publicado pela primeira vez em 1946, de William Wimsatt e Monroe Beardsley. Wimsatt e Beardsley (1982) defendem que o design ou a intenção do autor não estão disponíveis nem são desejáveis como padrão para julgar o sucesso de uma obra de arte literária. A intenção corresponde ao que o autor pretende na fórmula que, mais ou menos explicitamente, teve uma larga aceitação. Intenção é o design ou plano na mente do autor. Tem afinidade para com a atitude do autor em relação ao seu trabalho, à forma como se sentiu, o que o fez escrever. Wimsatt e Beardsley (1982) referem o crítico e questionam-se de como é que esta figura espera encontrar as intenções do autor. Alegam que o poema não é do seu autor, mas do público. O poema despega-se do autor à nascença e vai para além do seu poder e influência, para pensar sobre isso ou por outro lado, controlá-lo. Argumentam que a intenção domina a criação da obra, mas não da sua leitura, portanto, para eles a intenção não é algo pertinente para o julgamento da obra (Wimsatt & Beardsley, 1982).

Umberto Eco escreveu e publicou em 1962 o livro *Obra Aberta* (2001), onde delinea o que é, para ele, um autor num contexto artístico através da definição de obra de arte, ao dizer que esta:

É um objeto produzido por um autor que organiza uma secção de efeitos comunicativos, de modo a que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas, a configuração de efeitos sentida como estímulo, pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor (Eco, 2001, p. 40).

Segundo Umberto Eco (2001), o autor produz uma obra acabada em si e pretende que essa mesma obra seja compreendida e usufruída tal como a produziu. Porém, cada pessoa que usufruiu da obra, no ato de reação aos estímulos provocados pela mesma, assim como à compreensão das suas relações, traz “uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma

determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo a que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual” (Eco, 2001, p. 40). Eco (2001) considera que a obra se torna esteticamente válida, pois pode ser percebida e percebida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspetos e ressonâncias, sem que deixe de ser ela própria. Por este motivo, uma obra de arte é tanto uma obra acabada e fechada, que Eco (2011) vê como estando fechada na sua perfeição de organismo impecavelmente calibrado, mas ao mesmo tempo também é aberta, por ser passível de diversas interpretações diferentes, “sem que isso redunde em alteração da sua irreproduzível singularidade” (Eco, 2001, p.40).

Pierre Macherey no capítulo “Creation and Production” presente na obra *A Theory of Literary Production* (2006), publicada pela primeira vez em 1966, também fala da componente de produtor e produto. “Agora a arte não é uma criação do homem, é um produto (e o produtor não é um assunto centrado na sua criação, ele é um elemento numa situação ou sistema)” (Macherey, 2006, p. 77). O artista produz obras dentro de determinadas condições. Para ele criação é a libertação do que já existe ou a testemunha de uma aparição repentina. Na primeira nada acontece, na segunda o que acontece é inexplicável. Macherey (2006) argumenta que o processo criativo não é um processo, mas um trabalho, uma fórmula religiosa. Acha de desinteresse a genialidade, a subjetividade do artista e a alma, como princípio do processo criativo, ou seja, da criação. Por este motivo, substitui a palavra “criação” por “produção”. Há, assim, uma reinterpretação e retorno às origens religiosas.

Perceciona-se, até aqui, para além da conexão à religião, uma forte ligação da arte e aos interesses políticos por parte dos estudiosos desta área, assim como ao autor como produtor e artesão. Isso parece dever-se, por um lado, à preocupação de perceber o que o autor quer transmitir e por outro, à necessidade de descartar essa procura, atribuindo o poder final do significado da obra ao leitor e ao seu espírito crítico de análise. Com “Criticism and the Experience of Interiority” (2007), publicado pela primeira vez em 1966, de Georges Poulet, por exemplo, a obra é reportada como uma expressão quase perfeita da estrutura da mente do autor. Para este, o ideal seria uma intersubjetividade que negue o eu de quem percebe a obra e a substitua por uma consciência crítica, preenchida pelo eu do autor. Ou seja, vemos a obra pelos olhos de quem a escreveu. Por outro lado, para Poulet (2007), a obra serve para que a responsabilidade do crítico se torne, não tanto de pensar através da obra, mas permitir ao autor que pense através da crítica (Poulet, 2007; Burke, 1997).

E.D. Hirsch, por sua vez, na sua obra *Validity in Interpretation* (1967), inicia o cruzamento da intenção com o significante (a intenção original e fixa do autor) e o significado (as interpretações que

determinados períodos e contextos impõem na obra), inspirada na fenomenologia de Husserl⁴. Continua a haver uma centralização na imagem do crítico, mas desta vez na procura do significado. Hirsch (1967) aponta que, mesmo que o crítico arranjasse acesso ao critério divino que determinasse a melhor leitura de uma obra, iria ser deixado com dois ideais normativos: o de melhor significado e o significado do autor. Para ele, banir o autor original como quem determina o significado é o mesmo que rejeitar o único princípio normativo que poderia validar uma interpretação (Hirsch, 1967). Esta afirmação deve-se à abordagem da autoria por parte de autores como Jacques Derrida e Roland Barthes. Jacques Derrida (1974) descarta a intenção do autor, com a alegação da sua irrelevância, pois cada palavra tem mais do que um significado, sendo que na interpretação de um texto não existe apenas um significado final (Derrida, 1974)⁵. Enquanto, Roland Barthes (1977a) alega que o autor deve cessar existência para que o leitor consiga extrair da obra todas as significações possíveis.

Após serem examinadas obras de vários teóricos que falam, de algum modo, sobre a autoria, como Harold Bloom⁶, decidiu-se, apenas, aprofundar os pensamentos de Michel Foucault e Molly Nesbit, pela distinção que assinala as suas perspetivas. Michel Foucault não defende a “morte do autor” tal como Roland Barthes, mas o seu desaparecimento, como se pode ver na obra “What is an Author?” (1998), publicada pela primeira vez em 1969. Também não celebra ou analisa a sua ausência ou o vazio que deixou, mas propõe-se a observar as suas novas demarcações. Foucault (1998) vê o nome do autor como um dos problemas que se destacam. Para ele o nome não é simplesmente um elemento discursivo, já que a sua presença é funcional na medida em que serve como uma forma de classificação. O nome do autor também acarreta um estatuto, sendo, por isso, relevante o modo como é rececionado e gerido pela cultura e sociedade na qual circula. Para Foucault, a função de um autor é de caracterização da existência, circulação e operação de certos discursos dentro da sociedade, adotando, assim, a “função-autor” (Foucault, 1998, p. 213). Isto quer dizer que a atribuição do termo autor não é limitada apenas a uma pessoa que produz algo, como uma pintura, livro ou outra forma de obra.

⁴ Avaliação da forma como o ser humano experiencia o mundo no campo de ação das coisas tal como se apresentam, ou seja, fenómeno.

⁵ Jacques Derrida (1985) questiona-se na sua obra *Auteur 139*, até que ponto somos autores dos nossos textos sobre o autor. Destaca que se criou uma necessidade de um conceito e de regras para o autor, mas que no fim, este mantém-se indeterminado e a desaparecer. Derrida atribui o desaparecimento do autor a um fator sociotécnico, que reflete o que na altura se passava no mundo cultural e que já se percecionava há muito tempo e afirma que para sempre. “A menos que através da máquina imaterial, perdendo o tom e a mão, na renuncia para sempre dos nossos espelhos antigos, não procuramos novamente a autoridade suplementar, uma autoridade simbólica” (Derrida, 1985, p. 19). Relembra que tudo continua assinado, que ninguém tem o direito de tocar no texto de outro, pois os direitos de autor continuam bem protegidos (Derrida, 1985).

⁶ Para Harold Bloom (1973), o criticismo retórico era teorizado em relação a categorias fortes de autoria. O autor sobrepõe-se à linguagem, enquanto privilegia o sentido figurativo de uma palavra em vez do seu significado. Bloom insiste na divisão dentro da psique criativa autoral entre a consciência do poeta e da influência inconsciente do antecessor. Baseia a sua noção de autoria na teoria do revisionismo Freudiano. Bloom argumenta que os poetas são prejudicados no seu processo criativo pelo relacionamento ambíguo que têm com outros poetas antecedentes. Isto porque o poeta é inspirado a escrever poemas ao ler as obras de outros poetas, tendo tendência em produzir poemas que sejam derivativos de poesia já existente, sendo por isso, na sua opinião, fracós, provocando ansiedade nos poetas que ainda produzem (Bloom, 1973; Burke, 1995).

Parece que atribui ao termo “autor” um significado demasiado restrito. Discuti o autor apenas no sentido limitado da pessoa para a qual a produção de um texto, livro, ou uma obra pode ser legitimamente atribuído. É simples de ver que na esfera do discurso pode-se ser o autor de muito mais do que um livro-de uma teoria, por exemplo, de uma tradição ou uma disciplina dentro da qual novos livros e autores podem proliferar. Por conveniência, poderemos dizer que tais autores ocupam uma posição ‘transdiscursiva’ (Foucault, 1998, p. 215).

Argumenta, então, que um autor pode ser responsável por mais do que aquilo que ele materializa diretamente (Foucault, 1998). O que nos leva a pensar que, se o autor obtiver mais estatuto dentro de um ou mais círculos sociais, a sua influência pode ter ramificações significativas noutras obras e mesmo áreas.

Após todo este processo de recolha e análise de informação, chega-se à ilação que são poucos os estudiosos que têm a preocupação de definir o que é um autor. Denota-se uma maior preocupação e enfoque na intenção e interpretação, assim como em questões políticas, sociais e económicas. Por vezes, dão, igualmente, um grande impacto à religião. Quando algum dos teóricos mencionados se centraliza na sociedade, existe uma tendência de abordá-la como leitor e por isso, do autor quase exclusivamente na escrita, o que implica uma autoria a solo. Tal como Nancy Miller menciona no seu artigo *Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader* (1988), publicado primeiramente em 1986, nem a remoção do autor abriu espaço para a revisão do conceito de autoria (Miller, 1988, p. 104). Fala-se nas suas práticas e funções, mas não naquilo que é. Na verdade, as ações definem melhor aquilo que algo é na realidade, do que as ideias e hipóteses que se criam em torno disso. Porém, cada estudioso apresenta uma interpretação daquilo que acham que o autor faz ou deveria fazer ou do poder que determinadas características têm na sua obra e na sua perceção ou até, da interação que possui ou deveria possuir com a sociedade.

Existe, de igual modo, um maior enfoque da obra como produto integrado na sociedade, o que quer dizer que todas as obras que são construídas, mas que ainda não foram reveladas publicamente, não se inserem na maioria destas noções. O autor acarreta, assim, para muitos destes autores, algum tipo de estatuto. O que levanta a seguinte questão: se o artista e o respetivo trabalho só forem descobertos passado 20 anos ou mais e nessa altura forem acolhido pela sociedade e os seus especialistas, não era ele, antes desse acontecimento, um autor? Ou foi esse momento que o tornou autor? Repara-se, com isto, que para a generalidade dos teóricos nomeados, o processo de criação torna-se secundário na aproximação à autoria. O que faz com que se volte a Donald E. Pease (1995), que afirma que o termo autor, no geral, se aplica a uma diversidade de atividades. Pode referir-se a alguém

que começa um jogo, inventa uma máquina, assevera liberdade política, pensa numa fórmula ou escreve um livro. Dependendo da atividade e da aplicação, o termo pode ter uma conotação de iniciativa, autonomia, inventividade, criatividade, autoridade ou originalidade. Pease (1995) argumenta que a autoria levanta questões de autoridade e se o indivíduo é a fonte ou o efeito dessa autoridade. Porém, acreditamos que na atualidade esse conjunto de significações tornou-se mais restrito, eliminando, pelo menos, as criações e atos banais, quotidianos ou que copiam quase na sua totalidade algo já existente, ou seja, todo o tipo de resultados que não demonstram diferenciação, nem num grau reduzido, como se irá constatar a seguir.

Determinou-se, assim, que entre estes académicos não foi encontrada nenhuma definição de autoria que se ache justificável adotar. Ainda assim, durante este estudo, ter-se-á em mente as diversas perspetivas defendidas por estes teóricos, mas sem descartar a época e o meio artístico para as quais foram dirigidas. Todavia, existe ainda um último artigo que se pretende examinar, desta vez mais aprofundadamente e em separado. É escrito por Molly Nesbit e o motivo desta observação reside na representação do cruzamento de todas as temáticas principais desta investigação: autor, arte (incluindo no cinema e televisão) e direito.

1.2- O PONTO DE ENCONTRO ENTRE AUTORIA E O DIREITO: UMA ANÁLISE DE “WHAT WAS AN AUTHOR?” DE MOLLY NESBIT

Molly Nesbit começa a sua obra “What was an Author?”(1987) com a seguinte citação:

Todos os autores. O que com a multiplicação dos processos reprodutivos dos meios de distribuição e de complexidade das técnicas criadas, a identidade do autor é mais e mais difícil de compreender e definir. A paternidade da obra, é então, indefinível? (“Les Immatériaux” de 1985 citado em Nesbit, 1987, p. 229).⁷

O que faz pensar, se é assim tão complexo identificar e definir a paternidade de uma obra individual, será na mente destes pensadores impossível encontrá-la entre uma obra construída por múltiplas pessoas? Nesta obra Nesbit (1987) alega que a definição de autor se tornou vaga, demasiado difusa para ser útil. Para ela, é algo que despe o autor de distinção. Mas deve o autor acarretar distinção? Deverá ele manter o estatuto elitista de genialidade ou de reconhecimento social? A distinção que o autor

⁷ Molly Nesbit atribui autoria desta citação à exposição *Les Immatériaux* de 1985, tendo como curadores o filósofo Jean-François Lyotard e Thierry Chaput dando-se no Centro Pompidou em Paris.

acarreta, pelo menos em termos legais, termos esses que Nesbit (1987) apresenta no seu artigo e que se irá aprofundar de seguida, é a de originalidade nas suas criações, de ausência de cópia. Ser o criador intelectual da exteriorização de um produto que origina de si mesmo. Caso isso não se aplique, aquilo que materializou não é protegido e também ele deixa de ser considerado autor e passa a ser visto como plagiador ou colaborador técnico. Porém, o autor continua sem um conceito aliado a si. Nesbit (1987) vê a situação de falta de clareza que circunda o autor como a origem de um crescente criticismo, morte do autor, condições pós-modernas, pronunciações pouco adequadas da cultura. O que a leva, por isso, à sua questão de partida, não do que é o autor, mas do que era. As preocupações dos que investigaram anteriormente a questão da autoria, usualmente centravam-se na busca por evidências. Nesbit (1987) nomeia duas: as afirmações explícitas escritas pelos próprios autores e o que é implícito, as asserções feitas nas práticas autorais. Dá-se uma defesa da necessidade de sair da “casa do autor” e de encontrar uma forma de medição padrão mais fidedigna e confiável. Afirma, ainda, que tal padrão existe e que pode ser encontrado na lei.

Todos os autores de todo o tipo ao longo do tempo têm sido uniformemente igualados na lei, apesar da equação não ser feita usando termos familiares como criatividade, genialidade e respiração lírica antiga. É, em vez disso, uma equação de direitos (Nesbit, 1987, p. 230).

Vê, assim, a definição legal do autor como fechada, seca e plana, mas que através da lei se pode avaliar o autor e a obra. No entanto, denota que a mesma lei que define o autor é responsável por muita da confusão em torno do que os autores eram e são. Desde 1793 que a legislação francesa dá aos autores direitos equivalentes ao direito de propriedade sobre as obras, mesmo depois das obras serem vendidas a alguém. Qualquer forma de arte era protegida, pois a lei sempre legitimou a ausência de juízos de valor, de avaliação da qualidade estética da obra. Contudo, isso já não se observa tão prontamente nas últimas décadas. Um dos requisitos principais de proteção de uma obra é ser original, cuja noção tradicional aplicada às artes plásticas se traduz na marca da personalidade do autor, tanto na sua composição como na sua expressão. Pressupõe uma execução pessoal ou um controlo dessa execução por parte do autor. Apesar de isso se aplicar a obras de arte figurativa, o mesmo não se pode dizer de algumas obras de arte contemporânea, como a arte conceptual ou os *ready-mades*, que não seguem o processo criativo tradicional. O que muitas das vezes deixa de fora do prisma de proteção do Direito de Autor, mesmo sendo aceite como arte pelo mercado (Rocha, 2003, p. 29 e 30).

A legislação de Direito de Autor, até hoje, nunca viu os autores como necessariamente artistas, assim como o termo autor não acarretava nem acarreta uma marca de distinção superior. Porém, ao contrário do que Nesbit (1987) diz, de que a lei não designa profissões particulares, mais tarde isso pode ser observado e ainda hoje se observa. Não nas obras criadas individualmente, mas nas obras criadas em conjunto, como música, teatro e qualquer obra audiovisual. A legislação, para Nesbit (1987), inicialmente tinha uma ligação material e espiritual, ambas perceptíveis na obra. Primeiro a obra tomava forma num media certificado e segundo, havia a presença da imaginação, da inteligência humana e do trabalho. Isso significava que tal obra protegida continha a reflexão da personalidade do autor. Para Nesbit (1987) esta relação foi quebrada quando o desenho técnico foi comprometido e dispensado da legislação em 1806, algo provocado pela indústria. O mesmo aconteceu com os autores de posters em 1891, independentemente da existência de criação artística. Nesbit (1987) relata que esses comprometimentos, exceções que deixavam e deixam de parte a proteção de algumas obras, são as marcas negras que mostram onde a borda, o limite da cultura, reside. Os desenhos técnicos afastaram-se da cultura devido ao seu papel na manufatura de objetos industriais. Embora atualmente isso já não se constate com os desenhos técnicos e os posters, percebe-se com outras novas formas de arte, como a já mencionada arte contemporânea. Pode ver-se, inclusivamente, a partir da legislação portuguesa quando no artigo 2º do Capítulo I do Título I diz que:

As criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, quaisquer que sejam o género, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação e o objetivo, compreendem nomeadamente (...): i) Obras de artes aplicadas, desenhos ou modelos industriais e obras de design que constituam criação artística, independentemente da proteção relativa à propriedade industrial (artigo 2º do Capítulo I do Título I do CDADC).

Ou na própria legislação francesa, onde se pode constatar a proteção do domínio de obras como posters e desenhos técnicos no artigo L112-2 do Capítulo II do Título I do Livro I da Parte I do Direito de Autor e Direito Conexos de França⁸. Estas marcas negras, como Nesbit (1987) lhe chama, sempre estiveram presentes na história da arte quando se dava o aparecimento de um novo movimento ou forma de arte, que inicialmente, dificilmente eram consideradas arte. A ausência da familiaridade na criação de algo inovador e distinto daquilo que se tem até à atualidade, quebra com as concepções tradicionais e obriga a uma alteração de visão, mentalidade, abordagem e mesmo da burocracia que rege essa nova criação.

⁸ Veja-se: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178

Algo que é moroso e que, por vezes, danifica a própria arte no processo. Na atualidade, o Direito de Autor, em diversos países da Europa, ainda se dirige e protege todas as obras audiovisuais da mesma forma, seja cinema, televisão ou mesmo videogames. Não existe distinção entre os diversos media.

Para Nesbit (1987) a legislação teve um papel fundamental na definição da cultura moderna, apesar de ser amplamente desconhecido. Providenciou uma definição prática do que é o autor, concebendo o campo cultural como um mercado. A cultura moderna existe como uma distinção económica e a legislação de Direito de Autor regulou a economia do mercado da cultura ao mesmo tempo que a afastava da economia regular. A lei não fez nada mais do que negociar o movimento dialético entre as duas economias tentando ser simplista e eficaz. Nesbit (1987) fala de igual modo do aparecimento de outras formas de arte para além da escrita, como a fotografia, o fonograma e o cinema, que se tornaram candidatos para a defesa do Direito de Autor e que vieram, igualmente, testar os limites da lei de outro modo. A atribuição do estatuto de autores envolvia conceder às novas tecnologias, associadas à cultura em massa, o estatuto de materiais da cultura aristocrática, uma cultura que se tornou alta. Apesar da sua aparente elasticidade, a legislação não conseguia dar conta destas novas áreas que necessitavam de ser integradas no prisma de proteção legal num curto período de tempo. Para ela, o problema não se encontrava na considerada baixa ordem de cultura mas na natureza do trabalho envolvido. Um trabalho integralmente conectado a máquinas, ressaltando que devido a isso, houve um impedimento da legislação francesa de proporcionar aos autores das novas tecnologias os seus direitos até 1957. Um problema que, tal como foi mencionado anteriormente, reside na inovação e na falta de familiaridade com o meio em questão, que impediu a legislação de saber como lidar com a situação em mãos. Na altura, a solução que arranjaram para que a tecnologia fosse integrada, foi que a lei não podia ser modificada, mas tinha na mesma de ser reescrita. O reescrever da legislação levou a uma adaptação de diversos artigos pertencentes a áreas distintas às novas artes. O que no cinema originou no aglomerar de características de outras obras que não eram comuns às da nova arte e que, ainda hoje, podem estar a atrasar a evolução artística, cultural e económica, já que poucas foram as alterações sofridas desde então.

A lei tentou cobrir todas as situações possíveis; fez uma provisão especial para obras colaborativas, como o cinema, onde não havia um autor único. O cinema de facto precisava de considerações especiais pela lei. Forneceu Direitos de Autor aos realizadores, e desta forma apenas serviu a *politique des auteurs* (...) mas também deu direitos a alguns outros membros da equipa de um filme (Nesbit, 1987, p. 236).

Nesbit apresenta a negação por parte da lei das contribuições feitas pelos que, nesta altura, trabalham na imagem. Adiciona o efeito de submissão de todos os autores à vontade do produtor, que ascendeu a um controlo autoral por capital. A mesma considera que a legislação dava controlo à companhia de produção sobre o trabalho finalizado. Porém, não é só sobre o trabalho finalizado que o produtor e a companhia de produção têm controlo autoral por capital. Na indústria cinematográfica e mesmo noutros media, estas duas figuras têm um controlo autoral por capital desde o início do projeto. O cinema é uma arte com uma componente monetária muito forte, ao ponto de ser um dos elementos principais responsáveis pela definição da estética e linguagem da obra. No entanto, nalgumas legislações, como a portuguesa, atualmente o produtor só tem direitos relativos à obra finalizada se os autores os fornecerem por escrito. Uma abordagem adotada, pelo menos desde 1972, no caso português. Se com negação das contribuições feitas à imagem, Nesbit (1987) se refere a profissões como a de diretor artístico, designer de produção, diretor de fotografia ou cenógrafo, são vários os países da Europa que, na atualidade, incluem alguns destes elementos como autores cinematográficos. Entre eles, Itália, Bulgária, Croácia, Eslovénia, Grécia, Lituânia e Polónia⁹. Se forem referidos efeitos especiais, estes não são protegidos pela legislação, pelo menos, não na Europa nem nos EUA.

Nesbit (1987) salienta algo interessante que se deu no Direitos de Autor com o aparecimento destas novas artes:

No seu esforço de 100 anos para ganhar estes privilégios, aqueles que faziam fotografias, gravações e filmes eram obrigados a inventar justificações pelo valor dos seus materiais, os seus meios, e para os seus direitos de usar o título, autor. Eles e os seus advogados argumentavam com a lei; eles produziam as suas próprias volumosas definições de autor. As suas definições seguiam um padrão (Nesbit, 1987, p. 233).

Esse padrão residia na tentativa de justificação de que o ser humano se sobrepunha ao processo mecânico, uma marca humana que traçava a marca do ato cultural e que era possível de distinguir. Estes novos media da altura, facilmente eram acusados de destruir permanentemente a definição de

⁹ Italia Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio (aggiornata con le modifiche introdotte dal decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64). Accesso in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=301483; Bulgaria Law on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to 2011). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=280106; Copyright and Related Rights Act and Acts on Amendments to the Copyright and Related Rights Act of Croatia (OG Nos. 167/2003, 79/2007, 80/2011, 141/2013 and 127/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=357287; Slovenia Copyright and Related Rights Act of March 30, 1995 (as amended on January 13, 2007). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=180840; Greece Law 2121/1993 on Copyright, Related Rights and Cultural Matters (as amended by Law 4281/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777; Republic of Lithuania Law on Copyrights and Related Rights No. VIII-1185 of May 18, 1999, (as amended by Law No. XII-1183 of October 7, 2014). Accessed in: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/lt/lt081en.pdf>; Poland Act No. 83 of February 4, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to October 21, 2010). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129378.

autor. Ainda assim, a realidade é que tal definição não foi estabelecida, o que dava a liberdade de até na sua defesa legal produzirem as suas próprias definições de autor. O discurso defensivo e negativo era preocupante na altura, pela possibilidade de provocar o declínio do autor e das antigas hierarquias da arte. Havia uma aversão às novas formas de trabalho, onde a máquina era vista como uma barreira de impressão do espírito humano num material que se pudesse considerar autoral.

1.2.1- Noção de Autoria, Michel Foucault e a Legislação de 1982

Em 1957 houve uma revisão da legislação francesa, mas não para serem integradas novas obras, como a televisão, e sim antigas. Entre elas, a dança, a pantomima, o cinema, a fotografia, as traduções e os mapas. Fala-se maioritariamente da legislação francesa, não só por causa de Nesbit (1987), mas por ser a origem do Direito de Autor, que acabou por influenciar diversos países. Neste ano, a autoria continuava a cobrir todos os níveis de cultura, espalhando-se por vários media e pelos elementos de identificação de uma obra autoral, como o título e o nome do autor. Só o nome do autor podia assinalar o corpo da sua obra de modo tão eficaz que mesmo de forma despegada dela, o nome estava coberto de direitos. Um assunto que leva novamente a Foucault e que a própria legislação apresenta ainda hoje em vários países. O nome tem um grande peso para a lei. Nesbit (1987) também analisa o artigo “What is an author?” de Michel Foucault e do interesse que este autor apresenta em responder a questões ligadas a autoria. Interpreta este artigo como uma medição da diferença entre a antiga e a nova legislação. Questões como o peso que o nome do autor tem e a sua existência separada da obra, a habilidade transdiscursiva aliada à “função-autor”, retratam as mesmas problemáticas que Nesbit deteta na nova legislação (tendo-se como nova a legislação criada em 1957). Contudo, esta teórica, vê a abordagem de Foucault à separação do escritor do autor como tecnicamente errada, já que para ela, uma pessoa continua autor enquanto não abandona os seus direitos. Certas obras de arte aplicada ou coletivas, como o jornalismo, envolve abdicar dos seus Direitos de Autor. Assim como quando Foucault descreve a circulação e operação do discurso, ele negligencia a explicação de que isto tem lugar dentro do mercado económico, mesmo que esta condição económica defina o autor. A economia, para Nesbit (1987), é o ponto cego de Foucault, o que o levou a posicionar o autor desconectado dos procedimentos quotidianos. “Os autores funcionam, quer o estado de conhecimento reconheça a sua existência ou não” (Nesbit, 1987, p.238).

Para a legislação ausência de nome, em certas situações, pode constituir, segundo o uso universal, uma presunção de que o Direito de Autor fica a pertencer à entidade por conta de quem a

obra é feita e não à pessoa que a criou (artigo 14.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC, L113-5 do Capítulo III do Título I do Livro I do Direito de Autor e Direitos Conexos de França). O mesmo acontece em obras colaborativas (com vários autores), caso algum nome falte, presume-se que o autor cedeu os seus direitos (17.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC). O nome é ainda um comprovativo de autoria: “Presume -se autor aquele cujo nome tiver sido indicado como tal na obra, conforme o uso consagrado, ou anunciado em qualquer forma de utilização ou comunicação ao público” (artigo 27.º do Capítulo III do Título I do CDADC)¹⁰. Isso não se constata apenas na legislação portuguesa, ou francesa, mas em diversos países, especialmente na Europa e mesmo nos EUA. Não será, então, a afirmação de Nesbit contraditória?

O autor criador da obra não deixa de o ser só por transmitir os seus direitos económicos, visto que são os únicos direitos possíveis de transmitir. Mesmo nas obras coletivas, em certos países como Portugal, se for possível discriminar a produção pessoal de algum ou alguns colaboradores, aplicar-se-á, relativamente aos direitos sobre essa produção pessoal, o preceituado quanto à obra feita em colaboração (obras em coautoria) (artigo 19.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC). Os direitos morais, que são os direitos de paternidade à obra, são intransmissíveis e é ilegal fazê-lo, mesmo com o consentimento do autor (UNESCO, 2010). O mesmo se aplica à utilização do nome de outro autor numa obra que não lhe pertence (veja-se a alínea 3 do artigo 29.º do Capítulo III do CDADC). Por isso, mesmo que o autor abdique dos seus direitos, abdica exatamente da vertente económica e industrial. Tem, igualmente, de mencionar que para além de entidades coletivas, não se pode, mesmo assim, garantir que não existem pessoas que assinam obras que não lhes pertencem e sem que sejam reportados. Não tivessem já sido mencionados casos de práticas, como os mentores assinarem as obras dos seus pupilos na antiguidade, ou mesmo o livreiro assinava a impressão dos livros que recebia ou até os clientes. Tendo em conta que esta é a única forma de ficar com os direitos morais de uma obra de outro autor. Tanto a assinatura como os direitos são uma forma de proteger e apoiar a identificação do autor na atualidade, mas não o podem definir. A legislação tem falhas. Porém, há que reconhecer que na ausência de assinatura, ou seja, se a obra for considerada anónima ou órfã, a legislação continua a ter em consideração a existência de pelo menos um autor, mantendo a proteção dos seus direitos.¹¹

Há que notar que a legislação francesa faz uma distinção entre autoria e nome: “Um autor deve usufruir do direito ao respeito pelo seu nome, autoria e pela sua obra” (L121-1 do Capítulo I do Título II

¹⁰ Na legislação francesa diz que: “A autoria pertence, a menos que existam provas em contrário, à pessoa ou pessoas que sob o nome a obra terá sido divulgada (L 113- 1 do Capítulo III do Título I do Livro I da Parte I do France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017)). Veja-se: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178

¹¹ Diretiva 2012/28/UE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 25 de outubro de 2012, relativa a determinadas utilizações permitidas de obras órfãs. Acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A32012L0028>

do Livro I da Parte I do Código de Direito de Autor e Direitos Conexos de França). Exatamente porque existem outras figuras legais, como os *performers*, que usufruem do respeito ao seu nome, à sua capacidade e performance (L212-2 do Capítulo II do Livro II da Parte I France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017))¹². O próprio editor literário, produtor de videogramas e o produtor de fonogramas possuem várias artigos com a menção à importância da sua identificação pelo nome. O nome está, assim, ligado à distinção de determinadas figuras legais que, possivelmente, têm um maior significado dentro da sociedade e/ou da indústria. Pode-se constatar isso na legislação de certos países, como Portugal, que proíbem a utilização do nome literário, artístico ou científico, seja célebre ou não, suscetível de ser confundido com outro anteriormente usado em obras divulgadas ou publicadas, mesmo que pertençam a géneros diferentes (artigo 29.º do Capítulo III do CDADC). O mesmo se pode dizer do Direito Industrial, das marcas e nomes de entidades coletivas que protege. Por isso, pela lógica de Foucault, também estas figuras deveriam ser consideradas autores, já que muitas pessoas singulares e coletivas dentro destes grupos têm uma função transdiscursiva. Veja-se o caso da Walt Disney, que para além de um estúdio é uma distribuidora, com um estilo muito demarcado, mesmo nas obras que distribui ou a Porto Editora que se prende à noção de brio em publicações de livros escolares e que outras editoras portuguesas tentam seguir os seus passos ou mesmo a uma editora de banda desenhada como a Marvel.

Nesbit (1987) relata que em 1957 a autoria era identificada por mais do que uma feliz combinação entre o meio e a pessoa, podia designar uma posição um pouco imaterial, uma reputação e um generalizado conjunto de formas, estereótipos e marcas. Tornou-se complexo saber onde procurar o reflexo do autor. A autoria tornou-se definida pela reprodução da obra, adotando as características comerciais de produtos marcados por nomes (produtos de marca). Nesta altura, na sua visão, a legislação começou a sabotar a antiga, clara distinção entre cultura e indústria. Deixava entrar filmes de Hollywood e novas fotografias e excluía a publicidade, tornando a distinção legal entre cultura, cultura industrial e indústria ainda mais arbitrária do que antes. Para ela, a nova conceção de autor por parte da lei não explicava adequadamente o que constitui a criatividade de uma obra ou o que a separa de uma obra medíocre, não permitindo fazer uma diferenciação clara entre o sujeito cultural e o industrial. A questão é que não existe qualquer distinção por parte da legislação entre obra criativa, ou mesmo genial, e uma obra medíocre, pois isso implica uma apreciação da obra puramente subjetiva. O valor de cada obra de arte é discutível e implica vários fatores de avaliação, que podem mudar conforme a época, o seu contexto cultural e social. Mesmo com a contratação de especialistas da área, isso iria excluir

¹² Veja-se: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178

muitas obras de proteção, algumas delas injustamente. Iria acontecer o mesmo que aconteceu aos posters (1891) e desenhos técnicos (1806) ou mesmo, o que acontece na atualidade a muita arte contemporânea.

Nesbit (1987) fala ainda da nova alteração da legislação francesa em 1982 onde foram incluídos novos materiais tecnológicos, ligados a bases de dados e *softwares*, e um novo estado de produção industrial. A legislação conectou-se à prática contratual, com uma preocupação exacerbada pela exploração industrial, comprometendo a antiga integridade da relação entre cultura e indústria. A definição de autoria tornou-se vaga. Mesmo assim, acredita que a nova lei de Direito de Autor é capaz de muito mais. De que os seus termos lembram que uma distinção cultural ainda existe, complexificada pelos acordos de negócios, mas, mesmo assim, distinta. A lei mostra claramente que os campos culturais foram invadidos pelos interesses industriais, mas que os mercados não se fundiram, que a cultura se mantém distinta. Quando se fala de negociações por contrato, os Direitos de Autor são, e têm sido na prática, mutáveis, sujeitos a quem contrata, sujeitos aos interesses industriais. Atualmente, pela legislação não se sabe ao certo que direitos é que os autores têm numa obra, pois não são fixos e acabam por ser definidos e por vezes, redefinidos, por contratos. “A função mediadora da nova lei, por causa da sua complexidade, abre inadequações, desenvolvimentos desiguais, suspiros e com eles, novas distâncias críticas” (Nesbit, 1987, p. 242).

Por fim, é relatado o outro lado desta investigação, não tanto ligado a direito mas à autoria de obras concebidas por várias pessoas. Segundo Nesbit (1987) é possível estabelecer uma política de trabalho cultural e é possível imaginar um coletivo de autores, indivíduos que não se perdem a eles mesmos quando trabalham com outros. O que assume a existência de autores que deixaram os seus espelhos por posições de responsabilidade superiores, assumindo também uma contínua necessidade de uma política cultural.

O objeto cultural é, mais frequentemente do que não, uma obra de uma equipa de autores; exibicional das tensões e das lutas da colaboração. Textos, imagens, estrelas, realizadores e produtores, todos têm graus diferentes de poder, diferentes investimentos na peça, diferentes papéis a representar, que se irão registar na obra em si. Através da dissecação das partes autorais da obra é possível cortar a ilusão de transparência, tão poderosa na retórica em torno das novas tecnologias, e de propor papéis para o assunto individual (Nesbit, 1987, p. 242).

Determinou-se que, sendo um dos principais interesses analisar a autoria no cinema e televisão, assim como na legislação de cada um destes media, entre as poucas definições encontradas e as

interpretações dadas à autoria, aquela que se pretende adotar é a mesma da legislação atual de Direito de Autor e Direitos Conexos. A legislação é possivelmente a única área com a definição de autor universalizada (ou quase), por muito simplista que seja. O autor para a legislação não se define pela posição que tem na indústria, na cultura ou na sociedade, mas pelo ato de criar algo que vem de si. Ou seja, dispensa estatutos e, supostamente, avaliações estéticas, o que leva a que o autor seja tido automaticamente em consideração após a materialização da obra, que não seja uma apropriação indevida do trabalho de terceiros.

Apesar de concordarmos com grande parte das alegações feitas por Molly Nesbit (1987), relativamente à definição de autor, não se subscreve que esta se tenha tornado demasiado vaga. Tornou-se, em vez disso, ampla o suficiente para integrar qualquer que fosse a área, tipo de obra criada, quantidade de intervenientes e época, incluindo obras futuras. O autor é, então, o criador intelectual da obra, tendo em conta que a obra não pode ser uma cópia de outra pré-existente, tem de, em vez disso, ser uma criação intelectual própria. Apesar de a legislação da maioria dos países ainda excluir alguns tipos de obra, por não saber como as proteger ou considerar que devem ser defendidas por outro código legal (ex.: Direito Industrial), a definição dada a autor é até agora, a menos discriminatória e limitativa, estando presente em diversos países Europeus e mesmo nos EUA (Veja-se a respetiva legislação e UNESCO, 2010). A realidade industrial e económica têm de ser tidas em consideração no cinema e na televisão, por serem a base da sua criação. Assim como, atualmente, se deteta uma alteração de paradigma, segundo a qual a criação autoral/artística deixa de estar associada à ideia de genialidade. Aliás, é aceite pelos dois sistemas legais principais (Direito de Autor e *Copyrights*) que uma obra é protegida pela legislação do respetivo país a partir do momento em que é criada (UNESCO, 2010).

Após ser selecionada aquela que se denota como a definição mais ampla e, ao mesmo tempo, completa para “autor”, que se pode aplicar nas diversas áreas onde se dá a conceção de uma obra, apresenta-se como relevante encontrar as noções de autoria existentes especificamente no cinema e na televisão. Começar-se-á, então, por uma abordagem aos estudos fílmicos e à sua aproximação à indústria do cinema, de modo a atingir o entendimento do que significa a autoria para esta área do cinema e quem é que veem como autor(es).

2- Autoria no Cinema

A investigação que se propõe fazer e apresentar tem como interesse obras elaboradas em conjunto. Selecionaram-se obras cinematográficas ficcionais de imagem real e as séries dramáticas

televisivas do mesmo gênero. Esta opção deveu-se à metodologia de trabalho utilizada na produção de uma obra, que se tem aproximado cada vez mais à do cinema de ficção. O que, como se perceberá, irá mostrar-se essencial para este estudo. “Os programas de televisão costumavam ser mais simples, agora são muito cinematográficos. O valor de produção é muito mais alto. Não é um programa ligado ao estúdio. Há dias no estúdio, mas também há dias no exterior” (Jeff Pinkner citado em Tara Bennett, 2014, p. 3). A análise televisiva realizada contribuiu para uma melhor compreensão das componentes e contributos de membros mais desconhecidos pelo seu trabalho artístico. Uma realidade que se reflete igualmente no cinema. Ponderou-se que seria pertinente estudar a visão social e legal em relação à autoria, por serem duas áreas que influenciam de modos distintos a obra e os responsáveis pela sua construção. O que levou a questionar: Qual é a noção de autoria em cada uma destas áreas, direito e sociedade, em relação a obras audiovisuais feitas por mais de uma pessoa? E qual é a noção de autoria na realidade cinematográfica e televisiva? Estarão estas diferentes áreas em concordância?

Para responder a estas questões decidiu-se fazer, em primeiro plano, uma análise da noção de autoria nos Estudos Fílmicos e Televisivos. O que envolve retratar teorias e abordagens distintas, produzidas por diversos académicos e estudiosos destes media. Iniciar-se-á pelo cinema, onde foram categorizadas três principais teorias de autoria: o *cinéma d'auteur* (autoria a solo), a “morte do autor” (autoria na significação) e a autoria conjunta (autoria múltipla). Note-se que, a única entre as três que será apresentada em concordância com o panorama televisivo será “a morte do autor”, pela sua proximidade. Tem-se como intuito expor cada uma destas teorias, começando por aquela que é mais conhecida dentro do meio cinematográfico, o *cinéma d'auteur*.

2.1- CINÉMA D'AUTEUR

A ideia de *cinéma d'auteur* nasceu com o crescimento de uma revista, desenvolvida por um conjunto de jovens críticos de cinema, denominada *Cahiers du Cinéma*. A primeira publicação foi feita em 1951. Esta revista acompanhou o progresso do movimento cinematográfico *Nouvelle Vague* (1948-9), que surgiu contra um cinema que nacionalmente se tinha tornado demasiado tradicional. Ao mesmo tempo, este movimento pretendia que o cinema se desprendesse da visão de entretenimento e se aproximasse mais ao estatuto de obra de arte. “Objectif 49” era um dos cineclubes, bastante conceituado da altura, onde se reuniam críticos, cineastas e futuros cineastas que defendiam essas ideologias. Por entre os quais estão nomes como Jean Cocteau, Robert Bresson, Roger Leenhardt, Rene Clement,

Alexandre Astruc, Pierre Kast, Raymond Queneau, etc. Estes, juntamente com a *Revue du Cinéma*¹³, deram o mote à *Cahiers du Cinéma* em termos de colaboradores e problemáticas a serem abordadas. André Bazin e Doniol-Valcroze eram os editores principais e fundadores da revista, simultaneamente com Léon Kiegel que atribuía um apoio mais financeiro ao projeto (Hillier, 1985).

Numa primeira fase será apresentado o surgimento do *cinéma d'auteur* através do testemunho dos seus criadores, os críticos da *Cahiers du Cinéma*, seguida de uma perspetiva mais científica, trazida por diversos investigadores de Estudos Fílmicos.

2.1.1- A Criação do Auteur: A Perspetiva dos Críticos da Cahiers du Cinéma

A noção de autoria foi onde os críticos da *Cahiers du Cinéma* encontraram algo em comum. A autoria foi discutida inicialmente por Jacques Rivette num artigo de 1953 sobre o realizador Howard Hawks. Porém, tornou-se numa ideia mais consolidada com François Truffaut em “Une Certaine Tendance du Cinema Français” (1974) originalmente publicado em 1954, uma obra que é vista como o ponto de partida para aquilo que a revista representa atualmente. Nela, Truffaut (1974) usa o termo *auteur* tanto para mencionar o realizador que escrevia o seu próprio argumento como no sentido mais amplo, do criador cuja personalidade autêntica era sentida na obra (Truffaut, 1974). Eric Rhode (1976) resume esta visão ao mencionar o realizador como autoridade, como o único árbitro do significado do filme. Para isso, Rhode (1976) alega que é requerida uma forte personalidade por parte do realizador e a capacidade de projetar as suas convicções (Rhode, 1976, p. 530).

Truffaut (1974), no artigo mencionado, vinca a imagem dos argumentistas Jean Aurenche e Pierre Bost, considerando-os quase como inimigos do cinema francês por terem visibilidade sem terem, segundo o mesmo, autenticidade e personalidade individual. Usa como argumentação o facto de os dois argumentistas terem colaborado com diversos realizadores na escrita de argumentos dentro de vários temas. Por outras palavras, serem argumentistas sem serem realizadores e não explorarem temas recorrentes que marcassem a sua identidade (Truffaut, 1974).

Outra das ideias defendidas pelos críticos da *Cahiers*, que ajudou a suportar esta conceção de autoria, foi o termo “camera-stylo”, implementado e cunhado por Alexandre Astruc em 1948, onde compara a câmara do realizador à caneta de um escritor considerado autor. Astruc (1968) argumenta naquela altura, que o cinema estava a tornar-se num meio de expressão, tal como outras artes anteriormente a esta, em particular o romance e a pintura. Para Astruc (1968), o cinema estava

¹³ Revista de cinema criada em 1928 Jean Auriol, que parou a sua atividade em 1932 e voltando em 1946 com a contribuição de autores como André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca, que viriam a fazer parte, mais tarde, da *Cahiers du Cinéma*.

gradualmente a transformar-se numa linguagem. Por linguagem, entenda-se uma forma na qual e para qual um artista pode expressar os seus pensamentos (Astruc, 1968, p. 22).

A posição adotada por Astruc (1968) mostra-se semelhante à do realizador-*auteur* trazida por Truffaut (1974) através da *Cahiers*, que pretendia aliar a escrita à realização através do controlo e execução da escrita do argumento. No caso de Astruc (1968), o argumentista deve realizar os seus argumentos ou, em vez disso, deve cessar a sua existência, pois nesta forma de fazer filmes a distinção entre autor e realizador deixa de ter significado. No seu ponto de vista, assim como de diversos críticos da *Cahiers*, a realização deixa de ser uma forma de ilustração ou de apresentar uma cena e passa a ser um verdadeiro ato de escrita (Astruc, 1968, p. 24).

A *politique des auteurs* nasce em 1957, também destas ideias fundamentais, e torna-se o sistema sobre o qual a maioria dos críticos da *Cahiers* baseava a sua escrita. A *politique des auteurs* é a adaptação desta noção de autor vinda de Astruc (1968) e Truffaut (1974), amplamente aceite nas artes individuais e aplicada ao cinema, com a imagem do realizador como o seu autor a solo. Esta torna-se a ideia basilar existente relativa à autoria cinematográfica por parte da *Cahiers du Cinéma*, em que o *auteur* de um filme tinha de ser considerado um artista completo como um pintor, poeta ou romancista. Esta política pretendia diferenciar autores/realizadores de realizadores apenas, mesmo que fossem talentosos. Valorizava, assim, a importância de descobrir se o realizador era merecedor de entrar no grupo seletivo de *auteurs*, através de um julgamento do quão bem manuseou o seu material. Bazin (1985) resume um *auter* como sendo um assunto para ele mesmo, independentemente do cenário. Que adota a mesma atitude e passa o mesmo julgamento moral na ação e nas personagens. Enquanto que, Jacques Rivette disse que um *auteur* é alguém que fala na primeira pessoa, uma designação que Bazin aprova e utiliza (Bazin, 1985, p. 255).

A *politique des auteurs* consiste, segundo o seu criador André Bazin, de forma resumida, em escolher o fator pessoal numa criação artística como um padrão de referência e depois assumir que continua e até progride de um filme para o outro. É reconhecido que certos filmes importantes para o cinema escaparam a este teste, mas isso foi sistematicamente considerado inferior para aqueles em que o selo pessoal de *auteur*, mesmo num cenário vulgar, podia ser percebido mesmo num minuto. O que Bazin (1985) mais aprecia nesta política é que reage contra a abordagem impressionista, mantendo o melhor da mesma. Considera-a uma avaliação composta por gosto e sensibilidade, que diferencia a contribuição do artista como tal, separadamente das qualidades do tema ou técnica. Ou seja, como o mesmo diz, distingue o homem por detrás do estilo (Bazin, 1985). O problema que Bazin (1985) levanta com esta distinção, é que assume automaticamente no início da sua análise que o filme é bom já que

foi feito por um *auteur* e por isso, o critério aplicado é o retrato estético do realizador deduzido a partir da ou das suas obras anteriores.

Uns anos mais tarde, foi aliada à ideia de *auteur* a noção de *mise-en-scène*, que foi implementada pela *Cahiers* em 1960 através de um artigo escrito por Fereydoun Hoveyda. Hoveyda (1960) apercebe-se que os autores preferidos deste movimento, como é o caso de Fritz Lang, Rossellini, Renoir, Orson Welles, entre outros, estavam sempre a abordar os mesmos temas. Isso era visto como normal, já que as constantes do universo particular de cada um eram iguais às de todo o ser humano: questões como amor, solidão, violência, pecado, etc. Cada época e sociedade tem os seus próprios temas, que irão influenciar cada indivíduo e as suas vidas, seja ele artista ou não. “(...) todos os filmes são, de certo modo, autobiográficos. Para o melhor ou pior, o filme absorve e reflete a personalidade do *auteur*” (Hoveyda, 1960, p. 41). No entanto, o crítico americano John Hess (1974) aponta que os filmes favorecidos pela *Cahiers* tendiam a contar o mesmo tipo de estória, que era uma conceção romântica da arte e do artista. Ao fazerem isso, descuidavam-se na exploração de preocupações sociais e políticas, apesar de ser possível observar esta mesma tendência em artistas de outros campos artísticos durante este período:

O determinante mais importante de um *auteur* não era a habilidade do realizador expressar a sua personalidade, como sempre foi declarado, mas antes o seu desejo e habilidade de expressar uma certa visão do mundo. Um *auteur* era um realizador de filmes que expressava uma visão otimista da imagem de potencialidades humanas dentro de uma sociedade completamente corrupta. Ao chegar emocional e espiritualmente a outros seres humanos e/ou a Deus, pode-se transcender o isolamento imposto a outro por um mundo corrupto (Hess, 1974, p. 20).

Não obstante, se estes temas eram mais ou menos constantes entre artistas ecléticos considerados *auteurs*, teria de haver algo que não a temática que os diferenciasse e os tornasse, de certa forma, originais. Começou, então, a ser defendido na altura, que a originalidade do autor não estava no assunto que o mesmo selecionava, mas na técnica que aplicava, ou seja, na *mise-en-scène*, tal como aconteceu durante o renascentismo italiano e o classicismo francês com as artes individuais. Valorizar a técnica acima daquilo que é retratado, especialmente na pintura e na escrita, as duas artes mais apreciadas pelos críticos da *Cahiers*. “A originalidade de um *auteur* não reside no assunto que ele escolhe, mas na técnica que emprega, o pensamento de um cineasta aparece através da *mise-en-scène*” (Hoveyda, 1960, pg. 41-42).

Apesar disso, a noção de *mise-en-scène* vem de uma arte coletiva, o teatro, e significa literalmente: posicionamento no palco. No cinema é tida como a técnica inventada por cada realizador para expressar uma ideia e estabelecer a qualidade de uma obra (Hoveyda, 1960, p. 41). Pois, tal como Jean- Paul Sartre¹⁴ argumentava, os escritores não eram considerados como tal por terem dito determinadas coisas, mas pela forma que escolheram para as dizer e que isso, não deveria ser diferente no cinema. Um suporte à opinião de Hoveyda (1960) para quem o interesse de um filme reside no desejo por ordem, composição, harmonia, na disposição dos atores e objetos, nos movimentos dentro do enquadramento e na captura de um movimento ou olhar. Resume todas estas características e outras que se poderiam acrescentar como “a operação intelectual que pôs uma emoção inicial e uma ideia geral a trabalhar” (Hoveyda, 1960, p. 42). A *mise-en-scène* concebida pela *Cahiers* favorecia a estética, que por si privilegiava a narrativa e levantava a questão de especificidade do trabalho cinematográfico. Especificidade essa que se alegava estar na sua forma e não no seu conteúdo (Hoveyda, 1960, p. 37).

Os críticos da revista não constituíam um grupo homogêneo. Apesar de existirem áreas onde se percecionava concordância e premissas partilhadas em questões fundamentais, havia críticos com posições e opiniões muito distintas uns dos outros. Bazin no seu artigo “De la politique des auteurs” (1985) publicado pela primeira vez em 1957, afirma que apesar das suas diferenças e de não ver o papel de *auteur* da mesma forma que Truffaut e Rohmer, isso não fazia com que deixasse de acreditar no conceito do *auteur*. Também não o impedia de, por vezes, partilhar das suas opiniões, embora nem sempre compartilhassem as mesmas paixões. Bazin (1985) ampara a ideia de que a obra transcende o realizador, alegando que Truffaut e Rohmer defendem este parecer como sendo uma “contradição crítica” (Bazin, 1985, p. 249). Eric Rohmer dizia que na arte são os *auteurs* e não as obras que permanecem, enquanto François Truffaut gostava de citar Jean Giraudoux relativamente a este assunto: “Não existem obras, só existem *auteurs*”¹⁵.

A “teoria do *auteur*” surgiu posteriormente à *politique des auteurs* e ao contrário desta última, não foi concebida dentro do *Cahiers du Cinéma*. Em vez disso, está associada a Andrew Sarris, crítico de filmes Americano, que popularizou o termo com o seu artigo “Notes on the Auteur Theory in 1962” (1962). Luc Moullet, crítico da *Cahiers*, também usa a palavra “teoria” no seu artigo “Sam Fuller: In Marlowe’s Footsteps” (1959) em vez de “politique”. Porém, não existiam limites estabelecidos por parte dos críticos da *Cahiers* entre os termos “politica” e “teoria”, pois as noções que constituíam a *politique*

¹⁴ Sartre citado por Hillier no livro *Cahiers du Cinéma- The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, 1985, pp.9.

¹⁵ Giraudoux e Rohmer citados por Hillier no livro *Cahiers du Cinéma- The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, pp. 250.

des auteurs não eram suficientemente claras.¹⁶ Sarris (1962) expandiu as ideias de Truffaut sobre autoria, argumentando que para um realizador ser *auteur* tinha de possuir um certo nível de competências técnicas, um estilo pessoal e um “significado interior”, como ele lhe chama, ou subtexto. Sarris (1962) salienta que a *politique des auteurs* era bastante vaga naquela altura e que não se chegou a consolidar. Segundo o mesmo, ao contrário da teoria de *auteur* que formulou, não havia um método concreto que definisse um realizador como *auteur*, existiam apenas noções que eram acrescentadas e mencionadas de forma a preencher melhor a ideia de *auteurismo*. Com estes pensamentos, independentemente de manter o *auteurismo* igualmente sem bases teóricas que suportassem as suas ideias, Sarris lançou o mote do que se tornou num dos maiores debates dentro dos Estudos Fílmicos durante décadas (Sarris, 1962).

Apresentadas as bases históricas do surgimento da ideia de *cinéma d'auteur*, será agora introduzida a análise por parte dos Estudos Fílmicos deste mesmo fenómeno.

2.1.2- O Auteur: Uma Abordagem dos Estudos Fílmicos

Ao analisar-se bem o movimento de *cinéma d'auteur*, é possível perceber que não se chegou a dar uma definição coerente e suportada do que é um *auteur*. Este título foi atribuído apenas a uma profissão, à de realizador, limitando o acesso de qualquer outro cargo à autoria da obra. Todos os conceitos e noções foram moldados em torno da ocupação de realizador, para que preenchessem certos requisitos da visão de autoria trazidos por artes ancestrais. Características essas que só dariam o título de *auteur* se o realizador fosse reconhecido como tal. Para isso, tinham de transmitir a sua personalidade artística transcendental e, de certa forma, serem aceites pelos críticos, especialmente os da *Cahiers du Cinéma*. Ainda assim, não existiam argumentos ou premissas suficientes para a criação de uma teoria. O próprio André Bazin (1985), criador da *politique des auteurs*, disse que:

Os critérios da *politique des auteurs* são muito difíceis de formular, toda a coisa se torna altamente perigosa. É significativo que os nossos melhores escritores da *Cahiers* tenham estado a praticar por 3 ou 4 anos, para já, e tenham ainda que produzir um *corpus* principal da sua teoria” (Bazin, 1985, p. 257).

As ideias associadas ao realizador/*auteur* eram vagas, sem qualquer método ou pesquisa concreta, sempre unidas ao gosto, emoção e crítica pessoal. O investigador Keith Grant chega a afirmar

¹⁶ O uso da palavra “teoria” feita por Moullet, precede a de Sarris e foi aceite pela Cahiers na altura de publicação, quando Moullet se referia a personagens de Truffaut e como o mesmo “celebrava a teoria de auteur”.

que “mesmo os autores originais do *auteurismo* não tinham intenção que fosse uma teoria do cinema; isto foi uma interpretação perpetuada por Sarris” (Grant, 2008, p. 76). Enquanto, John Caughie complementa que o “*auteurismo* é mais claramente uma prática crítica do que uma teoria” (Caughie, 1981, p. 4).

Algumas das problemáticas principais que surgem do que é defendido pelo *cinéma d' auteur* são: a falta de consideração dos contributos fornecidos por parte de outras profissões, ao ponto de sugerirem o cessar da existência de uma delas (argumentista), não ter em conta a realidade industrial deste meio artístico e o elevar da figura do autor a uma genialidade tal, que se desprende da própria obra. Ganha um selo de qualidade que transcende a qualidade do filme. Dando à noção de autor um estatuto quase elitista, mesmo entre a sociedade, onde a qualidade real das obras é, muitas vezes, desprezada em função do manter da imagem que se criou em torno de determinado realizador, seja ela positiva ou negativa (Benjamin, 1992). O foco deixa de ser o resultado final. Como David Tregde ressalva o “*auteurismo* eleva de forma não natural o lugar do realizador dentro da produção e julga filmes baseado nos seus realizadores em vez de uma obra artística individual” (Tregde, 2013, p. 8).

A realidade é que os grandes realizadores da *Nouvelle Vague*, considerados autores pela *Cahiers du Cinéma*, dependiam criativamente de outros membros da equipa, mais do que gostam de admitir. Mesmo a concretização da visão de François Truffaut em *Les 400 coups* (1959), segundo ressalta Robert Carringer, “necessitou do uso de um argumentista experiente, um diretor de fotografia¹⁷ e um ator juvenil de forma a trazer a sua estória ao ecrã tal como ela é” (Carringer, 2001, p. 374). Relativamente à defesa por parte de alguns elementos do cessar da existência do argumentista, Pierre Kast, um dos críticos e realizadores da altura, na conversa retratada em “Six characters in search of auteurs” (1985), publicada originalmente em 1957, apresenta uma posição frequente na *Cahiers*. Declarou que, fosse como fosse o filme ou as reservas que pudesse ter sobre ele, uma obra cinematográfica feita por duas pessoas, realizador e argumentista, é distinta de um filme feito por uma pessoa. Transmitindo a ideia de que um realizador que não é argumentista, para além de antiquado e puramente técnico, é fortemente desvalorizado. Para Kast (1985) um realizador não argumentista só era capaz de tratar da *mise-en-scène* ou nem disso. Contudo, Roger Leenhardt (1985), um dos críticos da *Cahiers*, apresenta um outro lado. Ainda que mantenha o criticismo depreciativo em relação ao trabalho dos seus colegas, afirma que a noção de um *auteur* total acaba por ser um mito, pois o ofício do realizador requer capacidades específicas que não são as mesmas de um escritor. É possível que uma pessoa possa ter ambas, porém,

¹⁷ Podendo ser também traduzido como operador de câmara principal.

existem realizadores que não têm aptidão para a escrita de argumento. Ao fazê-lo arriscam o desastre, o que para Leenhardt “significa a denigração do que é uma profissão maior” (Leenhardt, 1985, p. 38)¹⁸.

Ser um bom realizador não é sinónimo de ser um bom argumentista. Pode-se, assim, associar esta necessidade de aliar a realização à escrita a duas possibilidades. Uma das possibilidades é a do cinema ter sido a primeira obra não efémera feita por um conjunto de pessoas. Portanto, o argumento é um modo de apoiar a sustentação do cinema a que seja visto como uma forma de arte, em vez de um mecanismo de entretenimento de feira (como foi apresentado inicialmente à sociedade). Houve, assim, a necessidade de unir uma obra de autoria única, cujo seu valor artístico já estava mais do que provado- a literatura, que no caso do cinema se apresenta em forma de argumento- a uma função que trabalhasse de um modo mais óbvio com um dos princípios de toda a arte, a emoção. No entanto, mesmo hoje, embora se aprecie o poder de um bom argumento, são poucos os realizadores/argumentistas que conseguem trazer o melhor das duas funções ao de cima. Sidney Lumet (1996), também ele realizador e igualmente argumentista apenas de 6 obras (uma delas sendo série televisiva) entre as 73 que realizou, ilustra esta separação entre o realizador e o argumentista. Refere que apesar da intenção inicial da obra estar presente, todas as contribuições individuais de todos os departamentos distintos acrescentam muito mais a um total do que as suas partes individuais. Nesse aspeto, ele afirma que o realizador está a “escrever” quando faz um filme, ao conciliar e guiar no ecrã esses contributos. Todavia, salienta a importância da especificidade nas terminologias, pois para ele escrever é escrever. Menciona ainda que o argumentista inclui no argumento diversas direções, desde longas descrições de personagens a orientações de câmara. Pessoalmente, Lumet (1996) diz que as lê cuidadosamente, podendo tanto seguir as indicações à risca ou seguir um caminho de expressão completamente distinto da mesma intenção. O realizador e o argumentista, como diz, “são talentos diferentes. Algumas pessoas podem ser ambos, mas eu nunca conheci ninguém que não fosse melhor num do que no outro” (Lumet, 1996, p. 47).

A segunda possibilidade pode ser articulada com a atribuição automática do título de autor ao realizador, assim como à monopolização do poder da criação do argumento. Esta inclui o facto dos grandes pioneiros do *cinéma d' auteur* serem todos críticos e todos pretenderem, na altura, ser realizadores. O sucesso dos críticos da *Cahiers* como cineastas era vital para a circulação mais ampla dos seus valores e gostos. A relação entre crítica e fazer filmes possuía, assim, outras intenções por trás. A forma mais clara deles mudarem o cinema francês foi fazerem eles mesmos os filmes. Assim,

¹⁸ Citação retirada do texto “Six Characters in Search of auteurs: a Discussion about the French Cinema”, uma conversa entre Bazin, Valcroze, Kast, Leenhardt, Rivette e Rohmer.

garantiam que era marcada a diferença e os seus ideais eram realmente defendidos e cumpridos. Muitos dos críticos da *Cahiers* realizaram curtas metragens antes de 1959, mas provavelmente o importante a salientar, era a relação muito clara que eles viam entre crítica e fazer filmes. “Escrever era já uma forma de fazer filmes (...). Nós estávamos a pensar em cinema e a um certo momento nós sentimos a necessidade de estender esse pensamento” (Godard, 1986, p. 171). Pode-se, facilmente, relacionar o peso dado aos críticos da *Cahiers*, até para decidirem quem merecia o título de *auteur*, à visão de Georges Poulet na obra “Criticism and the Experience of Interiority” (2007), originalmente publicada em 1966. Como já referido, Poulet (2007) via o crítico como alguém que tem a responsabilidade de permitir que o autor pense através da crítica, em vez de ser o crítico a pensar através da obra (apesar de focar obras literárias). Há um elevar do estatuto do crítico como alguém que tem poder de validação de uma obra artística, ao ponto de influenciar o seu autor (Poulet, 2007). Uma interpretação que dá demasiado peso ao crítico, quando este é um elemento secundário que, normalmente, surge após a obra estar finalizada. O peso que o crítico tem numa obra é o peso que ele tem para um autor, se o autor vir a crítica como secundária ou irrelevante, pode criar as suas obras sem nunca pensar na existência do crítico ou sem lhe dar importância. No entanto, a importância exacerbada ao crítico acaba por acontecer com a *Cahiers* no cinema.

Outro dos pontos a serem salientados foi o escândalo criado pela *politique des auteurs* e o motivo pelo qual esse escândalo surgiu. A agitação causada teve lugar não só na cultura francesa mas também na estrangeira, não pelas ideias que eram defendidas pela *politique des auteurs*, mas pelo brio polémico que a *Cahiers* usava para transtornar valores e reputações estabelecidas. Não era novidade ou escandaloso discutir Murnau, Buñuel, Dreyer, Eisenstein, Renoir, Cocteau, Bresson, Welles ou Chaplin como sendo *auteurs* dos filmes que realizavam, fosse em França, nos EUA ou no Reino Unido (Hillier, 1985, p. 7). O próprio André Bazin (1985) admite que as intenções dos críticos da *Cahiers* não eram inocentes. “Seria sem utilidade e hipócrita apontar para alguns restos de provas do contrário e afirmar que a nossa revista [*Cahiers du Cinéma*] é uma coleção inofensiva de comentários insossos” (Bazin, 1985, p. 248).

Aos poucos começou a ser reconhecida a falta de bons argumentistas no cinema, especialmente no cinema Europeu¹⁹. Mesmo os críticos da *Cahiers*, devido à forma de trabalho do cinema americano e à sua indústria, começaram a adotar aos poucos outra visão da autoria. Iniciaram a atribuição da “genialidade do realizador” a outros fatores, como o ambiente da indústria e contexto histórico (Caughie,

¹⁹ Apresenta-se um exemplo do relato desse acontecimento: “Na ceia depois do *screening*, muitos dos realizadores franceses estavam a queixar-se acerca da falta de argumentistas. Eu apontei o mais gentilmente que consegui que eles podem estar em falta. Por causa do absurdo do “*auteur*”, com o realizador todo poderoso, muitos argumentistas prezados iriam, com certeza, resistir a envolverem-se num filme. Eu disse que na América, não só nós tinhamos incríveis argumentistas, mas alguns dos nossos melhores romancistas estavam interessados em escrever para filmes” (Lumet, 1996, p. 153).

1981, p. 27). Os apoiantes da *politique des auteurs* admiravam o cinema americano, onde as restrições de produção na altura eram consideradas maiores do que em qualquer sítio. Ainda assim, admitiam que era o país onde as maiores possibilidades técnicas eram oferecidas ao realizador, apesar de uma não cancelar a outra. Thomas Elsaesser (1975) denota que nesta altura em Hollywood, muitas das vezes, o realizador apenas possuía um controlo simbólico sobre determinadas características da obra, como o assunto, elenco e a qualidade do diálogo. Por este motivo, todo o peso da criatividade e evidência da expressão pessoal do realizador tinham de ser encontradas num conjunto de funções, a que Elsaesser (1975) associa à *mise-en-scène*. Entre elas a orquestração visual da estória, o ritmo da ação, a dinâmica e plasticidade da imagem, assim como o ritmo e casualidade que posteriormente eram inseridas a partir da edição (Elsaesser, 1975, p. 211). O próprio Bazin (1985) nota que em Hollywood existia mais liberdade do que aquilo que aparentava, desde que se soubesse detetar as suas manifestações. Chega a dizer que a tradição dos géneros é a base de operações para a liberdade criativa, visto que os críticos do cinema francês falavam e admiravam a noção de género construída pelo cinema americano (Bazin, 1985). Alguns dos críticos argumentavam que os filmes comerciais tinham as mesmas condições artísticas que o cinema que apoiavam: “Os filmes de *auteur* são produzidos exatamente nas mesmas condições e pelas mesmas razões dos filmes comerciais” (Kast, 1985, p. 32)²⁰.

Com o passar do tempo, começaram a surgir estudiosos e profissionais dentro da área do cinema que percecionavam o *cinéma d' auteur* como um movimento com uma visão romântica e restritiva. O investigador Thomas Schatz afirma até, que “o *auterismo* por si não valia a pena a preocupação se não tivesse sido tão influente, estagna efetivamente a história e a crítica do cinema num estado prolongado de romantismo adolescente” (Schatz, 2010, p. 5). John Caughie salienta que por causa do *auterismo* ser essencialmente “romântico” em conceção, e porque o modo crítico dominante nas artes já era romântico, o *auterismo* era relativamente fácil de acomodar na sua forma simplista. Ainda assim, para ele, as suas implicações mais profundas tiveram pouco impacto real (Caughie 1981, p. 11). Porém, é algo que se pode observar nos dias de hoje, principalmente pela exploração da ideia do *auteur* em termos muito mais económicos do que artísticos, “a importância crescente (...) do *auteur* como uma estratégia comercial para organizar a receção de audiências, como um conceito crítico ligado a objetivos de distribuição e marketing” (Corrigan, 1990, p. 46). David Bordwell, Kristin Thompson e Keith Grant também associam o conceito atual de autoria a uma ferramenta de marketing (Bordwell & Thompson, 2008, p. 1; Grant, 2008, p. 46). A assinatura e o nome do realizador tornam-se numa marca

²⁰ Citação retirada do texto “Six Characters in Search of auteurs: a Discussion about the French Cinema”, uma conversa entre Bazin, Valcroze, Kast, Leenhardt, Rivette e Rohmer.

economicamente explorável e viável ao unir a ideia de autor à de celebridade representante de um filme. Um retorno à noção de exaltação do nome do autor que se sobrepõe à qualidade da obra em si, mas desta vez de uma forma financeiramente mais rentável. No entanto, não se pode pôr de parte a realidade industrial do cinema, que lida com questões económicas e de poder, pois, tal como Deleuze (1989) diz:

O que define artes industriais não é uma reprodução mecânica, mas a relação internalizada com dinheiro. A única resposta à dura lei do cinema- um minuto de imagem custa um dia de trabalho coletivo- é a frase de Fellini 'quando não há mais dinheiro que reste, o filme será finalizado' (Deleuze, 1989, p. 80).

Tanto a política como a teoria dos *auteurs* são noções que se enquadravam num determinado período, aliando-se a movimentos de cinema que tiveram repercussões dissidentes em países, culturas e sociedades diferentes. Nos últimos anos, os próprios críticos, segundo Richard Blake, têm-se tornado mais conscientes e sensíveis ao processo de fazer filmes, assim como à sua complexidade (Blake, 2005, p. XIV). Robert Carringer constata que “de facto, os críticos agora reconhecem os filmes como tendo autores no plural, do que uma força artística singular” (Carringer, 2001, p. 374).

Fale-se, então, da ideia do *auteur* de cinema como um artista completo equiparado aos grandes autores de obras únicas. Pode-se comparar uma obra cuja criação é feita apenas por uma pessoa com uma obra que tem a contribuição de múltiplas pessoas? As diferenças da metodologia de trabalho são notórias. Existem vários artistas a criar em campos, por vezes, bastante distintos uns dos outros, mas que se complementam e que constituem o cinema. O grande objetivo é que estejam todos a trabalhar para um mesmo fim. Para a produção de uma única obra, que sustente todas as linguagens artísticas de todos os elementos que trabalharam nela de forma harmoniosa e apelativa. É impossível para um realizador dominar todas as áreas e controlá-las durante todo o processo da produção de um filme. Aliás, Oliver Stapleton chega a dizer que “a única pessoa num *set* de filmagens que não precisa de saber nada tecnicamente é o realizador” (Stapleton, 2015, p. 10). O que leva à constatação de Barry Grant, de que é “inocente e muitas das vezes arrogante” assumir que o realizador é o único autor que importa no processo filmico (Grant, 2008, p. 112).

Charles Eckert (2008) fala da existência de várias observações e tentativas de criar métodos para reconhecer os autores de forma separada de outros, contudo ele considera que estes métodos rebaixam a arte a um conjunto de números, marcas, características que destroem o propósito da análise e da própria obra, que é apreciar melhor a arte. Eckert (2008) atenta que existem muitas variáveis para simplesmente atirar conclusões como sendo uma lei imutável (Eckert, 2008, p. 105). Dentro dessas muitas variáveis juntam-se diversos artistas. Ainda assim, se numa obra que já tem tantas variáveis, se

excluir todos os artistas que a construíram, está-se a reduzir a quantidade de significações de todas as linguagens que se apresentam na obra, sejam elas apenas técnicas ou artísticas. Isso acaba por deixar a própria obra desfasada, pois “o estilo do artista fornece uma “mensagem suplementar”” (Leeuwen, 2014, p. 5).

Com esta revisão do *cinéma d'auteur*, mostra-se de interesse abordar as restantes visões e teorias que tentam definir autoria no cinema e televisão. Apesar desta ser a aproximação mais conhecida entre os investigadores, académicos e profissionais da área, ao longo da história surgiram novos conceitos e ideias que tentaram complementar e responder à questão de quem é o autor em cinema e televisão. Percecionou-se, então, o estruturalismo e respetivas variantes que influenciaram a ideia de autoria nestes dois media.

2.2- ESTRUTURALISMO NO CINEMA E TELEVISÃO

Após a teoria *d'auteur* de Sarris de 1962 deu-se o aparecimento de uma teoria literária, o estruturalismo. Esta teoria foi adaptada ao meio cinematográfico e televisivo e acabou por gerar uma nova noção de autoria. O estruturalismo sustenta a ideia de que toda a atividade humana deriva de construções, ou seja, de estruturas. Estruturas em que a língua se baseia, como a economia, política, cultura, etc. Essas estruturas não são isoladas, são, em vez disso, sistemas que interagem e dependem uns dos outros, que se tornam dados essenciais para a determinação do todo. Devido à noção de que a linguagem é formada por um conjunto de sinais que pretendem transmitir ideias e significados, o estruturalismo permitiu o desapego da ideia de exclusividade de causa-efeito. Possibilitou, de igual modo, a criação de um método próprio para cada objeto de estudo, que se governa pela sua própria lógica interna. A significação decorre, assim, da inscrição dos signos num sistema (Saussure, 2011).²¹

O estruturalismo perceciona uma obra fílmica ou televisiva como um conjunto de padrões, relações ou estruturas. Acredita que o espectador vê, percebe e desfruta de um filme ou de um programa de televisão através do reconhecimento destas estruturas. O significado do filme ou do programa televisivo não vem tanto dos significados embutidos e inerentes dos seus elementos individuais, como da inter-relação dentro do que se conhece como uma estrutura, narrativa ou sistema fílmico ou televisivo. Esta teoria enfatiza a importância de padrões e conteúdos recorrentes, que ajudam a audiência a perceber o seu significado, como por exemplo, os géneros (Torodov & Weinstein, 1969; Lacey, 2000).

²¹ O signo é a unidade fundamental de entendimento de um código e pode ser dividida em dois: o significante, aquilo que é material, perceptível, tangível num signo, como o som, imagem ou objeto (exemplo: dizer ou escrever a palavra colher) e o significado, o conceito do signo, o seu lado abstrato (exemplo: o conceito de colher- a colher como sendo um instrumento, originalmente criado, para auxiliar o ser humano a transportar até à sua boca uma determinada quantidade de alimento sólido ou líquido) (Berger, 1995).

Os estudos estruturalistas no cinema, como os realizados por Will Wright e Peter Wollen, propuseram que um texto fílmico pode ser visto como um objeto autônomo que obedece à sua lógica interna, em vez de servir simplesmente as intenções do autor (Wright, 1975; Wollen, 1982). É importante mencionar, para uma melhor compreensão da informação, que nos anos 60 e 70, o estruturalismo introduziu nos estudos fílmicos e televisivos a noção de “texto”, que marca um afastamento concetual do uso do termo “mensagem” (Pearson, R & Simpson, P., 2001).

Geoffrey Nowell-Smith no livro *Visconti* (1967) defende que apesar de poder haver conexões superficiais entre filmes com o mesmo realizador em termos de atores, cenários ou estilo visual, as conexões também podem ser localizadas em níveis inferiores. Como o mesmo diz:

Um corolário essencial da teoria, como tem sido desenvolvida, é a descoberta que as características definíveis da obra de um autor não são sempre aquelas mais prontamente aparentes. O propósito do criticismo torna-se, por isso, descobrir para além dos contrastes superficiais do tema e do tratamento de um núcleo duro estrutural das ideias principais básicas e recônditas. O padrão formado por estas ideias principais, que pode ser estilístico ou temático, é o que dá à obra do autor a sua estrutura particular, ambas a definem internamente e distinguem um corpo de uma obra de outra (Nowell-Smith, 1967, p.7).

A diferença entre esta abordagem estruturalista, mesmo ligada ao criticismo, e a de *cinéma d'auteur* ou de autoria a solo em televisão é que a personalidade ou visão do autor já não são uma preocupação central. Não obstante, esta visão não tem como interesse ignorar a personalidade do autor no seu texto e detetá-lo numa hierarquia putativa de talento. Em vez disso, tem como objetivo localizar as estruturas que parecem estar a moldar as obras fílmicas e televisivas. Nowell-Smith fala acerca do conceito de autoria como uma dimensão para entender a obra e não como uma forma de alcançar a mente ou personalidade dos autores através do texto (Nowell-Smith, 1967).

Peter Wollen teoriza e exemplifica esta aproximação mais aprofundadamente em *Signs and Meaning in the Cinema* (1972). Wollen afirma que através de um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar uma estrutura que está subjacente ao filme e o molda, “dá-lhe um certo padrão de energia catexia. É esta estrutura que a análise de *auteur* separa do filme” (Wollen, 1972, p. 167). Começa, portanto, a haver uma consciencialização da existência de contributos significativos que não vêm apenas de um indivíduo em específico. No entanto, o *auteurismo*, ainda se encontrava expressivamente presente nos estudos fílmicos dos anos 70.

A partir do estruturalismo, apareceu uma espécie de subgénero denominado *auteur-estruturalista*, que, apesar de reconhecer a presença da preocupação inconsciente do autor no texto,

defende que este a construiu retrospectivamente através do corpo da sua obra. Não era posto em causa, que os significados que esta estrutura proporcionava, eram consequência de uma visão criativa. Wollen (1972) estudou esta estrutura através de uma dualidade que surge a partir da imagem do realizador, reconhecendo a necessidade da sua presença no *set*. Porém, no processo complexo da produção industrial, neste caso de um filme, a presença do realizador funcionava mais como um catalisador inconsciente do que um artista consciente e criativo. Uma versão do *auteur*-estruturalista que se tornou polémica e criticada por diversos investigadores, principalmente pela sua apropriação não teorizada do estruturalismo de Lévi-Strauss²² (Wood, 1976; Eckert, 1978; Henderson, 1973).

O estruturalismo influenciou vários teóricos na busca pela compreensão da autoria. Uma das teorizações significativas que sofre este efeito nos estudos de cinema e televisão, mais uma vez proveniente da literatura, foi criada por Roland Barthes.

2.2.1- “A Morte do Autor” da Literatura ao Cinema e Televisão

Roland Barthes escreveu um artigo chamado “Death of the Author” (1977a), publicado pela primeira vez em 1967, que se tornou um marco nas teorias sobre autoria. Roland Barthes (1977a), com este artigo, cria uma quebra na ligação entre o texto literário e o autor, ao afirmar que um texto se lê sem a inscrição do pai. O autor só volta ao texto como “convidado”, a sua vida deixa de ser a “origem das suas ficções, mas uma contribuição de ficção para o seu trabalho” (Barthes, 1977a, p. 161-162).

Barthes acredita que o autor não é a fonte primária do significado e por isso, desvia a atenção para as regras internas, que definem a forma como os signos são organizados dentro de um sistema significante. Roland Barthes, afirma assim que “o nascimento do leitor deve ser ao custo da morte do autor”, criando outra polémica no debate da autoria (Barthes, 1977b, p.148). Louis Althusser (ex.: *For Marx*, 1965; *Lenin and Philosophy and Other Essays*, 1968), Julia Kristeva, (ex.: *Revolution in Poetic Language*, 1974; *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé*, 1984) Jacques Lacan, (ex.: *Écrits: A Selection*, 1977; *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973) Jacques Derrida (ex.: *Writing and Difference* (1967); *Of Grammatology* (1974)) e Christian Metz (ex.: *Film Language: A Semiotics of Cinema* (1974); *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (1986)), foram alguns dos nomes que se juntaram a este debate. Apesar das suas disciplinas e atividades intelectuais terem sido diversas, a maioria abordava a questão da

²² Lévi-Strauss é referido como o pai da antropologia estrutural. Propôs, nos anos 40, que o foco apropriado das investigações antropológicas era sobre os padrões do pensamento humano que produz as categorias culturais que organizam visões do mundo até aí estudadas. Acreditava que este processo não era determinístico da cultura, mas em vez disso, operava dentro da cultura. Derivou o conceito de contraste binário, ao qual mais tarde se refere na sua obra como oposições binárias, que se tornou fundamental na sua teoria (McGee and Warms, 2004, p. 345).

natureza e construção de identidade. A relação entre autor, texto e leitor tornou-se inevitavelmente uma das preocupações a ter em conta (Pearson & Simpson, 2001).

Como crítico literário, Barthes (1977a) tentou descortinar e debater a presunção de que o texto era um artefacto finalizado e discreto, com um foro central de verdades que podiam ser reveladas pelo leitor. Alegando que os textos eram lugares de produção de significado e indo contra a visão de que o significado no texto era largamente o produto do autor. Barthes (1977a) desvia a atenção para os significados produzidos pelas atividades de leitura, propondo que não existe nenhum núcleo de significado para ser localizado, apenas significados incessantemente posicionados para o leitor adquirir e perseguir (Barthes, 1977a). Para Barthes (1977b), o autor só pode misturar de novo os escritos que a língua já lhe forneceu. O que remete à *mimésis* de Platão, e de que o artesão e o artista apenas copiam a realidade, aquilo que já existe. Barthes (1977b) chega a afirmar que, se o autor quiser expressar-se, deveria pelo menos saber que o interior que pensa “traduzir” é ele mesmo apenas um dicionário prontamente formulado. As suas palavras são só explicadas por outras palavras, e por aí adiante indefinidamente (Barthes, 1977b). Nesta perspetiva, a receção da estética e a resposta do leitor não são apenas um desvio da atenção sobre o autor, mas sim uma reformulação, ou seja, o leitor como um legitimador do significado. Ainda assim, a supressão do autor acaba por ser extremista, mesmo que o intuito seja de o leitor se desprender das intenções do autor e tenha a oportunidade de extrair todos os significados possíveis da obra. Isto porque, os significados atribuídos pelo autor continuam lá, já que estruturou e construiu a obra de um determinado modo, que por si só acarreta intenções. Assim como no cinema e televisão, os significados atribuídos pelos seus colaboradores ao trabalharem na obra audiovisual estão inseridos nela, mesmo que não sejam levados em conta. Porém, quem lhes atribui o significado final é cada um dos espetadores. O que, de certa forma, poderá significar que a autoria não deixa de existir, mas que é, em vez disso, transferida em parte para o leitor e/ou espectador. O autor deixa de ser apenas o criador intelectual da obra e passa a ser também qualquer pessoa que origine significados na percepção da mesma. O que levou, mais tarde, à adoção por parte de alguns teóricos como Alessandro Duranti (1986) e Jurgen Streeck (1994), da noção de que uma obra é coautoral, mesmo obras criadas por um só indivíduo, visto que a audiência é também considerada coautora da obra.

Wayne Booth (1961) foi um dos investigadores que contestou a morte do autor, defendendo que o autor nunca se ausentava completamente do trabalho que criou. Para ele, o autor constrói o seu leitor da mesma forma que constrói o seu segundo eu (o autor implícito) e que o seu leitor mais bem-sucedido é aquele em que a sua visão e a do autor estão em concordância (Booth, 1961). John Caughie (1981),

ao tentar adaptar a teoria de Barthes ao cinema (conseguindo-se constatar de igual modo esta aplicação na televisão), lembra que a questão da autoria nos filmes foi sempre complicada de atingir, por ser uma forma de enunciação na qual qualquer sentido do enunciador é frequentemente obscurecido. O autor é, segundo Barthes, o originador de outro texto (mensagem) para ser relacionado à obra para a qual acontece estarmos a olhar. Caughie (1981) propõe que estas características identificam um código autoral, que é de facto outro texto (mensagem) constituinte de outros filmes semelhantes. O autor é, portanto, uma figura construída fora dos seus filmes. Este não é celebrado como uma fonte de criatividade ou encoberto como uma estrutura inconsciente, mas é teorizado como o enunciador do texto do filme. Como Caughie (1981) expressa, o que ele chama de “ficção do autor” criada pelo leitor através de outros textos, permite o reconhecimento do prazer distinto e expectativas que afetam a resposta do espectador (Caughie, 1981). Consegue-se facilmente relacionar a posição de Timothy Corrigan (1991) à de Caughie (1981), apesar de acrescentar considerações industriais, ao afirmar a existência do autor como uma das camadas possíveis de significado que o conjunto pós-moderno de comércio e cultura tornam disponível às audiências. Uma “produção de Spielberg” não se refere nem ao artista nem à estrutura, mas pode indicar um local no mercado onde a audiência pode identificar um certo estilo de produção que liga a um filme, um livro, uma t-shirt ou uma campanha publicitária, algo que remete novamente a Foucault (Corrigan, 1991). Como Roberta Pearson e Philip Simpson (2001) constataam:

O filme e programa televisivo constituem a realidade (ou um efeito da realidade) para muitos espectadores individuais e para a audiência em massa, eles determinam a consciência social (...). No mundo de hoje, a classe subalterna ganha a maioria do seu conhecimento acerca do mundo através dos media em massa, que são, portanto, especialmente cruciais em transmitir informação, imagens e ideologias através das sociedades capitalistas contemporâneas (Pearson & Simpson, 2001, p. 56).

Termina-se, assim, com a perspectiva de Dudley Andrews (1993) que, por sua vez, discute a existência de alguns leitores e espectadores que querem acreditar num autor como algumas pessoas querem acreditar num Deus, apesar da afirmação da sua morte. O texto existe e o leitor existe e mesmo que o autor seja só uma função do texto, o desejo de especular sobre a existência dessa função e os prazeres associados mantêm-se (Andrews, 1993).

Observou-se, por isso, que tanto no cinema como na televisão são várias as abordagens feitas à autoria provenientes do estruturalismo. As noções de autoria formuladas a partir da perspectiva de Roland Barthes, principalmente as que trazem a audiência como coautor da obra, tanto serviriam para argumentar que ninguém é o autor, por tudo já existir e ninguém criar realmente nada ou que toda a

gente é o autor, pois a partir do momento em que uma pessoa distinta percebe a obra irá retirar não só mensagens diferentes, como sensações e sentimentos, o que leva à criação de uma significação distinta impossível de ser vivida e replicada por outra pessoa exatamente da mesma forma. A questão é que se a autoria realmente residisse na criação de significação, então ter-se-ia de nomear duas formas de criar significação. Dentro da obra, uma primeira fase de criação e fora da obra, uma segunda.

Já para não falar que a percepção emocional de uma obra finalizada construída por nós ou por terceiros é distinta uma da outra, gerando um modo de significação diferente (tanto na fase de construção como de visualização), provocado em fases diferenciadas de um filme, que um espectador não consegue atingir. A criação de significado não é apenas um ato puramente racional, é também ele emocional. Considerou-se, assim, que não seria exequível aceitar a “morte do autor”, exatamente por existir pelo menos uma pessoa que constrói a obra. Como Umberto Eco (2001) defende, aquilo que o autor faz é oferecer à pessoa que irá usufruir da sua obra, uma obra a acabar. Algo que o autor não sabe exatamente como se irá efetuar, mas sabe que a obra será sempre sua, apesar de ser organizada de um modo que não podia prever na totalidade, “pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento” (Eco, 2001, p. 62).

O propósito da obra é o que pode diferenciar uma obra original de mais uma dentro do gênero. Partes do conhecimento, vivências e gostos do ou dos autores estão presentes na obra. Não são construções aleatórias. O que não invalida que os espectadores possam atribuir-lhe significados diferentes. Pelo contrário, já que estes provêm igualmente dos conhecimentos, vivências e gostos da audiência. Porém, a grande diferença é que os espectadores constroem mensagens a partir de características e conhecimentos que possuem e que veem refletidos numa obra previamente construída. Obra essa que se irá alterar figurativamente aos olhos do próximo espectador. Enquanto que, as pessoas que constroem a obra contribuem com determinadas intenções que implementam e moldam a respetiva criação individual, assim como os objetivos comuns a atingir por toda a equipa que dará origem à obra final e que é a chave para conseguir uma obra com uma linguagem linear. Por consequência, apesar das teorias que desvalorizam a intenção do ou dos autores, a verdade é que há muitas delas que guiam os leitores numa base, por mais ténue que seja. Principalmente emocional. Há sentimentos que são provocados e muitos deles vêm das intenções da equipa que construiu a obra. Não são aleatórias. Há muitas ações que pretendem criar reações, muitas das vezes não são bem sucedidas, o que as desvaloriza, mas não deixam de existir, assim como a sua importância não deve ser menosprezada. Não se pode, então, deixar de considerar a existência do autor. É possível que não seja uma existência única,

nem que tenha sempre uma personalidade coerente que o identifique, principalmente no início da carreira, mas é uma existência ou mais do que uma, que deu origem a uma criação intelectual. A audiência só poderá ser vista como coautor da criação de significado da obra exteriorizada. Enquanto o autor cria significação durante o processo de construção da obra e na obra já finalizada. A “morte do autor” desvaloriza o processo de construção e materialização da obra e centra-se apenas na sua fase de apresentação ao público, de onde são retiradas todas as mensagens possíveis. Neste contexto, uma possível ideia de autoria é valorizada muito mais em frente à obra, como espectador, do que por detrás da mesma, como a pessoa que dá existência à obra, apesar de ambos os lados serem criadores de significação.

Após este estudo, pretendeu-se explorar a última visão autoral dentro do cinema e audiovisual, que irá complementar toda a ideia de autoria que se tem vindo a construir, denominada autoria conjunta.

2.3- AUTORIA CONJUNTA NO CINEMA DE FICÇÃO E A SELEÇÃO TERMINOLÓGICA MAIS ADEQUADA

A “autoria conjunta” é um termo que se optou por associar a uma obra criada por várias pessoas. Tanto no cinema como na televisão são usadas várias terminologias para o mesmo conceito, que mantêm sempre o foco principal de que a autoria deveria ser atribuída a um conjunto de pessoas. Entre elas tem-se a “análise colaborativa”, “autoria múltipla”, “poliautoria”, “autoria coletiva” ou “autoria conjunta” (Carringer, 2001; Gaut, 1997; Sellors, 2007; Livingston, 1997, 2009 & 2011; Steward, 2010; Hunter, 2016). “Autoria conjunta” foi a terminologia escolhida para retratar esta abordagem à autoria no cinema, por uma questão de associação com a linguagem jurídica. Isto porque, é também de interesse versar a problemática de pesquisa do ponto de vista legal.

Ao falar-se de obra ou autoria, seja coletiva ou colaborativa, que foram os termos referenciados com mais frequência dentro das obras consultadas, é admissível que se gere alguma confusão, devido aos dois principais sistemas legais estudados. A razão é que a nomenclatura de “obra coletiva” no sistema de *Copyright* Americano, assim como noutros sistemas legais anglo-saxónico, significa que obras separadas e independentes, como artigos científicos, foram agregadas a uma única obra, como por exemplo, uma revista científica ou um livro de atas (17 U.S.C. § 101). Por outro lado, “obra coletiva” na legislação estadual, ou seja, no Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC), significa que a obra foi criada por iniciativa de uma entidade singular ou coletiva e se apresenta em seu nome (artigo 16º da Secção II do Capítulo II do CDADC). Achou-se mais adequado o termo “obra conjunta”, que é

utilizado na legislação anglo-saxónica e por alguns países da legislação estadual²³. No *Copyright* Americano, significa que a obra preparada por dois ou mais autores com a intenção de que as suas contribuições sejam fundidas em partes inseparáveis ou interdependentes de um todo unitário (17 U.S.C. § 101). Tanto que, alguns teóricos como Jay Dougherty, relativamente à legislação americana afirma que no cinema “a regra padrão, na ausência da doutrina de “work for hire”²⁴, provavelmente seria que os filmes são obras conjuntas” (Schwab cita Jay Dougherty, 2012, p. 146).

Também é exequível que tenha sido empregue o termo de obra colaborativa (não existente na legislação anglo-saxónica, apenas na estadual), visto que os fundamentos de uma obra colaborativa no CDADC são praticamente os mesmos de uma obra conjunta no sistema de *Copyright* (artigo 16.º e 17.º da Secção II do Capítulo II do CDADC). Porém, a alínea 4 do artigo 17.º da Secção II do Capítulo II do CDADC diz: “Não se consideram colaboradores e não participam, portanto, dos direitos de autor sobre a obra aqueles que tiverem simplesmente auxiliado o autor na produção e divulgação ou publicação desta, seja qual for o modo por que o tiverem feito”. Este artigo poderá não se adequar à área cinematográfica, pois a fase de produção da obra é uma das mais significativas para o cinema. Os termos poliautoria e autoria múltipla foram encontrados associados ao contexto televisivo. São mais abrangentes e menos precisos, não revelando tão bem a intenção e o conceito por trás. Por este motivo, a denominação “conjunta”, aparentou ser a mais apropriado para aquilo que esta visão pretende defender e para esta investigação em questão. Embora seja pretendido mencionar obras, produções ou autoria conjunta, por vezes, irão surgir citações com uma das diversas nomenclaturas já mencionadas. Quando isso acontecer e nada for indicado em contrário, estão-se a referir igualmente a obras, autoria ou produções conjuntas.

Fica-se a saber qual o conceito legal que o termo “obra conjunta” acarreta, assim como, foi definida a nomenclatura que se considera mais adequada para retratar esta abordagem à autoria no cinema. A “obra conjunta” é uma terminologia que será, igualmente, utilizada no contexto televisivo. Por esta razão, irá ser proposto, de seguida, o examinar do significado que esta designação tem dentro dos Estudos Fílmicos.

²³ É possível que existam traduções da legislação de Estados Membros incorretas em que é usado o termo “conjunto” em vez de “colaborativo”, no entanto, isso não é percecionado nas versões originais. Pode-se confirmar pela existência de um artigo ou alínea que vinque que a equipa que apoia na produção da obra não deve constar na base de coautoria da obra. Porém, existem outros países como a Bulgária e a Dinamarca, por exemplo, que levam em consideração obras e autoria conjunta (Ver Bulgaria Law on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to 2011). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=280106 e Denmark Consolidated Act No. 202 on Copyright of February 27th, 2010. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=191420).

²⁴ “Work made for hire” é a designação dada pelo *Copyright* às obras televisivas e cinematográficas.

2.3.1- Conceitos e Visões dos Estudos Filmicos Sobre a Autoria Conjunta

A autoria conjunta é uma vertente da autoria no cinema que reconhece que “a produção coletiva de um filme cria uma autoria coletiva: o autor é o grupo inteiro” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 33). O que leva a questionar, quem é o grupo inteiro? Para os teóricos que têm vindo a ser citados neste subcapítulo são todos aqueles que trabalham na criação da obra. Isso exclui cargos que trabalham para as pessoas que constroem a obra e que não interferem direta ou indireta na mesma. Ou seja, equipa de *catering*, motoristas, agentes, entre outros.

Um filme é construído por vários departamentos. Cada departamento dentro de uma obra cinematográfica trabalha com uma ou mais formas de arte, cujas funções se complementam e por vezes se fundem com as de outros departamentos. Tem-se os argumentistas responsáveis por desenvolver e adaptar a estória às várias fases de produção; tem-se o departamento de direção artística responsável por cenários, guarda-roupas, *props* (adereços), locais, maquilhagem e cabelos; tem-se os departamentos de efeitos visuais digitais e mecânicos que apoia no que a realidade por vezes não permite; departamento de som e de composição musical que ajuda a criar toda a ambiência; o departamento de edição que trata da montagem do filme; o departamento de fotografia responsável pela iluminação, movimentos e planos de câmara; o departamento de realização responsável por dirigir e dispor os atores na imagem enquadrando-os nos diversos cenários, guiando o olhar do espectador através deles, manipulando as suas emoções e trabalhando em concordância com os vários departamentos na composição da imagem para a obtenção de um objetivo em comum; o departamento de produção responsável por todos os departamentos e elementos que constituem um filme, pela sua supervisão, pela calendarização e orçamento, por manter a linguagem, formato, visão e estilo do filme coerentes, algo que normalmente faz juntamente com o realizador. Por vezes, existe um departamento incumbido de coreografar os atores, duplos e figurantes. Fora todos estes sectores, tem-se o elenco, constituído pelos atores principais, secundários, figurantes e duplos responsáveis por dar vida e corpo às personagens. A todas estas repartições estão associados membros mais técnicos, ligados à logística, financiamento e situações legais. Todos estes departamentos possuem um estilo e forma de trabalho próprio, assim como os indivíduos que os constituem, que irão influenciar o resultado final da obra. “Autoria coletiva vem da intenção do grupo mover-se em direção a um objetivo comum” (Sellors, 2007, p. 268). Se for substituído o diretor de um departamento ou um elemento responsável por tarefas artísticas, contratado

especificamente pela sua arte em exercer determinadas funções, como é o caso, por exemplo, de um ator, diretor de fotografia ou de um *prop master*²⁵, o resultado final nunca seria igual.

Tendo em conta o testemunho do realizador Alex Garland (2015), na prática não existe uma exclusividade autoral por parte do realizador:

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 trabalharem juntas com um objetivo partilhado. E essa é a minha abordagem ao fazer cinema, amplamente. Eu não gosto da teoria de “auteur”- Acho-a, muitas das vezes, aborrecida, ilusória e imprecisa (Alex Garland citado em Anders, 2015)²⁶.

Existem sempre elementos determinantes que afetam as escolhas e decisões de um autor, para além da sua individualidade como artista e como pessoa, esteja ele inserido na criação de uma obra individual ou conjunta. Entre eles existe o contexto social, político, ideológico, técnico, económico e de produção industrial dos seus autores e da própria obra.

2.3.2- Indústria e Metodologia de Trabalho das Obras Conjuntas

Um filme, para além de ser distinto de obras individuais, distingue-se de outras obras conjuntas, como o teatro, uma atuação de orquestra ou banda. Tanto pela metodologia de trabalho, como por não ser uma obra efémera e por colocar uma barreira entre o espectador e a criação da obra. O filme existe por estar inserido num suporte que pode ser reproduzido vezes sem conta. No caso das obras conjuntas efémeras, de todas as vezes que são concebidas irão criar algo diferente. O espectador assiste ao seu processo de criação que nunca poderá ser repetido, mas em cinema, o espectador apenas visiona o resultado final, trabalhado e moldado com o objetivo de conseguir mostrar a melhor versão possível. Contudo, gera um fenómeno diferente que se assemelha ao que acontece com a literatura. Apesar de o filme ser sempre o mesmo, por muitas vezes que seja visto pela mesma pessoa, os olhos de quem o vê não são os mesmos. Seja pelo ambiente que a rodeia ou pela pessoa em si que mudou, já que somos seres transmutáveis (Eco, 1991). O cinema retira igualmente o carácter de proximidade e envolvimento físico que existe nestes meios. A experiência emocional é desigual. O mesmo acontece com os

²⁵ Pode ser igualmente chamado de *property master*, é o responsável pela supervisão e criação de adereços tanto para cinema, como televisão e teatro.

²⁶ Ver entrevista em: Anders, C. (2015, 4 of June). *Director Alex Garland Explains Why Ex Machina Is So Disturbingly Sexy* [Interview in Blog]. Accessed in: <http://io9.com/director-alex-garland-explains-why-ex-machina-is-so-dis-1696309078>

videojogos, embora esta forma de arte esteja inserida igualmente num suporte e também se debata com questões de autoria, assim como de aquisição de valor e reconhecimento artístico²⁷.

A forma de arte conjunta que mais se pode aproximar ao cinema é a ficção televisiva. Aquilo que realmente se distingue entre os dois é a metodologia de trabalho. Enquanto uma das características mais relevante que se une a estes media, cinema e televisão, assim como aos videojogos, é o facto de serem obras de produção industrial, com uma forte componente de entretenimento. O que dificulta a aquisição do estatuto de arte dos objetos que criam. Isso leva à situação cíclica pela qual várias artes passaram e provavelmente continuarão a passar, de distinção entre *high culture* e cultura popular.

Parece pertinente arranjar uma nova abordagem às formas de arte conjunta de carácter industrial, conectadas ao entretenimento, que não lhes retire a categoria de arte, mas que também não as encaixe forçosamente numa tipologia de análise concebida para obras individuais. Onde há uma tentativa de as encaixar num molde, em que os conceitos, ideias e por vezes, realidades são bastante distintos. Revela-se como necessário equacionar a hipótese de que a exclusão da atribuição de autoria a mais do que uma pessoa, possa ser limitativa. Principalmente, quando essas pessoas trabalham em áreas artísticas variadas. “Deve-se suspender a ideia de autoria singular de forma a analisar propriamente a produção de um ponto de vista colaborativo” (Carringer, 2001, p. 377).

Coloca-se a questão de se a faceta industrial de uma obra seria mais produtiva, se fosse utilizada como um fator a ter em consideração para o seu estatuto e apreciação, em vez de um fator de eliminação no seu reconhecimento como obra de arte. Robert Lapsley e Michael Westlake relembram que mesmo alguns dos defensores do *cinéma d' auteur* invocaram artistas a solo como Mozart e Michaelangelo, cujas obras foram muitas vezes sujeitas a restrições institucionais (Lapsley & Westlake, 2006, p. 107). Rivette e Bazin também salientaram a existência de realizadores dentro de Hollywood de quem os filmes demonstravam uma consistência discernível e uma identidade em termos de estilo. Tendo-se em conta, como já mencionado anteriormente, que os realizadores em Hollywood nesta altura (anos 50 e 60), sofriam bastantes restrições impostas pela indústria cinematográfica americana (Bazin, 1985; Rivette, 1985).

Segundo Ivan Cury (2007), cada obra tem uma metodologia de trabalho própria, que vai ser ditada pelo seu media, contexto social e industrial, mas também muito pela obra em si e pelo financiamento que tem à disposição. Para ele, um dos motivos para a autoria ser tão difícil de determinar numa obra conjunta é que quem dita o rumo da obra é a própria ideia inicial e quem a possui ou quem

²⁷ “O conceito de autor é difícil de aplicar aos videojogos, porque a produção dos videojogos é um processo colaborativo que enfraquece o conceito de autoria única. (...) Concorro com Zimmerman, que o potencial dos videojogos como um meio, pode não ser reconhecido se continuarmos a olhar para ideias tradicionais de narrativa e autoria. (...) A produção de videojogos é um processo colaborativo, mas a produção de filmes também o é” (Brookey, 2010, p. 55).

possui os seus direitos de exploração económica. A ideia inicial altera-se várias vezes em cada fase da sua produção até à sua entrega final, o que se mantém é a visão e objetivo inicial. A linguagem e o seu estilo vão sendo consolidados e construídos ao longo das fases iniciais do projeto. A fase de produção é o local onde se unem e a pós-produção onde se sincronizam (Cury, 2007).

O escritor da peça, que é o criador, tem uma ideia para uma estória. Está cheio de diferentes personagens e o escritor sabe como essas personagens devem comportar-se. Mais tarde, o realizador aparece com uma interpretação das personagens um tanto diferente e explica a visão ao diretor de casting. Na sessão de casting, uma grande quantidade de atores demonstra como sentem que as personagens devem ser interpretadas e nenhuma das escolhas dos atores são as mesmas que o diretor do casting ou o realizador imaginaram ou que o escritor imaginou, ou o que outro ator imaginou. Cada interpretação é baseada na vida e experiência de quem seja que está a fazer a interpretação. Nunca é a mesma experiência para quaisquer duas pessoas (Cury, 2007, p. 1).

Uma obra conjunta é a junção e reflexo de todas essas experiências, conhecimentos e habilidades individuais e nunca poderia ser a mesma com a contribuição de outras pessoas. Todos os elementos da equipa devem partilhar da mesma visão e ao mesmo tempo encontrar o seu próprio significado e linguagem naquilo que estão a fazer. Colaborar na criação de um filme requer muitos meses de trabalho numa obra de arte que possui um aglomerado de linguagens artísticas e que no final têm de ressoar apenas como uma. Fisicamente e emocionalmente, trabalhar na produção de um filme é complexo e árduo. Se não houver um significado, uma identificação por parte dos membros, o trabalho torna-se exaustivo, penoso e acaba por não ser a melhor versão desse departamento, podendo prejudicar a obra final. Cada elemento de um filme tem a capacidade de o ajudar, de o salvar ou de o arruinar, por mais insignificante que possa parecer a sua contribuição. Como Sidney Lumet afirma, a intenção original está presente, “mas todas as contribuições individuais por parte dos diferentes departamentos somam um total muito maior do que as suas partes individuais” (Lumet, 1996, p. 162). Tal como numa orquestra, a soma das diferentes harmonias tanto pode alterar como engrandecer e mesmo clarificar a natureza do tema (Lumet, 1996, p. 162). O autor, no contexto de autoria conjunta, revela-se como o responsável pela criação intelectual de uma obra artística. A sua linguagem e estilo apresentam a necessidade de serem vistos como um todo na obra, a não ser quando se quer pesquisar um setor em particular. Aí, sugere-se estudar a sua linguagem em comparação com obras anteriores. Só assim se consegue perceber de que tipo de autor se trata.

Dentro do cinema, normalmente quando se quer investigar um determinado departamento a tendência é começar pelo respetivo diretor, pois é o elemento representante desse setor que mais controlo e poder criativo detém. Contudo, os outros elementos que trabalham dentro de cada departamento, por vezes, estão encarregues de funções distintas daquelas que o chefe de secção executa e parece importante ter-se isso em conta. Como por exemplo: o designer de produção é o chefe do departamento de direção de arte, onde o designer de guarda-roupa está inserido, mas o designer de produção supervisiona e aprova as criações do designer de guarda-roupa, por vezes orienta-as, mas quem as projeta e posteriormente as concebe com a equipa de costureiros (quando existe) é o designer de guarda-roupa. Por isso, relativamente a cada departamento dentro do cinema, se é pretendido analisar o poder autoral²⁸ de cada repartição de uma produção e não da obra final em si, fica a sugestão de começar por examinar os chefes de departamento, seguido das restantes profissões artísticas e por fim, as mais técnicas. Porém, não se deve deixar de parte nenhum cargo, mesmo que o seu contributo seja pequeno.

Quando se pretende examinar a obra como um todo relativamente à sua influência autoral para o cinema em si, há que ter em conta todos os departamentos em particular e como é que se unem na obra. Ou seja, qual a visão, linguagem e estilo único que todos os elementos de um departamento conceberam como um todo, utilizando as individualidades de cada um para as atingir e complementar. Esse departamento terá depois de fazer o mesmo para se fundir com todos os restantes departamentos. O resultado que atingirem será aquele que se percecionará no ecrã. Paul Sellors (2007) alega que os filmes têm muitas componentes que se juntam num certo grau de coerência. Essa coerência aplica-se à perceção do público da obra como um todo em vez das suas partes. Em vez de apenas observarem o ângulo da câmara, a seleção do guarda-roupa, ou de um ator, o público perceciona o filme todo como uma entidade única. A contribuição do realizador, assim como de todos os outros indivíduos, quando a é vista individualmente exhibe apenas uma parte de um todo que se perceciona (Sellors, 2007, p. 268). Individualmente, mostra-se pertinente examinar as contribuições de cada profissão de modo a percecionar como determinada pessoa cooperou para o desenvolvimento artístico e/ou técnico tanto do filme como da sua área. Porém, há que ter em atenção que, “enquanto certamente a personalidade de um filme pode ser ligada aos seus criadores principais- realizador, produtor, atores principais, entre outros- todos os que contribuem têm um papel nas suas nuances que podem passar despercebidos por uma análise de padrão simples” (Grant, 2008, p. 80).

²⁸ Vejam-se os artigos de Michel Foucault como *The Subject and Power* de 1982 e *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, assim como as obras de Pierre Bourdieu, *La Distinction* de 1979 e *Language and Symbolic Power* de 1982.

Ainda existe pouco debate, contraposições, perspectivas e investigações que abordem a autoria conjunta. Porém, encontrou-se uma vertente de investigação em Portugal que se assemelha com a autoria conjunta e pode trazer diversos contributos relevantes para a mesma.

2.3.3- Teoria dos Cineastas

Um grupo de investigadores, que tem vindo a juntar as suas contribuições em Portugal, defende uma visão adaptada da obra *As Teorias dos Cineastas* (2004) publicada primeiramente por Jacques Aumont em 1942. O termo cineasta é alargado a todo e qualquer criativo que contribui de modo relevante para a criação de uma obra para além do realizador. As suas obras são construídas a partir de chamadas de artigos de investigadores, como é o caso de *Propostas para a Ver, Ouvir e Ler os Cineastas: Teoria dos Cineastas Vol. 1* (2016), *Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas Vol.2* (2016), em que mais volumes estão previstos. Nelas mostram a sua intenção de integrar contributos artísticos de membros de diversos departamentos que colaboram na construção de um filme. Apesar de mencionarem contributos artísticos na área do argumento, edição e direção de fotografia, continuam a debater-se com a constante abordagem à figura do realizador.

No artigo *Teoria do Cinema Vs Teoria dos Cineastas* (2014) desenvolvido por uma das editoras e defensoras desta ideia, Manuela Penafria, juntamente com Ana Santos e Thiago Piccinini revelam a metodologia que seguem habitualmente no suporte desta teoria. Inclui a bio-filmografia, ou seja, de que modo a sua biografia influenciou a obra, de que forma o cineasta afeta a obra, qual a importância que atribui ao cinema, a relação do cinema com outras artes e com a realidade; a tipologia da relação com a atividade de teorizar; a tipologia da teoria, ou seja, se é apresentada de modo intertextual ou filmada; a noção de espectador, que se trata da observação da prática do cineasta, se exercita/manifesta a sua condição intrínseca de primeiro espectador e para que espectador o cineasta executa os filmes; quais os conceitos e expressões mais usados pelo cineasta, como se relaciona com as diversas fases de produção; o género, como se integra e inova o ou os géneros que trabalha e por fim, o estilo, qual o processo criativo, linguagem cinematográfica, que importância atribui a cada fase de produção e como participa nas mesmas, seja apenas num filme ou em todas as obras. Um dos pontos fortes desta teoria é terem em conta a realidade industrial. Estes estudiosos veem o autor de um filme como sendo o cineasta, sem se desfazerem da hipótese da existência de mais do que um numa mesma obra, desde que haja teorização suficiente para sustentar a argumentação realizada.

É o cineasta e a sua teoria que irão atribuir uma maior, menor ou nenhuma importância à questão do “autor”. Igualmente, admitimos que um cineasta mesmo que possa ter interesse lucrativo no cinema isso não é, no imediato, impeditivo de possuir uma teoria, de ter uma visão pessoal e original (Penafria, Santos & Piccinini, 2014, p. 332).

Esta nova iniciativa, criada por investigadores portugueses de cinema, é um provável modo de ajudar a sustentar a hipótese de que a autoria conjunta é a mais apropriada para representar a autoria de obras filmicas, apesar de em termos técnico-criativos (em comparação com artístico-criativos ou artístico-técnicos) poder deixar alguns membros de parte. Não obstante, poderá revelar a existência de criadores em todos os departamentos que constituem um filme, que por si só, expõe a existência de mais autores.

Conclui-se, assim, que não existe nenhuma teoria ou abordagem dentro dos Estudos Fílmicos que consiga responder à questão de quem é ou são os autores de cinema. Existem algumas noções de autoria no cinema, mas aquelas que não foram descredibilizadas, ainda não possuem argumentação suficiente que sustente essas visões. Fica-se, assim, sem saber qual a noção de autor aceite pelo cinema e por consequência, quem é ou são realmente os seus autores. De modo a complementar a ideia de autoria, irá ser continuado o desenvolvimento desta temática de investigação com a exposição da pesquisa feita dentro dos Estudos Televisivos.

3- Autoria na Televisão Dramática

As abordagens, teorias e noções de autoria por parte dos Estudos Televisivos, assim como dos trabalhadores da área, assemelham-se e partilham os mesmos problemas das teorias adotadas pelos Estudos Fílmicos. Um dos principais motivos para isso acontecer reside no facto de ambas serem áreas audiovisuais, constituídas por um grupo de pessoas que são responsáveis pela criação da obra. Como Glen Creeber (1998) resume:

Os estudos fílmicos e televisivos têm sido perturbados pela recorrente preocupação acerca de autoria no geral. (...) a televisão e o cinema são media altamente colaborativos, que nem sempre é claro que figura da equipa de produção deve ter prioridade (caso deva) como “autor” (Creeber, 1998, p. 19).

A aproximação que se elaborou não foi só direccionada à autoria em qualquer tipo de programação televisiva, foi também restrita a séries dramáticas. Com isto, houve a percepção de que era

exequível dividir a autoria deste media em três modelos, tal como no cinema de ficção: a autoria a solo, a autoria conjunta e a já falada “morte do autor” (que como já indicado, foi exposta no capítulo remetente à autoria no cinema pela sua semelhança). Entre estas três, a autoria a solo é a que se afasta mais das considerações feitas dentro do cinema. Isto porque, apesar de assumir a mesma premissa de análise (a autoria a solo), o seu desenvolvimento é feito a partir da observação das práticas do meio televisivo. Isso levou a que diferentes estudiosos tivessem em conta e apelassem à autoria em diversas profissões (inclusive profissões que se fundem com outras), ao contrário do cinema. As abordagens que se distinguem do cinema são aquelas que nomeiam o argumentista, o produtor, o produtor/argumentista ou o *showrunner* como autor. Com esta pesquisa encontrou-se, igualmente, o conceito de “hyphenate auteur”, que apesar de ser mais proeminente na televisão, descobriu-se que também é aplicado ao cinema por parte de alguns académicos. Irá, assim, ser exposto para ambas as áreas.

Nesta análise dos Estudos Televisivos pretende-se, assim, começar pela autoria a solo na televisão. Como primeira profissão autoral defendida, irá ser apresentada uma mistura de ofícios, o realizador/argumentista. Uma fusão menos ligada à realidade autoral da televisão dramática, trazida do panorama cinematográfico.

3.1- AUTORIA A SOLO NA TELEVISÃO: O REALIZADOR/ARGUMENTISTA AUTOR

O realizador como autor foi uma visão que poucos investigadores dos estudos televisivos acolheram. Ainda assim, poderão ser apontados alguns nomes que o tenham feito. John Caughie e Dominic Savage estão entre eles. Ambos tentaram adaptar algumas características provenientes de outras teorias e abordagens, como a do *cinéma d' auteur*, à televisão. Principalmente a ideia do realizador como argumentista. Esta particularidade em questão coligou-se rapidamente à realidade televisiva, devido ao impacto que o argumento teve e continua a ter neste meio. John Caughie em “Rhetoric, Pleasure and ‘Art Television’- Dreams of Leaving” de 1981 declara que o argumentista apenas tem autoria parcial, pois o realizador/argumentista tem um maior controlo e mais continuo do processo televisivo. Caughie vê o realizador/argumentista como alguém que cria uma integridade artística ao desenvolver tanto um visual como um estilo de escrita, aproximando e equilibrando as suas habilidades literárias com o significado técnico de expressão visual (Caughie, 1981a, p. 15). Dominic Savage apoia, igualmente, esta tradição de autoria mais fora do comum no contexto televisivo, acrescentando a proximidade com que trabalha com o elenco, com o intuito de desenvolver uma forma de drama mais

realista. No entanto, é importante mencionar que Savage exerceu recorrentemente a profissão de realizador/argumentista na televisão (Dominic Savage mencionado por Cooke, 2015, p. 233).

Para explicar este fenómeno de autoria na televisão, Glen Creeber (1998) menciona que tanto a noção de autoria como a realidade de produção dentro da indústria televisiva, podem ter sido ludibriadas, pelos estudiosos aplicarem nas suas análises modelos de estudos provenientes da crítica artística literária do século XIX. Algo que se tem vindo a constatar, principalmente no cinema (Creeber, 1998, p. 19). Mas, o que é que poderia ter levado alguns estudiosos da área televisiva à adoção desta perspetiva cinematográfica de autoria? John Thornton Caldwell, na obra *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* (1995), tenta definir um estilo específico para o meio televisivo e aprofunda, esta mesma questão. Ao fazê-lo, enfatiza a importância da autoria cinematográfica para a produção televisiva durante os anos 80. A assinatura autoral do discurso televisivo das redes americanas dos anos 80 foi causada, não só porque a televisão imitava e adaptava muitos aspetos do cinema, mas também pelo influxo de realizadores e produtores vindos de Hollywood. Nesta altura é dado um grande impulso à ideia de autoria nas redes televisivas dos EUA. Caldwell explica este fenómeno como sendo o legado provocado pelas culturas de produção de *auteur*, que foram assimiladas tanto em Hollywood como no cinema independente americano (Caldwell, 1995). Para além disso, contagiaram e continuam a contagiar, atualmente, as séries de televisão na Europa, principalmente nos países com indústrias reduzidas e que têm dado pequenos passos na evolução da mesma. Veja-se o Capítulo V, o ponto 4.

São vários os autores que discordam da ideia de que o realizador é o autor de uma obra televisiva. Entre eles tem-se Christopher Wicking e Tise Vahimagi, que dizem que os estudos televisivos têm-se guiado por princípios *auteristas* concentrados nos realizadores por conveniência, muito mais do que por convicção (Wicking & Vahimagi, 1979, p. 54). Aliás, Robert J. Thompson e Gary Burns chegam a afirmar em *Making Television: Authorship and the Production Process* de 1990, a obra que escreveram em conjunto, que a identidade do autor na televisão nunca foi clara desde o início. Para eles, o criticismo contemporâneo pede um desapego e remodelação completa da indústria académica tida como tradicional e dos estudos literários. O que significa que a análise textual da televisão não pode ser acomodada pela crítica tradicional, em parte porque este media apareceu sem autor, ou, segundo os mesmos, ao tentarem ser mais precisos, confusamente poliautoral (Thompson & Burns, 1990, p. XIX).

O estudo da TV está a sofrer porque anunciou a morte de um autor que nunca reconheceu em primeiro lugar (...) certamente não sugerimos que o estudo da TV deva regredir até à aproximação de uma obra/um artista, pensamos que vale a pena estudar os agentes humanos que trabalham na produção da televisão como parte de um sistema complexo de comunicação (Burns & Thompson, 1990, p. XIX).

Segundo Jon Kraszewski, cada vez mais, os “estudos televisivos têm tentado, de muitas formas, posicionarem-se contra a discussão de *auteurismo* dos estudos filmicos” (Kraszewski, 2001, p. 168). Stephen Heath, por exemplo, recusa a ideia de que o autor é o originador do discurso, a partir do momento em que defendem o realizador como autor, principalmente, quando é possível encontrar textos em que o realizador teve uma intervenção mínima (Heath, 1981, p. 214). “O autor na TV não é num sentido real o realizador (frequentemente ele não o é no cinema)” (Wicking & Vahimagi, 1979, p. XIII). Uma afirmação que pode ser confirmada com a obra de James Vest denominada “To Catch a Liar: Bazin, Chabrol and Truffaut Encounter Hitchcock” de 2004, onde aborda a visita dos críticos da *Cahiers du Cinéma* ao set de filmagens de Alfred Hitchcock durante a fase de produção de um dos seus filmes. Nela refere que: “Bazin foi surpreendido pelo facto de que durante as horas de filmagem que testemunhou (...) Hitchcock interveio na ação apenas duas vezes e de outro modo, pareceu não estar envolvido na filmagem!” (Vest, 2004, p. 112). Os críticos franceses que construíram a ideia de *cinéma d' auteur*, na qual o realizador era tido como o responsável por todos os aspetos de um filme, ficaram dececionados ao descobrirem que um dos realizadores que tinham usado várias vezes para suportar a sua argumentação, estava a entregar a maioria das responsabilidades aos assistentes.

Na grande maioria das séries dramáticas televisivas atuais, a autoria não pode ser atribuída automaticamente a solo ao realizador, mesmo que participe na série como argumentista. Isto porque, em muitas delas, o realizador altera-se várias vezes na mesma temporada e não acompanha o projeto continuamente. Jason Mittell (2015) descreve, de forma resumida e precisa, o funcionamento normal de uma série de drama televisivo, na sua obra *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* de 2015. Nela constam os elementos padrão que a maioria das produções televisivas dramáticas possuem. Segundo Mittell (2015), quem trata da supervisão da gestão do programa é tipicamente o escritor, o que faz com que o processo de escrita seja percecionado como mais central para a visão criativa de uma série. Os realizadores e realizadores/argumentistas tendem a ser cada vez mais pontuais em séries de drama e são frequentemente contratados como *freelancers* rotativos, em vez de membros permanentes da equipa de produção da obra. O *staff* de escrita e o de produção, normalmente, são os mais estáveis e possuem tipicamente uma equipa regular (entre seis a doze escritores). Muitos dos argumentistas têm igualmente um crédito dentro do departamento de produção. A sala de escritores é descrita por Mittell (2015) como o centro nervoso criativo do programa. Recorre à série televisiva *Breaking Bad* (2008-2013), como exemplo, onde as primeiras quatro temporadas

possuem 46 episódios e são creditados 10 argumentistas e 22 realizadores diferentes, em que a maioria apenas realiza um ou dois episódios (Mittell, 2015).

O foco no realizador como autor individual prevalece entre alguns estudiosos e escritores da área no cinema muito mais do que na televisão (ex.: Staiger, 2003; Gerstner, 2003; Hogan, 2005; Demiray, 2014; Silver, 2016). Ainda assim, existem cada vez mais discussões direcionadas para os potenciais desentendimentos causados pelo *auterismo*. O que inclui o facto de não considerarem informações sobre o sistema de produção usado na obra e o fluxo de trabalho da arte como uma produção colaborativa (ex.: Aitken 2008; Schatz 2010; Schatz, 2014; Redvall, 2013; Hunter, 2016). Seguir-se-á, assim, para a próxima forma de autoria a solo defendida, a de argumentista. Este cargo, que recorrentemente dá um suporte autoral a outros, desta vez será apresentado isoladamente.

3.2- AUTORIA A SOLO NA TELEVISÃO: ARGUMENTISTA AUTOR

No drama televisivo é uma prática comum associar-se a autoria ao argumentista. São vários os teóricos que o constataam, mesmo que não a adotem (ex.: Steward, 2010; Cooke, 2015; Caughie, 2000; Wicking & Vahimagi, 1979). É, de igual modo, frequente o argumentista de séries dramáticas receber o crédito de produtor (incluindo o produtor executivo). Irá, em primeiro lugar, falar-se apenas do argumentista, já que tem sido, tanto na televisão como no cinema, um ponto constante de atribuição e ligação à autoria. Até o crédito televisivo “created by”, que em termos linguísticos apresenta uma conotação autoral, é usualmente atribuído aos argumentistas que iniciam a obra.

John Caughie²⁹ (2000) captou particularmente a atenção com a seguinte frase: “tornou-se comum nos estudos televisivos, que no cinema clássico a autoria é investida no realizador (...) e na televisão dramática o *status* de “auteur” tem sido historicamente concedido (...) ao escritor” (Caughie, 2000, p. 127-128). O termo “a autoria é investida” usado por Caughie (2000) revela-se como pertinente, porque na realidade, como se tem vindo a observar e se vai continuar a observar, é comum percecionarem-se um maior controlo artístico por parte de determinadas profissões em relação a outras. Isso irá depender do projeto em si e quem é que foi recrutado para cada profissão. Há, de facto, um investimento em certas profissões. Normalmente, ligadas a realização, produção e argumento. Irá depender da ou das imagens que são mais fortes no momento de concretização da obra entre a sociedade e dentro da própria indústria, assim como do posicionamento da pessoa em questão. Essas características dão-lhes mais

²⁹ John Caughie é um investigador que para além dos estudos filmicos, tem interesse nos estudos televisivos. Durante diversas obras publicadas dentro da temática da autoria muda muitas vezes de posição, apresenta diversas perspetivas e argumentações. Apesar da aparente contradição dentro das várias temáticas, existem variadas constatações da sua parte que se podem considerar relevantes. O que nos leva, muitas das vezes, a recorrer a este estudioso.

vantagens industriais, de como jogar e obter aquilo que querem, atribuí-lhes frequentemente mais direitos e mais influência nas tomadas de decisão. No entanto, provavelmente, isso só lhes conceberia poder de autoria legítimo se as diferentes contribuições artísticas fossem separáveis e quantificáveis de forma precisa e se ser autor fosse medido pela quantidade juntamente com a autoridade exercida sobre as tarefas técnicas e artísticas executadas. Enquanto na realidade, por vezes, basta uma só contribuição para ser criado um ícone na obra ou mesmo na própria área artística em que a obra se insere³⁰.

Estudiosos como Eva Novrup Redvall consideram que “uma das consequências de abordar a escrita de argumento como um esforço muito colaborativo é desfocar as concepções tradicionais da autoria individual” (Redvall, 2013, p. 32), porque o faz na realidade. Ainda assim, atenta-se que a consequência a ter em consideração reside na falta de abordagem de todas as contribuições colaborativas dadas na escrita de argumento. Que é a redução do cinema e da televisão a uma concepção falaciosa de autoria, por se querer forçar a sua individualidade. Esta necessidade de atribuição de uma autoria a solo a obras audiovisuais fez com que alguns teóricos e críticos tentassem espelhar na televisão a mesma imagem que o *cinéma d’auteur* atribuiu ao argumentista. No entanto, Redvall (2013), ao defender o papel do argumentista, afirma que muitas das interpretações feitas ao *cinéma d’auteur* enfatizaram a importância do realizador às custas do argumentista³¹. Devido a este cenário, o argumentista teve a tendência para ser marginalizado, tanto no cinema como na televisão, na indústria dos media em geral e entre os académicos (Redvall, 2013, p. 32 & 33).

Houve académicos, como James Longworth (2002), que continuaram a tentar levar as considerações pelo trabalho do argumentista ao patamar de uma autoria a solo, despegada de outras profissões. Não obstante, há que ter a noção que uma série de televisão possui diversos argumentistas, em vez de um único escritor e só isso já é uma característica de diferenciação significativa. Longworth (2002) aponta que uma pessoa comum pode passar uma hora a ler um romance e depois de o pousar, usualmente, consegue dizer quem é o autor. Contudo, essa mesma pessoa pode passar igualmente uma hora a ver uma série de drama televisivo e não conseguir dizer, nem que a sua vida dependesse disso, quem é que o escreveu. Levanta, assim, a questão se isso irá alguma vez mudar para que haja um

³⁰ Por exemplo, o ícone pode vir de uma cena em todo o filme improvisada por um ator, assim como da sua capacidade e da dos outros atores de fazerem com que as suas atuações acompanhem as expectativas criadas nessa cena. Pode-se aludir à improvisação feita por Robert De Niro no filme *Taxi Driver* (1976) à frente do espelho, em que em termos de atuação, se ele e todos os outros atores não conseguissem acompanhar a cena a partir daí, a linearidade e qualidade do filme piorava. Mesmo quando apenas uma pessoa atinge algo que define a qualidade de que o projeto precisa para ser um sucesso, não atinge realmente sozinho nem a vai manter sozinho. Precisa de toda a equipa, de toda a influência, estímulos, conhecimento e apoio fornecidos e investidos pelas pessoas que trabalham com ele/ela nesse projeto.

³¹ Mesmo assim, houve quem tentasse contrariar essa visão e fizesse uma reinterpretação da noção do *cinéma d’auteur* para cinema. Richard Corliss formulou *Notes on a Screenwriter’s Theory* presente no livro *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema, 1927-1973* (1974) como resposta à teoria do *auteur* apresentada por Sarris. Nela cria a sua própria lista de grandes argumentistas de cinema. Corliss referencia que os argumentistas criam ou adaptam o enredo, as personagens, o diálogo e os temas e questiona se isso não seria necessário para considerar o argumentista a força criativa. Por outro lado, considera o realizador, a não ser que este escreva apenas o guião (*screenplay*), como um artista interpretativo que guia o argumento, atores e a câmara na direção pretendida.

estatuto igual entre romancistas e argumentistas (Longworth, 2002, p. 194). O escritor de um romance é o seu único autor e a única pessoa necessária para a conceção da obra, dificilmente ambos irão obter exatamente o mesmo estatuto e perceção. A comparação entre os dois em termos de escala e participantes torna-se irrealista. Apesar do argumentista ser uma figura significativa na televisão e também no cinema, não pode ser considerado como o único autor, assim como não se pode fazer o mesmo com o realizador. Ambos atribuem à obra informação essencial para a definição da sua forma final, mas não são os únicos a fazê-lo. Ainda assim, existem argumentistas que são reconhecidos, só sendo argumentistas, como autores em obras audiovisuais, como por exemplo, nas telenovelas espanholas. Mas isso, para além de ser algo implementado culturalmente, de certa forma, deve-se à criação de celebridade em torno dos mesmos (Veja-se o Capítulo seguinte sobre autor-celebridade).

Como se tem vindo a mencionar, as diversas teorias a solo sustentaram-se em formas artísticas ancestrais vistas como arte, de modo a conseguirem justificar e atribuir a obras audiovisuais, tidas como mero entretenimento, um estatuto de obra de arte. Tanto que teóricos como Ivan Cury (2007) alegam que profissões como a de escritor, pintor, compositor, escultor e arquitetos são de artistas criativos, isto porque, os artistas criativos trabalham sozinhos. Porém, ao falar-se da construção de uma obra que necessita de uma segunda fase de execução, como os compositores, que em última análise, precisam de músicos para que a música que escreveram aconteça. No caso de escritores de peças ou argumentistas, também irão precisar de produtores, realizadores, atores e restantes elementos da equipa. Estes indivíduos que entram na segunda fase de execução da obra, para Cury, são artistas intérpretes, que fazem com que o trabalho dos artistas criativos ganhem vida (Cury, 2007, p. 111). Um motivo, que por vezes, é usado como defesa da autoria do argumentista e a exclusão das restantes profissões.

Por outro lado, para investigadores como David Kipen (2006), a ideia do escritor como autor é um tópico que confunde. Uma das razões reside na complicação criada em torno da análise aos argumentistas como autores, quando não existe consistência na creditação da sua contribuição³². Para além disso, a teoria do argumentista perde o seu sustento nas questões de controlo criativo. Isso deve-se à frequência com que o argumentista deixa de ter o controlo da forma final da ideia que desenvolveu inicialmente (Kipen, 2006, p. 28 & 29).

³² Normalmente, no panorama americano, uma série televisiva possui diversos argumentistas que acabam por receber o crédito de produtores (desde produtores executivos a coprodutores, irá depender da sua contribuição), devido às regras impostas pelas *guilds*, que limitam a aquisição do crédito de argumentista (PGA, 2017a; WGAW & WGAE, 2017).

Existe uma noção romântica que a visão criativa do escritor começa como pura e depois fica comprometida pelos processos de realização dessa visão, especialmente no mundo comercial infletido dos *mass media*. Contudo, o processo criativo na televisão é sempre infletido pela realidade de ambas, a produção prática e as preocupações comerciais, pelo que pode ou não vender e estas preocupações moldam a narrativa televisiva em todas as fases de criatividade (Mittell, 2015, p. 92).

Note-se que um escritor pode ter de adaptar uma história que não é a sua. Mesmo que seja, e a primeira versão do argumento seja fidedigno em relação à história, pode ser revisto diversas vezes por outras pessoas com diferentes profissões dentro do meio. Tanto o produtor, como o realizador, os atores principais, os estúdios e as entidades coletivas principais possuem uma influência considerável e podem mandar alterações adicionais. Douglas Heil diz que o “escritor é frequentemente desvalorizado no cinema e na televisão e tende a ser percebido como uma figura intercambiável. (...) Quando a autoria é percebida na televisão episódica, é atribuída ao criador/produtor e não ao argumentista” (Heil, 2002, p. XIV). Porém, o criador/produtor é argumentista. Aliás, na maioria das vezes eles iniciam a série como escritores, sendo os restantes créditos acrescentados por questões burocráticas e por funções extra, que saem da profissão de argumentista e se aproximam à do produtor. O crédito de criador, por si só, indica que foi o escritor que iniciou a obra (WGAW & WGAE, 2017). Considera-se, assim, que o argumentista não pode ser o único percebido como autor, principalmente, porque na atualidade, é raro o argumentista que apenas executa funções remetentes a esse cargo numa série de televisão dramática. Todavia, apesar do argumento ser uma obra literária, não é feito com esse intuito. Essa é apenas a primeira fase, alterando-se várias vezes desde a sua conceção, por mais do que uma pessoa e profissão.

Depois de falarmos do realizador/argumentista e do argumentista como possibilidades de figuras investigadas de autoria pelos Estudos Fílmicos e Televisivos a solo na televisão, será introduzida uma nova figura, o produtor.

3.3- AUTORIA A SOLO NA TELEVISÃO: PRODUTOR (PRODUTOR EXECUTIVO) AUTOR

O produtor é também tido como autor único de uma série televisiva por parte de alguns teóricos, especialmente dentro do formato de drama (ex.: Cantor, 1988; Cantor & Cantor, 1992; Schatz, 2010, Newcomb & Alley, 1983)³³.

³³ Mesmo no cinema, investigadores como Thomas Schatz (2010) afirmam a importância da inclusão do produtor nos estudos e interpretações sobre o assunto, para uma melhor compreensão da autoria. Não obstante, no cinema não existe uma consideração desta profissão como possível autor, muito menos em termos de autoria única, como acontece na televisão.

O produtor tem um papel-chave e poder relativo na seleção de conteúdo uma vez que um programa é comprado por uma rede ou uma companhia de distribuição. Os produtores estão encarregues de contratar o elenco, (...) os realizadores, e os escritores. Eles servem como coordenadores entre as redes para as quais o programa é produzido e/ou os fornecedores do programa. O produtor também tem responsabilidade final pelo corte e edição do produto filmado. Esta combinação de tarefas e poder associado é comum no papel de produtores de televisão, mas não é necessariamente associado com o título de produtor noutros media. O produtor tem muitas tarefas que na indústria do cinema (...) são atribuídas ao realizador do filme (Cantor & Cantor, 1992, p. 71).

Estas tarefas que foram descritas, em algumas séries, são exercidas pelo produtor executivo ou em parceria com esta profissão. Em televisão, ao contrário do cinema, o trabalho do produtor e do produtor executivos só são realmente distintos na sua hierarquia como argumentistas, mas em termos de funções, são muitas aquelas que têm em comum. Por esse motivo, é usual que alguns investigadores não as diferenciem e se fale apenas em produtores, pois tanto um como o outro se podem relacionar. Irá depender da série em questão. Ainda assim, seja entre o grupo de produtores executivos ou de produtores, a metodologia de trabalho que cada um opta por usar é distinta. Diferentes mentes e visões criam diferentes abordagens, que irão levar à inovação e crescimento do meio.

Das interpretações encontradas, Horace Newcomb (1974) foi um dos investigadores que melhor descreveu o porquê desta visão autoral do produtor acontecer na televisão, que por si só dá a entender a razão de não estar presente no cinema. O motivo não está diretamente relacionado com as suas tarefas profissionais, mas ao formato e modo de trabalho que, até agora, foi comum e que lhe dá a categoria de obra televisiva. Segundo Newcomb (1974), numa série televisiva em andamento, os diferentes episódios têm fases diferentes a decorrer simultaneamente. Isso faz com que este sistema complexo de produção necessite de supervisão que normalmente é atribuída a uma ou mais pessoas dentro do crédito de “produtor”, podendo ser um produtor executivo ou outro. Para Newcomb (1974), isso fez com que a autoridade dada a este papel na televisão, muitas das vezes, fosse vista e tida como determinante na categorização da televisão como um media do produtor. Visto que, este modelo de trabalho afirma que o produtor, em vez do realizador, tem a responsabilidade pelas escolhas que moldam a obra final num modelo de autoria, através da gestão, liderança e supervisão. Apesar de Newcomb (1974) realçar os deveres de gestão dos produtores, não põe de parte as suas funções de originar ideias ou ter a responsabilidade de fazer escolhas. Todavia, enfatiza o papel adicional que, para ele, os autores de televisão devem ter ao levar uma série a cabo, como a importância de sustentar uma equipa criativa e técnica que, muitas das vezes, permanece na série durante anos. Robert Alley defende igualmente esta

visão, acabando por escrever um livro em parceria com Newcomb sobre o produtor no meio televisivo, entrevistando vários criadores do meio (Newcomb, 1974; Newcomb & Alley, 1983). Não obstante, nas entrevistas realizadas, encontra-se uma tendência para apoiar o argumentista-produtor como autor, tal como aconteceu com o realizador. Contudo, há produções de séries de alguns países, onde se inclui os EUA, que atribuem o crédito de produtores executivos televisivos a indivíduos que apenas trabalham na escrita da obra, por questões burocráticas que incluem limitações presentes na atribuição do crédito de argumentistas (como irá ser explicado no Capítulo V). Ainda assim, os produtores principais da obra (incluindo *showrunners* e alguns executivos) executam funções que definem o cargo de produtor.

Têm existido programas de TV há muito tempo. Os programas de TV são, no fim do dia, bastante militaristas nisso, alguém acima a tomar decisões e, ao contrário de filmes, na televisão é tipicamente um produtor-argumentista que está a tomar conta, não só dos argumentos, não só do *storytelling*, mas em última análise, dos cortes que vão para transmissão, supervisionando a produção também. É muito para gerir (Jeff Pinkner citado em Tara Bennett, 2014, p. 3).

Outros investigadores partilham a mesma visão, como Robert Kubey que afirma que “(...) o produtor-argumentista é a força criativa chave na televisão” (Kubey, 2004, p. 5). Ainda assim, existem profissionais da área que têm outra visão, como o produtor Quinn Martin. O seu testemunho salienta que “(...) a escrita é difícil. E eu criei o meu próprio monstro porque comecei a criar produtores a partir de escritores, desgastando logo o melhor para começar” (Quinn Martin citado em Newcomb and Alley, 1983, p. 58). Argumentistas que se tornam produtores é um panorama cada vez mais frequente com o crescimento das séries dramáticas. Veja-se por D.W. Weiss e David Benioff, *showrunners* de *Game of Thrones* (2011-) com experiência significativa em escrita, mas não em produção.

Curiosamente, Newcomb e Alley (1983) usam o termo “produtor criativo” para descrever alguns produtores pelo seu contributo criativo à obra, uma noção que é mais ambivalente quando usada por Jane Feuer que associa a “televisão de qualidade”. A ideia de “produtor criativo” é colocada em perspetiva contra a tendência que os estudos televisivos têm de negar o elemento humano e/ou de referenciar entidades coletivas anónimas como “as redes de televisão” ou a “indústria”. A insistência destes dois teóricos na forma da série e em características do produtor, como quem inicia e desenvolve o conceito de uma série e mantém a sua continuidade até ao fim, leva-os à ideia de que o produtor criativo auto-consciente também fornece visão criativa e um estilo reconhecível. O que se assemelha à teoria de *auteur*, na medida em que transcende os constrangimentos provocados pelos estúdios e género a partir da chamada personalidade do autor (Newcomb & Alley, 1983; Feuer, Kerr & Vahimagi, 1985;

John Alberti, 2004). Newcomb e Alley e os seus entrevistados chegam a referir-se ao produtor como *auteur* e defendem que esta profissão expressa aquilo que os distingue no meio e torna-se “um verdadeiro inovador (...) mesmo quando trabalham dentro de formas televisivas tradicionais fortes, assim como programas de comédia ou crime e aventura” (Newcomb & Alley, 1983, p. XIII).

Alisa Perren e Thomas Schatz (2015) dizem que na era pós-*network*, tanto os jornalistas como os críticos, académicos e mesmo os argumentistas-produtores, têm continuado a empurrar a distinção autoral. Durante este processo, elevam algumas pessoas em relação a outras. Jenji Kohan, Kurt Sutter, Vince Gilligan e Shonda Rhimes são argumentistas-produtores a que chamam de estrelas contemporâneas. Estes indivíduos estão entre os criativos de televisão de topo que, segundo Schatz e Perren (2015), têm sido retratados como aqueles que estendem e em alguns casos, expandem as tarefas exercidas pela era precedente da rede televisiva clássica. A evolução televisiva, tanto por cabo como por satélite e mesmo online, nas últimas duas décadas, tem sido acompanhada por um crescimento dramático do número de *showrunners* de grande perfil. Os *showrunners* são regularmente identificados no marketing empregue pelas redes televisivas e outros media. São celebrados pelas estratégias ambiciosas usadas para contar uma história assim como pela sua habilidade de conexão com a sociedade (como consumidor), com os fãs e os meios sociais. Perren e Schatz (2015) reconhecem uma ascendência tanto de “culto” como de “qualidade” televisiva, juntamente com os significados expandidos pelos quais os criativos podem interagir diretamente com o espetador. A necessidade da rede de diferenciar e elevar o seu produto entre um excesso de conteúdo, contribuiu para uma melhoria da consciencialização da figura do *showrunner* (Perren & Schatz, 2015, p. 90).

Tunstall resume a constatação feita sobre a autoria a solo do produtor com a seguinte citação:

Muitas, ou a maioria, das decisões difíceis para o foco do produtor, de facto, é em termos de logística e dinheiro. Se a televisão é uma forma de arte, é uma arte pesada e cara. Se o produtor é um *auteur* ou autor, é um autor que precisa de envolvimento ativo de trinta e quarenta outras pessoas, equipamento caro, espaço de estúdio e uma *network* (rede) para transmitir o produto final. Poucas pessoas que não se envolveram com a televisão reconhecem quanto trabalho, energia e tempo há num programa, a preparação, o limar e refinar de pequenos detalhes, salientar os “i’s” e cortar os “t’s”, é um escavar elaborado neste meio de milhares por minuto (Tunstall, 1993, p. 6).

Com isto, irá ser apresentada a última profissão e a mais recente, que se encaixa na noção de autoria televisiva a solo, o *showrunner*. Mais uma mutação que o cargo de argumentista sofreu, fundindo-se com outras profissões. Um comportamento recorrente que se tem vindo a perceber. Porém, essas

ocupações que o argumentista de televisão dramática junta à sua não se extinguem como cargos dentro da obra. Devido às grandes dimensões de uma série, há mais do que um indivíduo a empregar essas mesmas profissões individualmente. O mesmo acontece com o realizador-argumentista televisivo.

3.4- AUTORIA A SOLO NA TELEVISÃO: O AUTOR *SHOWRUNNER* E O “HYPHENATE AUTEUR”

Atualmente, a visão que tem sobressaído mais em relação à televisão dramática na atribuição de autoria a solo é a de *showrunner*. O termo *showrunner* é honorífico e “aparece pela primeira vez na imprensa em 1995 ao mencionarem o trabalho de John Welles na série ER. No entanto, este termo começou a ganhar mais intensidade no século XXI” (Banks, 2015, p. 197).

As profissões de produtor e argumentista têm-se transformado de forma significativa durante a história da televisão, especialmente nos EUA. Nos anos 50, muitos dos produtores e escritores mais proeminentes eram também as estrelas das suas séries mais conhecidas: Desi Arnaz, ator principal e produtor de *I Love Lucy* (1951-1957) através da sua companhia de produção Desilu, que tinha juntamente com a atriz principal Lucille Ball; Gertrude Berg foi ator e escritor de *The Goldbergs* (1949-1957); Jack Webb foi ator, criador, produziu e realizou todos os episódios de *Dragnet* (1951-1959) e escreveu alguns sob o pseudónimo de John Randolph. Durante décadas, os produtores televisivos foram identificados como, pelo menos, parcialmente encarregues de uma série. O trabalho principal que emergiu como o típico papel administrativo dentro da estrutura organizacional de uma série em andamento foi o de escritor chefe. O escritor chefe quando consegue a aprovação do piloto para a fase de produção ou o consentimento automático de produção da série, passa a ser visto como criador ou *developer*³⁴ da mesma. Ao juntar a equipa de escritores e produtores, que o irão ajudar a implementar todas as ações necessárias para o desenvolvimento da série, passa a empregar o crédito de produtor (normalmente, o de produtor executivo). O facto de ter iniciado a série, de a levar a cabo até ao final e de ser o criador da série e/ou o escritor do enredo geral (“bíblia”), é o que lhe atribui o crédito honorífico de *showrunner* (Kellison, 2013; Mittell, 2010 & 2015). Há, então, escritores que têm uma posição reconhecida, ao ponto de receberem o crédito de criadores, mas que só juntando a si profissões dentro do departamento de produção (e, por vezes, de realização) é que adquirem este título, juntamente com uma conotação autoral. Nos EUA, o crédito de produtor executivo, continua a ser o mais usual.

³⁴ Estes créditos estão relacionados à escrita e/ou desenvolvimento do argumento. Ver a diferença entre os dois no Capítulo 5

Os membros da WGA (Writers' Guild of America) conhecem este ofício como sendo a posição do produtor executivo desde que o *guild* começou a arbitrar os créditos de escrita em 1941. Na prática, o *showrunner* é o grande cérebro de uma série de episódios televisiva, e o executante do número de argumentos encomendados para uma determinada temporada. (...) Como se vê, as especificidades do trabalho são consistentes, contudo muito individuais para o foco particular de uma pessoa (Bennett, 2014, p. 7).

A versão final do episódio de uma série passa por variados processos de cooperação intensos, como filtrar as colaborações dos constituintes do elenco, designers, editores, executivos da rede, entre outros, mas a responsabilidade pelo produto final é do *showrunner*. Todavia, Elana Levine e Michael Newman (2012) constatam que o uso do termo *showrunner* “como significado de artista, surgiu como uma estratégia de legitimação de certos tipos de programação, que chamam a atenção do estatuto artístico de comédias e dramas promovidos e consumidos como textos televisivos autorais” (Newman & Levine, 2012, p. 39). Por este motivo, estes dois autores alegam que só se observa a elevação do *showrunner* ao estatuto de autor em certas formas de produção televisiva.

Por outro lado, Roberta Pearson (2005) fala do que e de quem deve ser o autor televisivo. No seu artigo “The Writer/Producer in American Television” de 2005, apesar de discutir o cariz multi-autoral da televisão, continua a depender da atribuição do controlo criativo a apenas uma pessoa. Pearson atribui esse controlo ao argumentista-produtor-realizador ou ao que usualmente chamam de “hyphenate auteur” (o *auteur*- hifenizado, ou seja, o *auteur* separado por hifens), que tem sido essencial na criação da imagem e marca das redes televisivas americanas desde os anos 80 (Pearson, 2005 & Steward, 2010)³⁵. A noção de *hyphenate auteur* foi abordada por vários estudiosos ao longo dos tempos, não só na televisão, mas no cinema também (ex.: Corliss, 1974). Gerald Mast escreveu sobre Howard Hawks, considerado um realizador-*auteur* por alguns dos críticos da *Cahiers* e defensores do cinema de *auteur*, que na realidade tinha um papel *hifenizado*.³⁶ Mesmo Whicking e Vahimagi reconhecem que a televisão é um meio de hifens: “O *auteur* na televisão (...) é o criador- produtor, o argumentista- produtor, o produtor- realizador, ou qualquer e todas as combinações dos quatro cargos” (Wicking & Vahimagi, 1979, p. XIII). David Marc e Robert Thompson no livro *Prime Time, Prime Movers* (1995), também incluem uma versão da tríade de *hyphenate auteur* com o produtor executivo. O *hyphenate auteur* apresenta-se como outro termo para *showrunner*, visto que, por exemplo, existem séries que possuem vários produtores executivos que são argumentistas e trabalham na produção da obra, ou mesmo que chegam

³⁵ Capítulo presente no livro editado por Michael Hammond & Lucy Mazdon, *The Contemporary Television Series* (2005).

³⁶ “Hawks nunca considerou a sua produção tão importante como a sua realização (...) Muitos dos filmes que realizou e produziu não credita ninguém como produtor. Mas foi a sua produção que o permitiu escrever e realizar os seus filmes como desejava. E fazer o casting. Foi na sua função como produtor que Hawks se tornou conhecido como o descobridor das estrelas que agradeceram os seus filmes” (Mast, 1982, p. 9).

a realizar episódios, mas não possuem o mesmo peso artístico, poder de decisão e constância na série que um *showrunner*. E aquilo que estes investigadores retratam é exatamente isso: “e assim como com um *auteur* realizador de filmes, um argumentista-produtor-criador hifenizado (ou *showrunner*) de uma dada série de televisão é pensado para imbuir cada uma das suas séries com uma personalizada consistência temática e estilística” (Benshoff, 2016, p. 64).

No caso Europeu, é frequente na maioria dos países as produções de pequena escala criarem a necessidade de ter um *showrunner* que esteja no controlo criativo. O modo de produção de séries de drama na Europa tem sido tradicionalmente baseado num escritor individual a trabalhar com editores de argumento que comentam o processo, em vez de terem vários escritores a criarem material durante as várias fases de produção da série sob a supervisão do *showrunner*. Tal como no panorama americano, a autoria televisiva na Europa tende a saltar entre o argumentista, o produtor e mais recentemente, o *showrunner* (Redvall, 2013, p. 107).

O que leva a depreender que, por muito que mude o autor em cada teoria, há um fator que não se tem alterado. A quantidade de intervenções juntamente com o poder de decisão continuam a ser tidos como fatores de definição de qualidade, de um maior controlo da obra e, por consequência final, um dado que ajuda à atribuição de autoria em obras concretizadas por várias pessoas. A imagem do *showrunner* como *hyphenate auteur* demonstram isso mesmo. Estes dois fatores tornam-se num aparente sinónimo para as únicas contribuições que definem a linguagem e estética da obra final. Dá-se, de igual modo, uma comparação frequente do *showrunner* com o realizador, mesmo possuindo funções distintas e continuando a exercer as tarefas que apenas definem os cargos de argumentista e de produtores (como se irá constatar no Capítulo V): “os *showrunners* desempenham papéis de autoria semelhantes por responsabilidade com o do realizador de filmes” (Mittell, 2015, p. 90).

Torna-se notório, com isto, que o *showrunner* é a figura mais proeminente como autor neste momento. Porém, não é o único que compete pelo lugar de autor nos tempos que correm. O próximo elemento que irá ser introduzido, que concorre a este mesmo posicionamento é um autor conjunto, tal como no cinema, mas desta vez, irá ser apresentado o ponto de vista televisivo.

3.5- AUTORIA CONJUNTA NA TELEVISÃO: UMA PERSPETIVA INDUSTRIAL

Antes de iniciarmos este tema, é relevante mencionar que as diversas terminologias apresentadas no cinema, onde se incluem os termos colaborativo, múltiplo, poliautoral, coletiva e conjunta, também são observadas na televisão como sinónimos para autoria ou produção conjunta.

A visão ligada à autoria conjunta, tal como no cinema, relaciona-se e aproxima-se muito mais à realidade industrial, ou seja, a como a obra é construída e a todos os processos de produção técnicos, artísticos e criativos envolvidos, do que as abordagens à autoria a solo. Já em 1934, Walter Benjamin, no artigo que intitula de “The Author as Producer” (2003), dirigido maioritariamente a literatura, mas igualmente a algumas obras audiovisuais, discute que o autor deve ser abordado à luz dos modelos de produção e relações sociais que cada época acarreta.

As condições sociais são, como sabemos, determinadas pelas condições de produção. E quando uma obra era sujeita a uma crítica materialista, era costume perguntar como é que esta obra se posicionava relativamente às relações sociais de produção desse tempo (...). Em vez de perguntar ‘Qual é a atitude da obra perante as relações de produção do seu tempo?’ Gostaria de perguntar, ‘Qual é a sua posição nelas?’. Esta pergunta diz respeito diretamente à função que a obra tem dentro das relações de produção de literatura do seu tempo. Noutras palavras, está relacionado diretamente com a técnica literária de obras (Benjamin, 2003, p. 769 e 770).

O isolamento crítico do autor falha na localização de todos os artistas num ambiente social e industrial contemporâneo, causado pela falta de concordância e de tentativa de aperfeiçoamento teórico concreto. Exatamente porque o posicionamento da obra perante as relações e realidades de produção na atualidade, não é tido completamente em conta, especialmente a sua vertente mais técnica. Ou seja, pela privação de observação de todos os artistas que trabalham na obra, que podem ser igualmente autores. Essa falha pode ser observada, não só no modo como os teóricos retratam o contexto industrial do respetivo media, mas também na maneira como a própria indústria transpõe essa realidade para a sociedade.

Graham Murdock (1980) inicia uma aproximação da visão romântica de autoria à realidade industrial das obras audiovisuais e tenta chegar a uma solução quanto à questão do autor, ao defender que a expressão criativa pode ser discutida, mas dentro dos cânones da indústria. “O problema (...) não é se devem abandonar a ideia de autoria completamente, mas como explicar os seus locais específicos, funções e limites na situação atual” (Murdock, 1980, p. 21). Murdock, descreve os dramas televisivos como uma mudança de aposta entre os benefícios e discursos económicos. Estes estão ligados aos interesses do público, a estratégias que lhes sejam apelativas e aos artistas, que por vezes têm de abdicar ou moldar partes da criação em prol de questões financeiras. Há uma inserção de fatores económicos nos paradigmas autorais. Por consequência, deixa de haver um olhar virado exclusivamente para a criação única e começa, aos poucos, a existir uma abordagem ligada à autoria conjunta por parte dos

estudos televisivos, o que aumenta a complexidade de análise da indústria da televisão. “De facto, os estudos de autoria que perdem visão da natureza poliautoral do meio, são antiquados e de certa forma, ingénuos” (Thompson, 1990, p. XII).

São vários os estudiosos que têm discutido a necessidade de obter mais conhecimento sobre a realidade de concretização de obras dentro dos vários media, alegando que só assim se conseguirá abordar de forma construtiva as questões relacionadas com autoria. Desafiam, assim, as ideias de autoria individual ao argumentarem que a produção industrial e padrões de produção em massa são baseados num esforço em grupo (ex.: Tybjerg, 2005; Schepelern, 2005; Holt & Perren, 2009; Havens & Lotz, 2012; Hansen, 2016; Gray & Johnson, 2013).

Michelle Hilmes (2005), teórica de estudos televisivos e de indústria dos media, ao basear-se no *criticismo*³⁷ extensível da noção tradicional de autoria singular, reconhece que poderão existir algumas vantagens em destacar uma única pessoa. Porém, admite que esta aproximação funciona frequentemente contra a compreensão da complexidade e interdependência do processo. Segundo Hilmes, em vez de deixar o foco num indivíduo, distorcendo-se por isso a realidade dos media, deve-se colocar em primeiro plano os problemas relacionados e puxar este esforço para a análise produtiva (Hilmes, 2009, p. 26). O destaque de uma pessoa na análise das contribuições feitas individualmente serve para os estudiosos e profissionais de cada área obterem e aperfeiçoarem os seus conhecimentos. Não obstante, como se irá perceber, há contribuições que são praticamente impossíveis de separar de outras. A menos que as pessoas envolvidas no processo discriminem o que cada uma fez nas tarefas exercidas (Redvall, 2013, p. 33).

Como Tom Steward (2010) afirma, a autoria deve ser conceptualizada como múltipla em vez de singular. O problema que realmente se levanta é como negociar a autoria com a colaboração e delegação e se a autoria conjunta deve ser vista e abordada da mesma forma em todos os contextos. Mesmo contextos que não estão diretamente incluídos nos media, mas que os influenciam diretamente (Steward, 2010). Peter Schepelern chega a dizer igualmente isso relativamente ao cinema: “Nada pode ser tomado como garantido na autoria de um filme, apenas pode ser decidida através de uma análise de cada processo de produção num filme, uma análise que, na maioria dos casos, será impossível de tomar” (Schepelern, 2005, p. 103).

A personalidade do autor é algo existente e perceptível em qualquer tipo de obra de arte, mas no caso do cinema e da televisão, é sentida não só numa arte, mas em todas as artes e pessoas envolvidas com as mesmas. Ainda assim, a personalidade do autor atinge um grande domínio da própria arte, ao

³⁷ Análise e avaliação de filmes e do meio cinematográfico.

ponto de conseguir demarcá-la com uma assinatura própria. O lado autoral que interessa continua a ser o de criador intelectual da obra, tenha uma linguagem própria definida ou esteja a dar esses primeiros passos e a tentar atingi-la de forma concisa. Esta parece ser a abordagem mais fidedigna à autoria no cinema e na televisão, independentemente do tipo de contributo dado, se foi meramente técnico ou foi um ato artístico de genialidade que mudou o rumo do cinema. Qualquer um deles é um ato autoral que altera o percurso de produção e por isso, a obra final.

Em conclusão, o que se pode retirar da observação da autoria nos Estudos Televisivos, é que apesar de existirem algumas características que distinguem as teorias televisivas das presentes no cinema, ainda há muito em comum. O facto de a profissão associada à autoria a solo na televisão não necessitar de uma componente transcendental ou genial para que a pessoa que a emprega ser considerado autor é algo distinto. Assim como considerarem profissões diversas na autoria a solo, ligadas à realidade televisiva. Porém, a necessidade de fundir uma profissão hierarquicamente elevada e/ou vista como artisticamente relevante, com a do argumentista, ou seja, o *auteur*-hifenizado, não é algo novo. O que é novo, é alguns teóricos colocarem a profissão de produtor ou de argumentista como sendo a principal na autoria, mesmo na constituição do *auteur*-hifenizado. Não obstante, continua-se a sentir, nalgumas das abordagens expostas, a necessidade de saber que teorias existentes e pertencentes a outras formas de arte que possuem um estatuto estabelecido, podem ser aplicadas nas mais recentes, como forma de as validar, de igual modo, como arte.

Apesar dos estudos atuais tentarem construir uma nova visão de autoria, originada parcialmente a partir da realidade de produção da obra, na maioria, a procura pelo lugar onde reside realmente a autoria em obras construídas por várias pessoas, levou a outra busca. A busca por característica que reconheçam e atribuam autoria a uma determinada profissão. Há artistas que se provaram transcendentais no cinema e na televisão, com uma linguagem e influência distinta tanto nas obras em que trabalharam como na área, e mesmo assim, não foram considerados como autores (isso irá ser explicado no Capítulo VI). O motivo para isso ter acontecido reside no facto de não terem exercido a profissão considerada autoral dentro desse meio.

A profissão, nalguns casos, tem tendência a provar-se como um selo de atribuição automática de autoria, independentemente da pessoa por detrás desta. Enquanto noutros contextos e para outros investigadores, o conferir de significados e mensagens à obra é o que define a autoria ou então, todos aqueles que alteram a linguagem da obra são vistos como autores. Tudo isto pode ser igualmente percecionado no cinema. Apesar destas abordagens tenham sido descredibilizadas, enriqueceram os estudos fílmicos e televisivos. São facilitadoras na criação de um espírito crítico e na aquisição de

oportunidades de seleção e argumentação relativamente à vertente de autoria que se considere mais adequada. No caso da autoria conjunta, tal como no cinema, ainda não foi posta de parte, mas também ainda não tem argumentação suficiente que a suporte. Por esse motivo, durante este estudo continuaremos a tê-la em consideração, assim como, se irá procurar sustentar a sua visão. Depois desta aquisição de conhecimento e reflexão pretende-se levantar as seguintes questões e tentar respondê-las: se a própria indústria e as áreas que as estudam não têm uma noção definida de autoria, qual é a visão da sociedade? Terá a sociedade uma ideia estabelecida de quem é ou são os autores no cinema e/ou na televisão? Há que ter a noção que para além de existirem abordagens que integram a audiência como autor, é para eles que as obras audiovisuais são feitas. Se no século XVIII foi a sociedade que procurou o autor por entre o seu anonimato e quis saber quem era, será que desta vez a resposta também reside entre a mesma?

CAPÍTULO III - A AUTORIA DE OBRAS TELEVISIVAS E CINEMATOGRAFICAS AOS OLHOS DA SOCIEDADE

Mikhail Bakhtin afirma que a autoria vem da “interação mutua entre o mundo representado na obra e o mundo fora da obra” (Bakhtin, 1981, p. 255). “O mundo fora da obra” leva a que se faça uma associação, não só à recepção social da mesma, mas ao trabalho dos argumentistas, realizadores e produtores que criam a sua primeira camada e dos diretores de fotografia, editores, atores e dos restantes constituintes da equipa que se juntam na criação do mundo que é percecionado como sendo a obra. É através desta interação que se vê um todo e é a esse todo a que é atribuído o autor. Assim sendo, o mundo percecionado de um filme ou mesmo de uma série televisiva é um todo colaborativo cuja autoria é exequível que esteja concentrada em múltiplos artistas e artesãos. Mas será que o público se apercebe disso? Os filmes e as séries têm muitas componentes que se juntam num determinado grau de coerência (Sellors, 2007, p. 268). Esta coerência deve-se à percepção da audiência do todo em vez das partes, como já dito. Ao invés de simplesmente observar um ângulo de câmara, a escolha de guarda-roupa ou uma atuação, a audiência percebe o filme inteiro como uma única entidade. O público comum confunde, de igual modo, a narrativa com a diegese, não se apercebendo que a diegese é a realidade que se percebe no filme, ou seja, o mundo ficcional e a narrativa são a estrutura da sua estória (Downes, 2014, p. 227). Por isso, é possível que o mundo ficcional da obra e aqueles que a constroem passem, muitas vezes, despercebidos. Porém, terá a sociedade tendência a procurar o seu autor? Qual ou quais os critérios usados pela audiência para atribuir autoria a uma obra conjunta?

“O autor é uma figura moderna, sem dúvida produzida pela nossa sociedade” (Barthes, 1977b, p. 143) e se não o é, poderá dizer-se que neste momento é uma figura construída para a sociedade. Segundo Barry Keith Grant (2008), a autoria, para muitos estudiosos (como já constatado anteriormente no Capítulo II) é tida como um título elitista dado ao ato de criação, visto como transcendental, que transmite a personalidade e o estilo de apenas uma pessoa. Uma visão que as estratégias de marketing e os produtos de publicidade usados pela indústria fílmica e televisiva ajudam a manter (Grant, 2008, p. 1).

A autoria na sociedade tornou-se, assim, numa ferramenta de marketing concentrada na exploração económica, externa à própria obra. Neste sentido, como Jonathan Gray e Derek Johnson (2013) afirmam, a autoria nos media funciona de modo muito similar ao sistema de estrela: uma forma de diferenciação de produto trazida pelo marketing e por máquinas de promoção de Hollywood para distinguir o produto num mercado lotado. As hierarquias de controlo e valor, não são meramente

requeridas no *set*. São, em vez disso, solicitadas pela imprensa e pela imaginação popular. “A autoria nos media é acerca de controlo, poder, gestão de significado e de pessoas, tanto quanto é acerca de criatividade e inovação” (Gray & Johnson, 2013, p. 3). É como um ponto de partida chave para a examinação da forma como a cultura dos media funciona. Apesar de Gray e Johnson (2013) não terem uma definição concreta para autoria, desafiam a que se pense nas suas diversas formas de atuação: como um mediador de estética e significado, como um ato de poder e controlo, como estratégias industriais, como algo a ser praticado, algo para ser contestado, algo a ser ganho, premiado, negado, acumulado e/ou partilhado. Para ambos, a forma de resolver o problema de autoria é pensar não só sobre de onde a autoria dos media surge, mas à volta de quem essa autoria é construída, por quem, em que tipos de espaços culturais e para que propósitos. Constatam, assim, que a autoria não é só uma questão de arte e expressão audiovisual, mas de estruturas sociais e institucionais que governam produções culturais. Para estes teóricos a autoria nos media pode ser teorizada e historicizada como um fenómeno discursivo, legal e prático; pode ser contestada como um local de luta entre múltiplos partidos que reivindicam autoridade; pode ser industrializada dentro das estruturas institucionais de produção cultural; pode ser expandida para incluir novas categorias de trabalho, emergindo locais de criatividade e alterando compreensões da audiência e pode ser reposicionada fora do reino do senso comum de criatividade em esferas como varejo, marketing, estado nacional e mesmo o divino (Gray & Johnson, 2013, p. 6).

Dan Herbert e Aswin Punathambekar (2013) complementam esta mesma ideia. Herbert, por um lado, propõe que a autoria é uma categoria organizacional dentro do espaço varejista, que trabalha para posicionar realizadores como *auteurs* no cinema. Localiza a autoria nas práticas de trabalhadores de media que ordenam as gavetas e prateleiras, tal como nas lojas de vídeo independente. Enquanto, noutra vertente de análise, Punathambekar procura solidificar a relação entre autoria e audiência, ao identificar o papel discursivo do público em legitimar novas classes de trabalhadores e imaginar novas formas de autoria e autoridades, mesmo para aqueles fora do cenário criativo (Punathambekar e Herbert na obra de Gray & Johnson, 2013).

Pode-se, então, dizer que atualmente existem abordagens da formulação de autoria audiovisual que são atribuídas em determinadas circunstâncias à sociedade, mas que são igualmente criadas e mantidas pelo marketing. Existem assim três interesses que se salientam: o interesse económico, de poder e o criativo/artístico. O que conduz à ideia de celebridade que irá ser explorada, numa primeira instância de modo generalizado.

1- Marketing e Publicidade: A Criação de Celebidades no Geral

O marketing e a publicidade têm sido as áreas que mais influenciam a mente da sociedade no estabelecimento da noção de autoria. Enquanto teorias de estudos filmicos falharam na análise do marketing cinematográfico, como Roberta Pearson e Philip Simpson (2001) apontam em relação ao estruturalismo de *auteur*, existem outros estudos mais ligados à audiência que não o deixa de parte³⁸. Jonathan Goldman (2011) ao falar da modelação da imagem de Chaplin num ícone de celebridade e de auto-produção autoral modernista, foi uma forma de decretar a criação idealizada do eu que demonstra o domínio sobre a cultura. E que isso se deve, exatamente, à desconexão dessa cultura (Goldman, 2011, p.15). A autoconstrução autoral, como novas estratégias de construção de reputação, tem vindo a ser explorada por estudiosos como Lawrence Rainey (1998), tendo-se chegado à conclusão que o modernismo trouxe a cultura de celebridade. O termo “novas estratégias” é usado frequentemente para aludir a esta cultura de celebridade (Rainey, 1998).

O fenómeno de criação de celebridades surgiu inicialmente com a mitologia do estrelato da literatura comercial, passando para o evento cinematográfico mediático *Biograph Girl*³⁹ trazido por Carl Laemmle. A estrela de cinema, da primeira década do século XX, era concebida através da publicidade e a sua importância em construir o interesse e o desejo por parte da audiência em conhecer o ator. Havia, assim, uma transposição do texto do filme do interior para o exterior (Marshall, 1997). Com este fenómeno da celebridade, aos poucos, a possibilidade de qualquer um ser uma estrela foi se instalando. O mérito tornou-se secundário à sorte e circunstância, um mito de acesso democrático que a indústria cinematográfica de Hollywood perpetuou⁴⁰. A noção de merecimento e habilidade transformou-se numa linguagem de história pessoal da estrela e da persona criada (Turner, 2002, p. 235). Mesmo Manoel de Oliveira já explorava a influência da publicidade sobre o público de cinema no seu artigo *O Cinema e o Capital* de 1933:

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

³⁸ Tal como o estruturalismo de *auteur* foi perseguido por ser considerada, por alguns, uma teorização satisfatória do papel de escolhas individuais artísticas. O estruturalismo de género foi criticado pela sua inabilidade de responder a práticas do marketing capitalista na criação do sucesso de um filme. Até que ponto o sucesso de um filme depende nas suas estrelas ou publicidade e até que ponto dependem do seu poder mítico derivado da sua estrutura interna? O legado principal da análise *Lévi-Straussian* nos estudos filmicos e televisivos afastou-se da “grande explicação” de toda a indústria filmica e televisiva como um sistema mítico, mas elementos importantes das suas formulações originais foram retidos no estudo da narrativa e representação (Pearson & Simpson, 2001).

³⁹ *Biograph Girl* é uma frase associada à atriz Florence Lawrence, do início do século XX. Numa altura em que os estúdios recusavam atribuir créditos no filme aos atores, pois não queriam que ganhassem um estatuto de celebridade que levassem a salários mais altos, Carl Laemmle ofereceu mais dinheiro assim como créditos no filme às suas atrizes de modo a que fossem a atração principal (Brown, 2007).

⁴⁰ “Começos humildes, trabalho árduo e honestidade eram os sinais extratextuais da celebridade de cinema que apoiaram o mito da arte democrática” (Turner, 2002, p. 235).

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 ingénuas cinéfilas lhe escreviam cartas apaixonadas pedindo fotos com dedicatórias (Oliveira, 1933, p. 10).

A cultura de celebridade fornece aos modernistas os métodos de mercantilização e objetificação que os permite gerar esta nova forma de subjetividade (Goldman, 2011).

Na televisão, por outro lado, na era clássica das emissoras, também era muito mais usual associarem um programa de televisão ficcional aos atores. Tanto que era normal tipificar o nome de uma série pelo dos seus atores principais, como *The Duck Van Dyke Show* (1961-1966), dar o nome do ator à personagem principal, como em *I Love Lucy* (1951-1957) ou mesmo ambos, *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977). A continuidade entre programas era estabelecida pelos *spin-offs* (obra derivada de outra) que seguiam as personagens pelas diversas séries, em vez de promoverem determinadas pessoas a partir de outras séries ou filmes que não estão relacionados, como é mais usual fazer-se hoje em dia. Apesar de estes acontecimentos terem iniciado com séries de comédia (*sitcoms*), esta admiração pelos atores transpôs-se para outros géneros televisivos, influenciados também pelo cinema. Os *spin-offs* foram igualmente adotados por outros géneros, inclusive, séries dramáticas (Mittell, 2015, p. 97).

Para os atores tornou-se importante que a publicidade construísse uma relação entre eles e a sua audiência, tanto no cinema como mais tarde na televisão. Dando Barry King como exemplo, David Marshall (1997) apresenta um desenvolvimento histórico que conecta a persona do ator e os papéis que representam. Este reforça o desejo por parte da audiência de uma conexão mais próxima com a vida privada da celebridade (Marshall, 1997). As diversas construções mediáticas em torno da celebridade garantem que, seja qual for a intimidade que é permitida entre esta e a audiência, é puramente a um nível discursivo. Para Graeme Turner (2002) esta separação da realidade e a fragmentação de identidade da celebridade manifestada nos filmes, séries, entrevistas, revistas, posters, autógrafos, entre outros, provoca mistério, que suscita o interesse e o desejo por parte da audiência. Algo que irá sempre depender de quanto o espectador se compromete com as personagens dos filmes, que constrói o seu próprio quadro intertextual de identidade da celebridade (Turner, 2002).

A aura da estrela de cinema nunca foi tão simplesmente mantida como nestas últimas décadas, exatamente por esta construção de um dialeto de conhecimento e mistério. A natureza incompleta do conhecimento por parte da audiência de qualquer ator, tornou-se a base na qual a celebridade de um filme foi construída e que se tornou numa força económica (Turner, 2002, p. 230). Turner é um dos investigadores que confirma que o palco pelo qual os atores entraram no mundo das celebridades foi a

publicidade, que constitui um movimento extratextual do ator noutras formas de discurso popular. Os responsáveis pela construção da personalidade pública das celebridades de cinema foram os agentes, especificamente os agentes de publicidade. A função do agente é forjar uma relação entre o público e a celebridade, através da coordenação da leitura que têm dos mesmos fora da obra. A personagem no filme ou série pode definir a figura heroica que a estrela incorpora, mas a relação com a pessoa real por detrás da imagem que o público percebe na obra, completa a construção da celebridade. “A combinação da familiaridade e do extraordinário dá à celebridade o seu poder ideológico. A relação que a audiência constrói com a celebridade de um filme é configurada através de uma tensão entre a possibilidade e a impossibilidade de conhecer a pessoa autêntica” (Turner, 2002, p. 232).

Esta ideia de criação de celebridades aos poucos foi atingindo também profissões atrás das câmaras. Aaron Jaffe oferece a designação de “imprimatur”, um nome dado especificamente à assinatura elitista do nome de marca do autor, que para ele é uma forma de fetichização do eu por parte dos publicitários. Tal como os modernistas e economistas literários do modernismo fetichizam a autoria e as celebridades (Jaffe, 2010, p. 34). A assinatura e a autoria como marca de distinção são temas recorrentes entre diversos investigadores que estudam estas noções na sociedade. Hoje em dia, uma obra ainda é colocada em hierarquias estéticas baseada na reputação, no historial e na persona criada de determinados indivíduos entre o público. Estas identidades servem como nome de marca tanto para filmes como para séries. Há um estabelecimento de uma estrutura estética para julgar um filme ou um programa, assim como a expectativa dos espectadores, tanto em termos de tom, como de estilo e abordagem do género (Mittell, 2015, p. 98)⁴¹. Volta-se, assim, ao poder que uma assinatura acarreta na autoria, mas desta vez, salientando o poder económico que traz associado, ou seja, a consistência de uma assinatura autoral através de uma obra passou a constituir uma marca economicamente explorável (Bordwell, 2003, p. 211). Faye Hammill dá a todo este fenómeno e fetichização a designação de “autor celebridade”, uma figura que é amplificada e elevada acima de meros humanos (Hammill, 2007, p. 1). Isto leva, mais uma vez, ao começo de toda a autoria. Às noções construídas no período Helenístico e na Idade Média, como se houvesse uma fusão entre as duas. Tem-se a dissociação da ideia de controlo da criação por parte do autor e a sobreposição do artista aos restantes seres humanos. Mas desta vez, enquanto, naquela altura quem era visto como verdadeiro criador da obra era uma divindade, pois o artista era um mero instrumento, hoje em dia, o agente, os responsáveis pelo marketing, publicidade e o crítico são aqueles, não que criam a obra, mas os criadores do próprio autor. Tal como as criações do

⁴¹ “Uma série produzida por Aaron Spelling foi assumida como mais convencional, frívolo, e *mainstream* do que um programa de Steven Bochco, mesmo tendo em conta que cada um produziu uma ampla gama de estilos e qualidade de programação que desmente essas reputações generalizadas” (Mittell, 2015, p.98).

homem eram desvalorizadas durante a idade média, pois o homem era uma criação divina, atualmente, o poder criador do autor é desvalorizado em função da elevação da sua imagem como uma autoridade, que por si só tem qualidade, independentemente do que cria ou se cria. Acaba por ser a mesma ideia defendida pelo *cinéma d'auteur*, em que a “figura divina” que nomeava o *auteur* era o crítico. O autor é, assim, novamente um mero instrumento, em que se concebe ou não uma obra é indiferente⁴². O que realmente mostra ter importância é o seu estatuto, a sua imagem entre a sociedade. A celebridade que depende da fama gerada pelo cinema e televisão é sustentada pelo consenso crítico e serve para reafirmar o posicionamento do indivíduo numa sociedade. Sociedade essa que parece inclinada a torná-lo anônimo através dos mesmos meios (Marshall, 1997).

Isto leva a questionar: como é que funciona a criação da imagem do autor-celebridade de cinema e televisão entre a sociedade? Quem são esses autores e porquê?

1.1- O AUTOR- CELEBRIDADE NO CINEMA E TELEVISÃO

Apesar de a ideia de celebridade, tanto no cinema como na televisão, ser mais associada aos atores, nos últimos anos estes horizontes têm-se amplificado. No contexto cinematográfico de ficção e das séries televisivas dramáticas, embora as estrelas continuem a ser comuns, por darem voz e corpo às personagens que envolvem o público na história e com quem cada um se identifica, tem existido um aumento de filmes e programas que são promovidos pelo carimbo autoral de outras profissões da área. Tanto no cinema como na televisão, as correntes mais conceituadas de autoria a solo abordadas pelos estudos filmicos e televisivos são aquelas que se têm propagado pela sociedade. “Anos atrás, ninguém sabia quem dirigia um programa de televisão. Nos dias que correm, os *showrunners* são celebridades” (Lussier, 2014). Jasson Mittell (2015) chega inclusive a usar o termo de “*showrunner* celebridade”, figura esta que se torna quase tão famosa como a série que supervisiona. O estatuto de celebridade tem vindo a incluir, igualmente, produtores televisivos que não possuem um nome formado na indústria como produtores, mas que se apoiam a trabalhos que desempenharam como escritores noutras séries e/ou filmes de sucesso.⁴³ É, assim, salientado o novo fenómeno televisivo de visibilidade de elementos da

⁴² “A ideia [de artista como celebridade] provavelmente é mais frequentemente associada a Andy Warhol, que cultivou a sua própria imagem pública como uma forma de criatividade artística em seu próprio direito, e como uma forma de adicionar valor ao seu trabalho. Como Stuart D. Hobbs escreve, Warhol ‘deliberadamente cortejou a fama, como se sendo famoso como artista fosse o mesmo que ser significante’. Numa cultura de consumo, ele provavelmente estava certo. Em 1971, Robert Hughes, o crítico de arte da revista *Time*, deu voz a uma concepção cínica sobre a celebridade ao aceder à persona pública de Warhol: ‘Warhol não é tão famoso por fazer algo- ele raramente revela pinturas para além de alguns retratos encomendados por ano, e já não realiza os seus próprios filmes- como por ser alguém chamado Andy Warhol!’” (Newman & Levine, 2012, p.56).

⁴³ Tem-se, por exemplo, o caso de Matthew Weiner e Terence Winter, ambos escritores na série dramática *The Sopranos* (1999-2007), onde desempenham igualmente diversas funções no departamento de produção, mas sem serem seus criadores. Porém, isso levou Matthew Weiner a ser criador de *Mad Men* (2007- 2015) e Terence Winter de *Boardwalk Empire* (2010-). Também é possível considerar o caso de Jane Espenson. Tal como Weiner e Winter, apesar de contribuir para a série *Buffy* (1997-2003) ao desempenhar várias profissões dentro do departamento de produção, ficou conhecida pelo seu trabalho como argumentista na mesma. Isso levou-a à escrita de apenas dois episódios de *Angel* (1999-2004). Rapidamente estes acontecimentos permitiram-lhe

equipa criativa (Mittell, 2011, p. 138). Mittell (2015) declara que a autoria está ligada à capacidade de os espectadores se aperceberem do contributo de determinada pessoa numa obra e ao seu reconhecimento público. Isso é visto como um fenómeno adotado por parte de constituintes da sociedade que acompanham, apreciam e possuem algum conhecimento sobre cinema e séries televisivas (Mittell, 2015, p. 97). O que leva a questionar: até que ponto este fenómeno não é provocado pela ação do marketing na sociedade enquanto audiência?

O autor é frequentemente postulado como o indivíduo que criou o produto. É ele ou ela que é visto como aquele a quem alguém pode agradecer ou culpar por ter entregue essa obra, não havendo, normalmente, o pensamento de que isso poderá residir em mais do que uma pessoa (Gray & Johnson, 2013). Aquilo que se determina é que, o autor no panorama de autor-celebridade significa que é a pessoa mais celebre e por consequência, aquela que representa a obra. Repare-se que esta criação de imagem de marca pode ajudar uma série ou um filme a conseguir apoio de produção e exibição da obra, pois uma emissora, canal, produtora ou estúdio podem olhar para a reputação do criador como uma forma de garantia à construção de uma audiência. Pode providenciar aos fãs esperança que o filme ou série irá crescer para igualar um trabalho precedente daquele que identificam como autor ou criador principal (Mittell, 2015, p. 97)⁴⁴. O fenómeno descrito até pode ter começado com a sociedade, porém, a indústria ao ter noção do que a prática do autor-celebridade teria como presumível alcance em regalias, dificilmente deixaria a sua evolução ao acaso. Já para não falar das consequências que podem trazer. A reputação da pessoa nomeada como autor pode definir a barra da estética de uma obra muito alta, como pode ser responsável por proporcionar projetos futuros rapidamente, condenados logo à partida pela possibilidade de não corresponderem às expectativas estabelecidas pelos projetos anteriores.

Levanta-se, assim, a questão de como é que a ideia de celebridade foi associada à autoria? A um determinado nível, a constante invocação tanto das estrelas como dos autores pelas estratégias de marketing e pelo material de publicidade revela a existência de um fascínio cultural pelo mistério de quem são e com o poder que lhes atribuem, que se manifesta de diferentes formas. As narrativas criadas em torno dos mesmos, ambas ficcionais e não ficcionais, entregues pelos diversos media geram

entrar no mundo de séries como *Gilmore Girls* (2000-2007), *Battlestar Galactica* (2004-2009), entre outras. Nestas continuou a exercer cargos dentro dos departamentos de argumento e de produção, mas desta vez mais centradas na coprodução executiva. (Mittell, 2015). Tem-se ainda o exemplo de Frank Darabont, conhecido atualmente como criador da série *The Walking Dead* (2010-), mas que para além de séries, participou como argumentista, produtor (incluindo produtor executivo) e realizador de filmes americanos conceituados. John Logan criador de *Penny Dreadful* de (2014-2016) também tem uma carreira conectada ao cinema, como argumentista e produtor (incluindo produtor executivo e coprodutor).

⁴⁴ “Ambos são realmente verdade com séries como *Dalhousie*, a primeira série produzida por Joss Whedon depois de *Buffy* sair de emissão- a Fox tinha a esperança de lançar a atração pelo culto de *Buffy*, quando os fãs olhassem para o historial de Whedon para sustentar a esperança de que a série crescesse para ser mais bem-sucedida como narrativa do que o seu início sugeriu. Nenhuma das esperanças foi cumprida, visto que as classificações nunca cresceram o suficiente para durar mais do que duas temporadas e os fãs geralmente viam a série como uma falha errática comparada com outros trabalhos de Whedon. Nem a esperança de que a série poderia crescer em termos de espectadores nem a esperança dos fãs de que a série poderia melhorar fazia muito sentido sem a função autoral dos sucessos anteriores de Whedon e uma imagem de marca reconhecida e criada a partir do nome” (Mittell, 2015, p. 97).

discussões, críticas, julgamentos sobre situações da vida que se assemelham ou não se assemelham a nenhuma que vivemos. Torna-se quase natural querer saber o que aqueles que se idolatra e de certo modo, se considera que têm uma vida melhor do que a nossa, mesmo sendo verdadeiramente desconhecida para o público, fazem e como fazem (Bignell, 2012). A celebridade oferece uma versão transcendental da personalidade humana, algo que Roland Barthes descreve no seu artigo sobre Greta Garbo como “uma certa ideia platônica da criatura humana” (Barthes, 1972, p. 56).

Esta mesma imagem de celebridade criada em torno do ator foi aos poucos adaptada, de igual modo, ao autor. A intelectualidade e a criatividade têm-se transformado, aos poucos, na nova beleza, na nova idealização. Existe um admirar da mente artística que já não se esconde por detrás do ecrã. Em vez disso é celebrada, havendo uma busca por relacionar um rosto a essa mente. Um interesse em saber quem é o mágico por detrás da câmara. Ou seja, a história repete-se. O autor passa do anonimato a ser procurado pela audiência, procura essa que é alimentada pelo marketing. Contudo, mais uma vez, há a possibilidade de nem todos os autores estarem a ser revelados, apenas os autores-celebridade que vão variando conforme os interesses. Isto porque, a teorização que foi apresentada até agora sobre as celebridades é usada de forma muito semelhante e aplicada aos autores televisivos entre a sociedade:

Dentro da indústria televisiva autores particulares têm sido elevados para estatutos altos e publicitados por razões de reivindicar prestígio e atrair audiências. Um autor pode funcionar como uma marca, um nome familiar que alerta a audiência para estilos e temas que um escritor explorou no passado e distinguiu o programa do fluxo da calendarização à volta disso (Bignell, 2012, p. 100).

Assim como aquilo que foi dito sobre o ator-celebridade: “O ‘autor implícito’ do programa de televisão...não é uma pessoa de carne e osso, mas em vez disso uma construção textual, o sentido do espectador de força organizadora por detrás do mundo do programa” (Kozloff, 1992, p. 78). Conseguem-se facilmente relacionar esta informação à realidade cinematográfica. Assim, como, não se pode esquecer, que tanto os atores como as próprias entidades coletivas por detrás das obras, também possuem o direito de serem indicados como autores-celebridades do filme ou de uma série, já que todas as características que se tem vindo a evidenciar sobre o autor-celebridade se aplicam aos mesmos.

Enquanto o autor cinematográfico como marca surgiu com o Sistema de Estúdios, em que era o produtor quem possuía uma figura autoral, passando depois para o fenómeno do *cinéma d'auteur* em que o realizador se tornou na profissão mais aclamada, Bignell (2012) denota que o marketing de autores como marcas na televisão ocorreu nos anos 80 e 90. Foram dramas como os de Lynda La Plante, por exemplo, argumentista e escritora tanto dos livros como da série de televisão *Prime Suspect* (1991) e

Trial and Retribution (1997-) e adaptações de romances clássicos de que Andrew Davies é argumentista, como as mini-séries *Pride and Prejudice* (1995) e *Middlemarch* (1994), que se envolveram neste acontecimento. Há, assim, uma complementação do papel de argumentista visto como autoral com algumas funções e o crédito de produtor (incluindo produtor executivo), que levou posteriormente ao *showrunner*, que tanto pode ser um criador como um *developer*, que envolve diferentes graus de envolvimento no processo de escrita.

[Nos anos 40] no olhar do público, o produtor era considerado o autor do filme. Se hoje os escritores têm o seu nome apagado por um Dick Wolf ou um Steven Bochco, os realizadores durante a era de Estúdios eram eclipsados por pessoas como Irving Thalberg, David Selznick, Samuel Goldwyn e Walt Disney (Heil, 2002, p. XV).

A imagem de autoria criada pelo marketing é estabelecida numa base de interesses que dependem da época e da renovação dos valores económicos associados ao peso que as táticas de estabelecimento de celebridades continuam a acarretar. É, por isso, transmutável. O poder simbólico (um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem hierárquica, um poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que o exercem e de quem lhes está sujeito), introduzido por Pierre Bourdieu (1989), pode ser facilmente aplicado a esta imagética que se ligou à autoria através da construção de celebridades. Bourdieu no seu livro *Poder Simbólico* (1989) alude à tradição marxista onde explica as produções simbólicas que se relacionam com as classes dominantes. Estas privilegiam as classes dominantes em detrimento das estruturas que podem aparentar ser as mais lógicas tendo em conta a sua função gnoseológica (Bourdieu, 1989). As celebridades e autores-celebridades representam essas classes dominantes (onde se incluem também as entidades coletivas), cujo poder assenta no capital cultural e simbólico, tendo como intuito impor a legitimidade quer pelo meio da própria produção simbólica, quer pelos responsáveis pelo *marketing* que só servem os interesses dos dominantes, possuindo a intenção de desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação. Enquanto as estruturas lógicas e o conhecimento que existe do funcionamento da produção de obras como filmes e séries televisivas poderão defender a existência de autoria partilhada, mas são desvalorizadas.

A publicidade não apoia apenas na produção de celebridades, mas também na criação de um público para as obras de grande orçamento. É pretendido, por isso, fazer uma breve abordagem a este assunto.

1.1.1- A Criação de Audiências com o apoio do Marketing e Publicidade

No seguimento desta ligação do público com a publicidade, revelou-se como significativo falar das estratégias usadas para criação de audiência, especialmente nos países que mais investem no audiovisual, como é o caso dos EUA. Jill Nelmes (2012), aludindo às últimas décadas, fala das diversas tentativas que têm existido por parte dos criadores, distribuidores e exibidores cinematográficos de construir audiências para os filmes com que trabalham, tendo-se tornado num negócio sofisticado. O perfil da audiência e a publicidade são incorporados para ajudar a “entregar” uma audiência ao filme e não o oposto. Um ponto que Nelmes (2012) exhibe na sua investigação, onde o cinema e a televisão se encontram de modo a apoiarem-se, é o marketing televisivo. Esta torna-se numa ferramenta essencial na construção de audiências que têm interesse em filmes de grande orçamento. Na prática, responder à preferência da audiência. Sendo esta potencialmente vasta e diversa nas suas preferências, normalmente significa responder a uma audiência núcleo, ou seja, as que vão com mais frequência ao cinema ou que assistem com regularidade a séries televisivas que são disponibilizadas de diferentes formas. Quanto mais as estratégias de mercado são desenhadas em redor desta audiência núcleo maior domínio irão exercer sobre a audiência no geral, criando um círculo fechado de interesses mútuos, excluindo, assim, outros nichos de audiências com preferências distintas (Nelmes, 2012, p. 117). Pode-se perceber a visão de autoria de Walter Benjamin (2003), em que o autor passa a ser um produtor onde a situação social influencia a sua criação e a quem servir, estando à mercê de certas classes de interesse. Neste caso, a perda da autonomia do autor está na perda da autonomia da sua audiência. Apesar de isto acontecer com filmes e séries que têm como intuito principal serem exibidos inicialmente no cinema e na televisão, não quer dizer que seja esse o propósito da produção de todas elas, que é onde entra o cinema e a televisão independentes, muito mais do que as produções comerciais. Andrei Tarkovski (2002) relativamente a este assunto diz que, se tentarem agradar o público aceitando acriticamente as suas preferências, para ele significa apenas que não têm respeito pelo mesmo, que só querem o dinheiro dele. Em vez de o educarem através de obras de arte inspiradoras, estarão, em vez disso, só a ensinar o artista a garantir o seu lucro. “Deixar de desenvolver a capacidade crítica do público equivale a tratá-los com total indiferença” (Tarkovski, 2002, p. 210).

Seja na televisão ou no cinema, seja uma pequena ou grande produção com maior ou menor orçamento, o marketing e a publicidade têm sido a palavra de ordem para a criação e implantação da imagem do autor, maioritariamente como celebridade, entre a sociedade, assim como para a criação de audiências. Consegue-se, com isto, facilmente relacionar as características que compõem a noção de autor-celebridade à ideia de *autoritas* presente na Roma Antiga, em que o estatuto e a credibilidade,

determinavam a influência da pessoa entre a sociedade, sendo que o marketing e a publicidade, para além de serem quem cria o estatuto, são quem acaba por ter o poder de manter a sua credibilidade. Tenha-se a noção que a criação de celebridades (incluindo do autor-celebridade) não se deve só ao marketing, pode ser provocada ou impulsionada por outras pessoas que não os seus agentes e profissionais e que podem utilizar ou não estratégias de marketing. O fator acaso também pode existir. Daniel Boorstin, aponta algo que tem acontecido cada vez mais: a imagem de celebridade é criada sem razão de ser, a celebridade é uma pessoa reconhecida pela sua boa fama, ou seja, são famosos por serem famosos (Boorstin citado em Bell, 2010, p. 1). As redes sociais são um forte apoio a este fenómeno da fama momentânea. Seja como for, a sociedade acolhe ou despreza as pessoas com potencial para se tornarem celebridades, conforme lhes são entregues por cada um destes agentes.

Como Gray e Johnson (2003) resumem assertivamente, a imagem do autor na sociedade está entre um discurso de beleza, verdade, significado e valor e um discurso de dinheiro, poder, trabalho e controlo tanto da arte como da cultura. Ambos denotam o fascínio existente na atualidade pelo autor, tanto por parte de académicos como meros cidadãos. “Ninguém se questiona que todos discutimos autores tão frequentemente, desde discussões sobre criação, beleza, a audiência, produção, a industrialização e cultura, trabalho, e fluxos de significados e dinheiro, que irão frequentemente ser formulados em termos de autoria” (Gray & Johnson, 2013, p. 7). Deliberou-se, por isso, fazer uma curta observação das mensagens subliminares que são passadas para o espectador através da publicidade feita a filmes de ficção e séries televisivas dramáticas.

1.2- TRAILERS DE FILMES E SÉRIES TELEVISIVAS: UMA CURTA ANÁLISE

De todo o material publicitário existente no cinema e na televisão, optou-se por falar do trailer, a ferramenta responsável por fazer uma pré-introdução do filme e, mais recentemente, das séries televisivas. Este que pode ser decisivo, por parte de determinados espectadores, na escolha entre ver a obra ou excluí-la da sua lista. Decidiu-se por focar em filmes e séries Americanas e Britânicas que se encaixam em modelos diferentes de trailers, de modo a mostrar as diferentes possibilidades. Teve-se também em conta a facilidade de acesso às obras (língua universal, que tenham estado no cinema ou numa das maiores redes televisivas, seja nacionalmente em Portugal ou a uma escala mundial).

O trailer do filme esconde mensagens subliminares, ou seja, que estão abaixo do limiar de perceção consciente, relativas à produção da obra. Apesar de algumas dessas mensagens passarem despercebidas, existem as que ficam e que apoiam na sustentação da imagem do autor-celebridade. Há

menções a profissões que pretendem ter mais impacto do que outras entre os espectadores, onde o seu nome ou cargo muitas das vezes é sustentado por prémios e por obras anteriores que foram bem-recebidas entre a crítica e/ou a audiência. O que revela que os publicistas e profissionais de marketing apostam na imagem de celebridade, assim como no valor e credibilidade dados a determinados prémios e a quem os recebe (Gemser, Leenders & Wijnberg, 2008). É possível que o espectador interessado se aperceba que quando determinada profissão é destacada em função de outras no trailer, as que são, usualmente, têm mais impacto publicitário. Os motivos poderão ser: pela pessoa em questão ter recebido mais prémios tidos como relevantes, pelo poder que tem na indústria, por ser considerada mais conceituada e/ou por ter contribuído para projetos mais aclamados. No entanto, há casos em que existem várias pessoas e estúdios evidenciados, veja-se o filme *The Lucky One* de 2012 onde aparece “From Nicholas Sparks The Best-Selling Author of *The Notebook*”, seguido de “from Warner Bros. Pictures”, atores, “A Di Novi Pictures production”, “a Scott Hicks Film”. Também há cenários onde se destacam pessoas, prémios e estúdios, como *Pulp Fiction* de 1994, em que o realizador recebe um crédito “a film by Quentin Tarantino” e a Miramax introduz o trailer com um “presents” e com o prémio recebido em Cannes.

As entidades destacadas nos trailers são, normalmente, limitadas ao realizador, atores, produtores executivos, produtores, entidades coletivas (estúdios e/ou companhias de produção), argumentistas e/ou criadores da obra principal que deu origem ao filme⁴⁵. Mesmo assim, o realizador continua a ser a figura que é mais evidenciada nos trailers cinematográficos, juntamente com os atores e as entidades coletivas. Os produtores executivos e os autores da obra original que inspira o filme, usualmente, são os únicos que não são destacados sozinhos, no entanto, são enunciados por possuírem direitos significativos relacionados ao filme. Novamente, vê-se um jogo de interesses de criar uma imagem de marca em torno dos elementos que neste momento possuem mais poder, fama e/ou interesse monetário para a indústria (Gray & Johnson, 2013). Tanto que, há casos em que destacam as profissões, mas não o nome dos profissionais, como por exemplo “from the producer/director/writer of [nome do filme ou filmes conceituados feitos anteriormente]” ou “based on the best-selling novel by the

⁴⁵ Alguns exemplos de diferentes casos em que sobressaem determinadas profissões, entidades coletivas, prémios e/ou obras conceituadas nos trailers. Realizador: *Jason Bourne* de 2016, *Snatch*. de 2000 (nome com menção às obras mais conceituadas); Realizador/entidade coletiva/ator: *Ali* de 2001 Produtor: *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, 2003, onde se vê “from Producer Jerry Bruckheimer”; Produtor Executivo: *Blade Runner 2049* de 2017; Entidade Coletiva: *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001; *Parental Guidance* de 2012; Entidade Coletiva/Produtores e obra conceituada: *The Thing* de 2011, onde se lê a frase “from Universal Picture and Producers of Dawn of the Dead”; Prémio ganho/Realizador e obra conceituada: *Zero Dark Thirty* de 2012 tem-se “From the Academy Award Winning Writer and Director of *The Hurt Locker*”; Entidades coletivas/prémios: *Me and Earl and the Dying Girl* de 2015; Nomeação de Prémio/Realizador (com nome): *The Butler* de 2013 onde se vê “from Lee Daniels The Academy Award nominated Director of *Precious*”; Realizadores, Atores e Respetivos prémios: *The Comedian* de 2017 (“Directed by the Academy Award Winner Taylor Hackford”, “Academy Award Winner Robert De niro”) Atores: *The Devil's Advocate*, 1997, *The Matrix* de 1999; Argumentista e atores: *The Goodbye Girl* de 1977; Argumentistas: *Ex Machina* de 2015; Atores nomeados de prémios e vencedores: *Seabiscuit* de 2003; Realizador “Um filme de”: *Titanic* 1997, *Reservoir Dogs* de 1992, *Antichrist*, 2009 (só pelo nome); É frequente encontrar-se em filmes de animação e alguns filmes documentais a menção a prémios e nomeações por parte dos produtores (Ex.: *Avril et le monde truqué*, 2015, onde se lê “From the producers of the Academy Award- nominated Persepolis” e *Keep Quiet* de 2016, onde se vê “from the Producers of the academy award-winning One Day in September”).

author of [nome da obra conceituada anterior]”, entre outras variantes⁴⁶. Acaba por ser um jogo de dualidades entre o impacto que o nome de determinada pessoa (a assinatura) tem entre a sociedade em relação ao nome da obra anterior e o poder do indivíduo em questão.

Seguem-se, agora, os trailers das primeiras temporadas de séries anglo-saxónicas⁴⁷. Os produtores executivos considerados significativos, *showrunners* (criadores ou *developers*), as entidades coletivas principais, realizadores, argumentistas, os criadores das obras originais e os atores são as figuras destacadas⁴⁸. Os cenários mais usuais incluem salientarem a rede televisiva principal, os atores e/ou os criadores ou mesmo ninguém⁴⁹. Ainda assim, é possível notar um jogo de interesses. Veja-se séries como *Taboo* de 2017 que foca diversos membros, desde dois dos criadores Steven Knight e Tom Hardy (excluindo um) e um dos produtores executivos, Ridley Scott e a rede televisiva FX. Neste exemplo, pode-se constatar, para além daquelas que são consideradas as contribuições mais relevantes, incluindo artísticas, um jogo de poder e fama (como na série *Girls*, 2012, *Lost* de 2004, *The Walking Dead* de 2010, *Fringe* de 2008, *Homeland* de 2011, entre outros). Dizer que é feito a partir de um *Best Seller* ou baseada numa estória verídica têm sido outras das táticas de marketing utilizadas, que se podem constatar em alguns dos filmes e séries aqui apontados. Por vezes, recorrem não a séries em que os criadores ou produtores executivos significativos participaram, mas a filmes, destacando profissões como argumento, realização e/ou produção. Ultimamente as redes televisivas também têm ressaltado que determinadas séries são um original seu (Vejam-se os exemplos apresentados).

⁴⁶ Exemplos de filmes, no caso da Produção: *The five-year Engagement* de 2012, *Sinister* de 2012, *Immortals* de 2011, *Oranges and Sunshines* de 2011, *Sunshine Cleaning* de 2008; da Realização: *Barbershop: The Next Cut* de 2016; *Newness* de 2017, *Wild Wild West* de 1999, *Léon* de 1994, *What just Happened* de 2008; do Escritor da obra original: *Angels & Demons* de 2009; Argumentista: *Ex Machina* de 2015.

⁴⁷ Esta escolha deve-se ao facto de as séries televisivas serem algo recente na maioria da Europa e visto que não existem *guilds*, *unions* e instituições semelhantes que controlem a creditação da obra, há muita instabilidade na denominação de cargos num mesmo país, implantando-se a dúvida se as profissões que os mesmos dizem ter são as mais corretas. Ex.: existirem produções que só possuem produtores executivos no departamento de produção, ou não existir nenhum produtor executivo, entre outros.

⁴⁸ Exemplos de séries para diversos casos- Produtores executivos (criadores)/criadores da obra original: *American Gods* de 2017; Entidades coletivas/Criadores da série e/ou prémio ganho: *Legion* de 2017 (“An FX original series in association with Marvel Television” e “From Creator Noah Hawley of Emmy Winning Fargo”), *American Horror Story* de 2011 (menciona criadores e cocriadores de obras anteriores, sem prémios indicados); Atores: *Feud* de 2017, *Snatch* de 2017; Atores (Prémios e nomeação de prémios): *Tudors* de 2007; Criadores/Atores: *The Young Pope* de 2017, *Sneaky Pete* de 2017; Entidades Coletivas Principais: *Iron Fist* de 2017, *The Defenders* de 2017, *The Handmaid’s Tale* de 2017, *Preacher* de 2017, *Riverdale* de 2017, *Justified* de 2010, *Gilmore Girls* de 2000, *Buffy* de 1997, *Battlestar Galactica* de 2004, *Breaking Bad* de 2008, entre outras; Entidade/Realizador: *Big Little Lies* de 2017 onde se lê “from the director of *Wild* and *Dallas Buyers Club*” (sem nome do realizador e as obras destacadas são filmes, apesar de aparecer o nome dos atores, não são salientados); Do criador de uma obra anterior/ator: *The Good Doctor* de 2017; Criador da obra original: *Game of Thrones* de 2011; *It*, 1990 (onde se lê o nome e não a profissão); Entidade coletiva/produtor executivo/realizadora, argumentista e criadora: *Girls* de 2012 (nomes e profissões, sem referir que é criadora e só é indicado um dos produtores executivos, por ter a sua companhia de produção envolvida no projeto); Criador/Realizador: *Lost* de 2004 (referem o nome de um dos criadores da série, J.J. Abrams e nalgumas versões como sendo criador de outra série); Entidade coletiva/Atores: *True Detective* de 2014; *Unreal* de 2015; Entidade coletiva/ Produtor Executivo/ Developer/ Criador de obra original: *The Walking Dead* de 2010 (nome e menção de obras cinematográficas anteriores onde o *developer* foi realizador e um dos produtores executivos foi produtor); Entidade Coletiva/Produtor Executivo/Atores com referência a prémios recebidos ou nomeados: *Homeland* de 2011 (relativamente ao produtor executivo dizem “from an executive producer of “24””, contudo os dois *developers* trabalharam como produtores executivos nesta série, apesar de Howard Gordon trabalhar em mais episódios, o que nos leva a supor que excluem o outro *developer*); Criador da Série (alguns casos mencionam obras anteriores, sem nome): *Grey’s Anatomy* de 2005, *Lucifer* de 2015 (é também indicada uma obra anterior do seu *developer*), *Treme* de 2010, *True Blood* de 2008, *iZombie* de 2015 (nestas últimas três séries, só é mencionado que é dos criadores de uma série anterior com sucesso), *Penny Dreadful* de 2014 (referencia que é “From the Filmmakers that brought you *Skyfall*, *Gladiator* and *American Beauty*”, incluindo não só o criador mas outras profissões dentro da série), *Downton Abbey* de 2010 (não é referido que é criadora, apenas que foi vencedora de prémio como argumentista); *Fringe* de 2008 (um dos criadores só apresenta o seu nome (J.J. Abrams), sem mais informações e em primeiro lugar, seguido da indicação de que a série é igualmente dos argumentistas de um filme conceituado, seguido dos seus nomes, como se estes últimos dois precisassem de uma relação com a audiência, criada através do reconhecimento de uma obra e J.J. Abrams não).

⁴⁹ Veja-se exemplo de séries onde ninguém é destacado: *Dexter* de 2006, *Prison Break* de 2005, *24* de 2001, *Vikings* de 2013, *Sons of Anarchy* de 2008, *Once Upon a Time* de 2011, *Boardwalk Empire* de 2010, *Mad Men* de 2007, *The Sopranos* de 1999, entre outros.

Apesar de os trailers nos fornecerem algumas informações sobre as contribuições artísticas, só dentro do próprio filme e série é que se consegue confirmá-las. Mesmo assim, por vezes, em algumas profissões, ainda são necessários relatos externos para se saber ao certo que contributos artísticos foram dados. Constatou-se que existe um maior reconhecimento de determinadas profissões nos trailers e possivelmente noutra material de marketing, que coincide em ambos os meios estudados. Apesar de os trailers, tanto de televisão como de cinema, salientarem as entidades principais por detrás da obra, por vezes, para além dos atores que também se percecionam nas duas áreas, o realizador é possivelmente a profissão mais destacada em cinema de ficção e o ou os criadores ou *developers* nas séries de televisão dramática.

Com isto, resolveu-se investigar as principais características e fatores que envolvem o processo de visionamento de um filme, de uma série ou mesmo de material publicitário, por parte da audiência. Isto, porque, a publicidade e o marketing têm uma grande influência na audiência quando se trata de o levar a visionar determinada obra, mas será que é suficiente? Será o fator celebridade o único indicador que conduz a audiência a atribuir autoria às profissões que o marketing nomeia? Será que a sociedade se questiona ou tem realmente interesse na autoria de uma obra de cinema ou televisão? E a pessoa por detrás da profissão autoral, tem alguma influência na sociedade? Repare-se que a estratégia da celebridade tenta criar uma ligação emocional por parte do espectador com a pessoa, através do seu nome ou de obras anteriores em que tenha participado, não com a profissão em questão, apesar de, por vezes, ser referida. No entanto, isso não acontece sempre. Há situações em que apenas indicam um nome, seja em séries ou filmes, sem mais informação interligada, supondo automaticamente que, devido à sua fama e/ou posicionamento na indústria, sabem exatamente qual a sua função na obra. Mesmo que o espectador não tenha esse tipo de conhecimento sobre essa pessoa, a indicação apenas do nome pode criar uma tensão automática para os apreciadores dessas obras de que a deveriam saber. O que leva a crer que é o vínculo emocional que se cria com a ideia que se tem da pessoa ou da obra anterior que viu ou já ouviu falar que realmente importam, em vez do exacerbar de discurso textual com o qual o espectador não se identifica por não associar a nada nem a ninguém em concreto. Pretende-se, por isso, aprofundar este lado comunicacional e emocional que influencia as escolhas do espectador e saber se, nesta situação, as classes dominantes, que neste caso são as profissões chave retratadas pelo marketing, realmente se sobrepõem às estruturas que aparentam ser mais lógicas por todos os contributos que fornecem à obra, neste caso, toda a equipa que concebeu a obra (Bourdieu, 1989). Ou seja, se o espectador também atribui a autoria a essas profissões chave.

2- A Audiência de um Filme ou Série: A Comunicação Interpessoal e Intrapessoal, a Consciência Coletiva e Individual

Como já foi constatado, a imagem do autor que chega à sociedade costuma ser a de autor-celebridade, a pessoa mais celebre que representa a obra, porém, usualmente existe mais do que uma pessoa célebre num filme ou série televisiva. Algumas delas que o espectador consegue identificar facilmente. O espectador tem a noção que, por exemplo, no filme *Tomb Rider* de 2001 a Angelina Jolie é a atriz principal, tanto que se perguntarmos quem foi o autor deste mesmo filme, dificilmente irão responder Angelina Jolie. Ainda assim, a Angelina Jolie ou outra pessoa que participou na construção do filme, podem ser as únicas com quem o espectador relaciona o filme ou faz o ponto de ligação para o identificar. Por vezes, podem não saber o nome da pessoa, como neste caso o de um ator, mas identificam-no visualmente, associando-o a filmes em que participou ou mesmo através do nome de personagens que interpretou.

Relativamente a corporações, outra das figuras mais célebres e mais acentuadas pelos publicistas, chega-se a usar um vocabulário que remete muito mais para a autoria do que no caso dos atores. Como por exemplo: “o filme ou filme animado da Disney”, “os desenhos animados da Pixar” ou “a animação da Dreamworks”, expressões usadas, inclusive pelos meios de comunicação social (Cardoso, 2017; Pedro, 2017; Sapomag, 2010; Público, 2017; Jornal de Noticias, 2017). É usual isso acontecer na realidade da animação ou com filmes de imagem real criados por companhias que começaram com animações, como a Disney ou ainda, com companhias que iniciaram com outras formas de arte, como a Marvel e a DC comics (VIX, 2015; DN, 2017; IGN, 2017). Constata-se, nesta situação, uma criação de marcas e assinaturas que legitimam a ideia de onde reside a autoria, mas desta vez através de uma entidade coletiva. É praticamente criada uma consciência coletiva⁵⁰ em torno de determinados estúdios de obras audiovisuais que se propagou culturalmente entre o público como uma marca que, por si só, acarreta algum grau de qualidade pelos diversos sucessos adquiridos, assim como pela carga emocional e ideológica que se apegou aos mesmos. O mesmo acontece com os restantes autores-celebridades. Esta combinação de características mantêm-se como das mais seguras em termos lucrativos, por ainda funcionarem entre o público. É raro o espectador que consegue nomear um único artista de animações, a não ser, por vezes, quem deu a voz a determinada personagem, tal como acontece com os atores de imagem real, ou outro autor-celebridade, como Tim Burton (Canclini, 2008).

⁵⁰ Segundo Émile Durkheim a consciência coletiva é “o conjunto de crenças e de sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade que forma um sistema determinado que tem vida própria; (...) ela é, por definição, difusa em toda a extensão da sociedade, mas tem, ainda assim, características específicas que fazem dela uma realidade distinta. De facto, ela é independente das condições particulares em que os indivíduos se encontram: eles passam, ela permanece” (Durkheim, 1999, p.50).

Ainda assim, neste último caso, para além de ser mais raro, mostra algum conhecimento e/ou gosto pessoal por parte do espectador em relação a determinado artista, ao filme em si ou por animação no geral.

Por este motivo e de modo a estudar da melhor forma a autoria no cinema e televisão para a sociedade, irá falar-se dos dois tipos de comunicação existentes, comunicação intrapessoal e interpessoal que se une, de certa forma, à consciência individual⁵¹ e coletiva trazida por Émile Durkheim. A partir das mesmas será proposto um modelo de aplicação ao espectador tendo um filme de ficção ou uma série como objeto de análise. Recorreu-se, não só aos Estudos Fílmicos e Televisivos, mas também às Ciências da Comunicação, Psicologia, Sociologia dos Media e aos Estudos Culturais, de modo a estruturar esta proposta da melhor forma. Este modelo terá como intuito ser posto em prática numa investigação futura, mas para já, será apenas elaborada a teoria aplicável.

Quando se fala de comunicação interpessoal é relativa à comunicação entre dois indivíduos, ou seja, o mais amplo uso da comunicação entre os seres humanos, central para as nossas vidas. É “o processo e caminhos pelos quais indivíduos reforçam ou alteram a cognição, emoção e comportamentos de cada um” (Seibold, Cantrill & Meyers, 1985, p.558). Por outro lado, a comunicação intrapessoal é a comunicação de alguém com ele mesmo, que pode incluir reflexão, contemplação, pensar, meditar ou mesmo tomar uma decisão ou escrever um diário, entre outras da mesma natureza (Huda, 2004). Então, como é que se irá conciliar cinema e televisão com estes dois tipos de comunicação?

Jill Nelmes, na sua obra *Introduction to Film Studies* (2012) ao falar do processo de visualização de um filme (também aplicável a uma série), retrata o movimento de potenciais membros da audiência para membros reais, ou seja, se existem fontes de distrações recorrentes à volta do espectador ou se este se encontra realmente imerso no filme. Isso faz com que o espectador tanto tenha um sentido individual como coletivo do que está a ver. Após assistir à obra ou mesmo, parte ou partes da mesma, caso esteja num ambiente propício a interrupções por parte de pessoas conhecidas, pode envolver-se noutras expressões de adesão à audiência. Isso inclui discutir as reações, experiência, emoções, sensações, opiniões que teve numa diversidade de contextos sociais (seja num café com amigos, em casa com familiares, etc.) e temporais (pode falar do filme passado horas, dias, meses ou anos) (Nelmes, 2012, p.93). A visualização e interpretação de filmes e séries televisivas (entre outras obras audiovisuais aplicáveis) implicam comunicação intrapessoal e consciência individual, a partir do momento que a perceção da obra irá requerer um envolvimento automático dos conhecimentos, emoções, valores,

⁵¹ Cada pessoa possui uma consciência individual que é influenciada pela consciência coletiva. A consciência individual implica os gostos, valores, forma de sentir e de agir que caracterizam cada pessoa. Acaba por se aproximar à ideia de personalidade (Durkheim, 1999).

gostos e vivências da pessoa que está a ver a obra, tanto em termos de experienciá-los como de refleti-los e por vezes, tomar decisões que estejam relacionadas. Isso, por si só, irá igualmente interagir com as diferentes premissas que integram a consciência coletiva da sociedade onde o indivíduo se insere, assim como a influência causada no indivíduo por parte dos diversos grupos que integra e que se dá através da comunicação interpessoal (Eco, 2001; Seibold, Cantrill & Meyers, 1985; Huda, 2004; Durkheim, 1999). Os filmes e as séries de TV são objetos de comunicação unidirecional, visto que o espectador não consegue comunicar e interagir com as obras audiovisuais criadas dentro de um registo comum e limitado (Metz, 1990, p. 75; Monaco, 2009). Porém, o espectador pode ler opiniões de pessoas que assistiram igualmente à obra, interagir com outras pessoas que também a viram ou que podem suscitar-lhes interesse e induzi-las a que vejam ou mesmo demovê-las de a ver. A comunicação interpessoal vai, assim, influenciar a visão que cada um tem de um determinado produto audiovisual, envolvendo processos cognitivos que criam sentimentos afetivos, determinam pistas verbais e não verbais dispostas pela fonte. Causam, de igual modo, reações cognitivas, afetivas e comportamentais na pessoa com quem estão a interagir, sendo que, quando a fonte é um filme ou uma série e não uma pessoa, gera apenas uma comunicação intrapessoal (Bourdieu, 2007).

Pode-se, por isso, dividir a interação que advém da comunicação interpessoal em duas vertentes: gostamos da pessoa que viu a obra e temos a sua opinião em consideração ou não? Caso seja alguém com quem o indivíduo em questão possui afinidade emocional, que também viu a obra e que, tal como ele, mostrou apreço ou não pela mesma, existe uma tendência de sentir validação pelos gostos e opiniões que se possui e também de haver uma expressão mais explícita e genuína daquilo que se preza na obra em discussão. No entanto, se por outro lado, a pessoa por quem se possui afinidade tiver uma opinião divergente em relação a determinado filme ou série, há uma tendência para que o indivíduo fique um pouco apreensivo em dar assertivamente a sua opinião, independentemente do grau de autoconfiança que detém, a menos que haja realmente um apego/desapego emocionalmente forte à obra. Cria-se hesitação, mesmo que a um grau diminuto e por vezes, até se deixa de gostar tanto do filme/série ou no caso oposto, passa-se a gostar um pouco, especialmente se a pessoa justificar o porquê do seu interesse/desinteresse. Se, em vez disso, a pessoa que expressou a sua opinião sobre a obra é alguém onde não nos revemos, há uma inclinação para um acontecimento oposto. Na ocorrência do indivíduo ter igualmente sentido uma conexão com a obra ou não, há uma propensão para repensar onde residem as suas crenças e emoções em relação ao objeto debatido, mas se por outro lado existe uma opinião

contrária entre os dois sujeitos, há um reforço da posição existente em relação à obra⁵². Isto porque, embora o indivíduo possua uma consciência individual, insere-se em certos grupos com os quais se identifica e tenta continuar como seu membro integrante, afastando-se de potenciais grupos e pessoas por quem não tem afinidade. Ainda assim, há que ter a noção que no processo que as pessoas adotam para se tornarem próximas, elas trabalham regras de interação e papéis pessoais que podem desviar-se da generalidade social, ou seja, da consciência coletiva. Em cada um dos casos que se retrata, repare-se que também existe uma comunicação intrapessoal, que envolve reflexão e tomadas de decisões, assim como uma consciência individual que irá depender da pessoa em si (Duck, 2007; Duck & McMahan, 2009; Shaw, 2003; Wood, 2015, Durkheim, 1999; Bourdieu, 2007). Assim como cada pessoa é única, também o é cada relação interpessoal. Cada um desenvolve os seus padrões distintos e ritmos e mesmo vocabulário especial, que não são parte de outras relações interpessoais (Nicholson, 2006). Contudo, há algo fulcral em todas as relações interpessoais que, principalmente nas mais próximas, influenciam e moldam. Não só intelectualmente, mas emocionalmente, algo que surge da vivência de experiências partilhadas (Wood, 2016).

Para além da forma como cada grupo social, onde cada indivíduo se insere, o induz no modo como vê um filme ou série, existe ainda o fator, já mencionado, de quão suscetível cada um pode ser ao marketing criado em torno de uma obra, assim como à avaliação feita por determinados críticos, sites e/ou público no geral. Como a publicidade pode afetar a pré-opinião formada sobre um filme ou série, algo que se deve ter em consideração. A publicidade ao já falado autor-celebridade pode persuadir determinadas pessoas a assistirem à obra, assim como pode manipular a sua opinião sobre a mesma antes de a terem visto. Pode-se incluir o material de marketing, publicidade, de crítica e avaliação da obra na comunicação interpessoal, se chegar ao indivíduo a partir de terceiros e/ou na comunicação intrapessoal, quando este a visualiza. Há outro elemento a expor, que também já foi mencionado nos subcapítulos anteriores, e que é de interesse aprofundar, que é o prémio. Os prémios de cinema, especialmente os mundialmente conceituados, como os Óscares, Globos de Ouro, Prémios Bafta, os Prémios de Cannes ou os do Festival de Berlim, entre outros, movem tanto o público comum como a audiência mais especializada. O que tem afetado aos poucos também a realidade das séries televisivas (ex.: Emmy Awards). Encaixa-se este fenómeno tanto na comunicação intrapessoal como na interpessoal. Irá depender de como a pessoa percebe determinado prémio e se o vê como significativo ou não. Gemser Leender e Winjberg (2008) descobriram que os consumidores dão graus diferentes de

⁵² Uma abordagem adaptada para o cinema e televisão da visão da comunicação exposta em *Communication Mosaics: An Introduction to the Field of Communication* de Julia Wood (2017).

credibilidade a diferentes tipos de prêmios. Aqueles que são selecionados por especialistas são significantes e mais eficientes em termos de representação de qualidade para filmes independentes e respetivo público. Enquanto nos filmes comerciais, a audiência percebe a fonte de credibilidade dos prêmios na seleção feita pelo consumidor, por especialistas e pelos pares como sendo semelhantes (Gemser, Leenders & Wijnberg, 2008). Selos de qualidade, como prêmios, são considerados de importância para filmes e mais recentemente, para séries, pois proporcionam ao produto a possibilidade de ser levado em consideração pelo consumidor no processo de tomada de decisão. Especialmente, tendo em conta a grande oferta existente atualmente e que tanto os filmes como as séries são produtos que se focam em atribuir experiências aos seus públicos (Pimentel, 2016). Deuchert, Adjamah e Pauly confirmam que a decisão de ver um filme depende consideravelmente de fatores como sinais de qualidade, mas também de passa a palavra (Deuchert, Ajamah & Pauly, 2005). Tem-se, assim, um fator de consciência coletiva (sinais de qualidade) que se entranhou na sociedade e que afeta a escolha de produtos artísticos, como filmes e séries, e a comunicação interpessoal (o passa a palavra) entre os membros que constituem os nossos grupos pessoais e profissionais e que nos suscitam curiosidade em ver certas obras.

Para além destes elementos, existe um último que se deve ter em consideração, por estar conectado à consciência individual de cada espectador.

2.1- A CONSCIÊNCIA INDIVIDUAL: O ESPECTADOR PARTICULARIZADO

O espectador, regra geral, vê um filme ou uma série como um todo, como já foi abordado. Porém, isso não quer dizer que aconteça sempre, tanto durante todas as vezes que vê um filme ou uma série ou mesmo durante toda a visualização de uma mesma obra. Irá depender do quão absorvido está no material audiovisual em questão. Mesmo que o reconhecimento de certos componentes, que se destacam na ótica de determinado espectador, não seja feito no momento em que está a assistir à obra, pode se dar à posteriori ou até numa segunda visualização. Há assim, pontualmente, por parte do espectador a particularização de elementos, como um vestido de que realmente gosta, as flores preferidas, um ator que lhes capta a atenção, uma cidade onde já esteve, entre outros. Dá-se uma conexão emocional ao que se está a ver, em que o espectador relaciona experiências ou acontecimento semelhantes que já vivenciou, formas de ser e agir que reconhece ou aprecia numa personagem, entre outros fatores com que se consiga identificar.

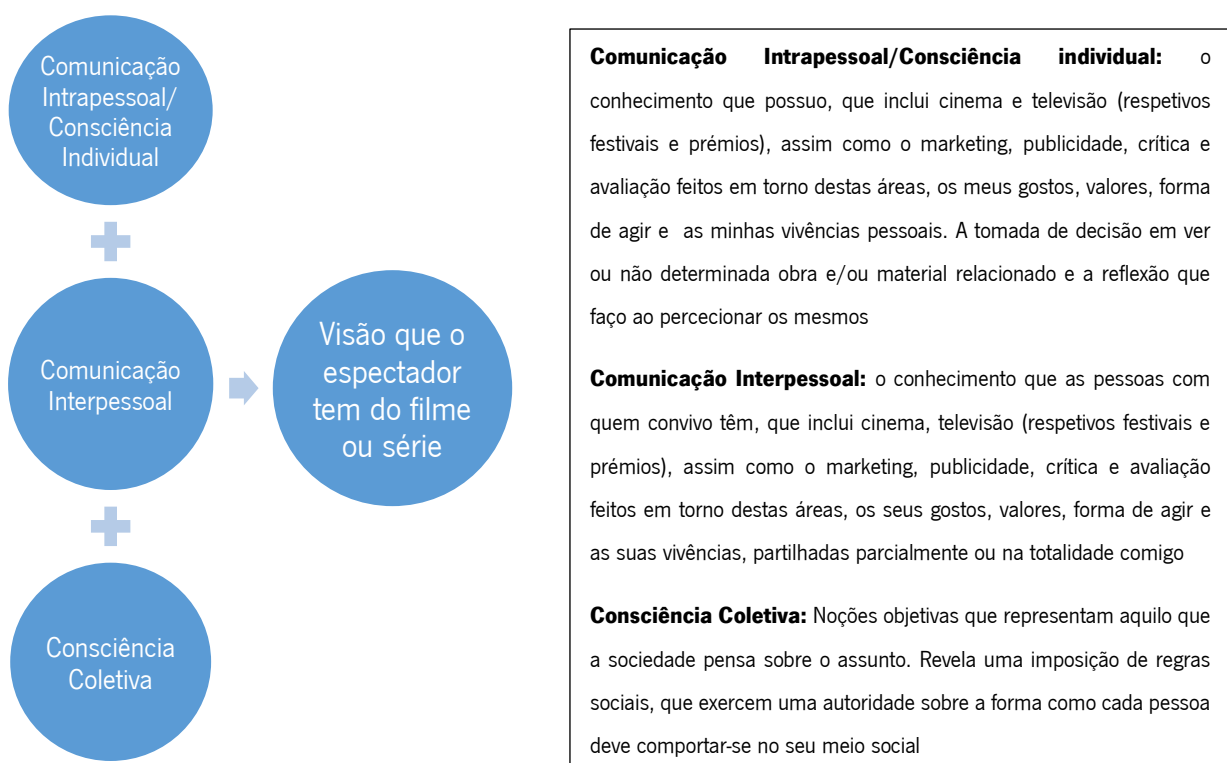
Estes filmes com os quais a audiência se identifica tornam-se grandes êxitos. O amor perdido, o herói trágico, o anti-herói- todos nós nos identificamos com eles e sentimo-nos como se fossemos heróis, perdessemos o amor e sentimos todas essas emoções que o protagonista do filme sente. Este fator de identificação é o mais antigo e mais poderoso fator na história do cinema. Nós choramos e rimos com o herói, nós morremos com o herói, nós lutamos com o herói. A distância entre o ecrã e o assento de uma única audiência torna-se zero e ele sente-se mais no ecrã do que no assento (Huda, 2004, p. 62).

Torna-se relevante apresentar-se a visão de Jonathan Cohen (2001), que fala sobre a identificação como um processo, em vez de uma atitude, emoção ou percepção. A identificação, para ele, é definida como uma resposta ao que chama de características textuais que possuem a intenção de provocar reconhecimento e não como concepções de teorias psicológicas ou sociais, frequentemente conectadas a identificação com outros líderes e grupos sociais. Por isso, a identificação é a resposta à comunicação que é marcada pela internalização de um ponto de vista em vez de um processo de projetar a própria identidade de alguém noutra pessoa ou noutra coisa, o que o leva a concluir que um membro da audiência não está a perder a sua própria identidade quando a identificação ocorre. Está simplesmente a abandonar o seu ponto de vista como um todo na audiência, pelo ponto de vista da personagem. Cohen (2001) considera que, mais frequentemente do que não, este abandono pode ser ligado ao uso efetivo da característica textual numa produção feita pelos cineastas, que vão até extremos para produzir “alvos de identificação” na obra, que podem ser lidos e percebidos como textos (Cohen, 2001, p. 251-252). Ainda assim, há processos de identificação que envolvem elementos específicos que estão presentes na obra e com os quais o espectador se relaciona, seja ou não emocionalmente.

Se determinada pessoa gostou realmente de uma banda sonora, de um ator ou de uma peça de guarda-roupa, por exemplo, tem tendência a pesquisar sobre o assunto. Não querem a profissão, mas a pessoa por detrás da mesma, tal como acontece com a abordagem ao autor-celebridade. A diferença entre esta seleção feita pelo espectador e a seleção induzida pelo marketing (autor-celebridade) é o desconhecimento inicial que é quebrado pela conexão sentida pelo espectador. Isto porque, o espectador normalmente quer ver o que mais foi feito por essa pessoa, por haver a possibilidade de conhecer mais obras de que também goste ou que goste mais e ganhe interesse em acompanhar o seu trabalho. Este fator irá mostrar não só o gosto que se tem dentro da área (consciência individual), como o conhecimento aprofundado daquilo de que se gosta. Algo que o espectador irá partilhar (comunicação interpessoal) com os elementos dos grupos sociais onde está inserido. Mesmo os indivíduos mais conhecedores dos departamentos e cargos que constituem um filme ou uma série, é viável que inicialmente tenham o interesse de seguir uma ou mais profissões, mas se gostar ou detestar o que viu, vai querer saber quem

o fez. Vai querer relacionar a profissão à pessoa. Um investigador ou especialista pode abstrair-se da influência do autor-celebridade e focar-se apenas no conhecimento, apreciação estética e artística, mas isso acaba por estar relacionado com a conexão que cria com a obra, que não precisa de ser emocional ou apenas emocional. Poderá ser uma conexão intelectual. O que se destaca é ter sido uma opção pessoal, uma identificação genuína com alguma característica da obra, em vez de ser provocada por uma consciência coletiva ou por determinados grupo sociais, mesmo que a sua descoberta tenha sido aconselhada por alguém.

Decidiu-se expor um esquema que apresente os principais fatores que influenciam o espectador na visualização de um filme, série e outras obras audiovisuais aplicáveis:



Esquema 1 - Esquema dos principais fatores que influenciam a visão que se tem de um filme ou série

É importante relembrar que também a consciência individual contém resultados de vivências sociais e culturais diferenciadas, como os gostos e o próprio conhecimento (Dijk, 1997). Estes três níveis são interdependentes e apenas poderão funcionar como dimensões autónomas de um ponto de vista puramente teórico-analítico.

Por fim, pretende-se referenciar a visão de Jill Nelmes (2012) sobre a audiência. Nelmes (2012) alega que a Sociologia dos Media e os Estudos Culturais foram as áreas que mais desenvolveram estudos em torno da audiência, visto que o público geral existe na cultura como fenómeno social. Apesar de ver a audiência como um todo e não como um constituinte de pessoas individuais que podem partilhar ideais e opiniões, tem em consideração que estas não possuem as mesmas vivências e perspetivas de vida. Há sempre algo que difere e cria variações que irão distinguir os pontos de vista de cada pessoa que percebeu o mesmo filme. “Nós poderemos ter de considerar que, não só todos os indivíduos têm uma relação única com o filme que está a ver, mas que esta relação irá provavelmente mudar de formas subtis de um espectador do filme para o próximo” (Nelmes, 2012, p. 119). Nelmes defende que a resposta desenha em todo o eu, um eu que inclui uma série de parâmetros, entre os quais: um eu social que pode criar significado de formas não muito diferentes de outros com uma “formação” ideológica semelhante (que se pode relacionar com a consciência coletiva); um eu cultural que faz referências base particularmente intertextuais no banco material que possui (para outros filmes, outras formas de imagem e som); um eu privado, que carrega as memórias das suas próprias experiências e que pode encontrar significado pessoal num filme de formas muito diferentes de outras na sua comunidade de interesses (que se pode relacionar com a consciência individual) e por fim, um eu que deseja, que traz energias conscientes e inconscientes e intensidades do evento do filme que tem pouco a ver com o conteúdo da “superfície” do filme. O que resume as experiências do espectador que se quer retratar. “Se o estudo do espectador arrisca perder-se na ‘narrativa mestra’ de generalização e a conta teórica de como vemos um filme, a resposta de estudo pode perder-se na particularidade de cada interação entre filme e espectador” (Nelmes, 2012, p. 119).

Conclui-se, com isto, que ao contrário da legislação, dos Estudos Filmicos e Estudos Televisivos, a sociedade em geral e o espectador em particular, interessam-se mais pela pessoa por detrás do cargo e não pela profissão em si. Também foi constatado que, a não ser o chamado autor- celebridade nomeado pelo marketing, não existem indícios de interesse por parte da sociedade em saber onde reside a autoria de um filme e mesmo nesta situação, interessam-se mais pelo fator celebridade do que pelo autor. Não obstante, a imagem do autor-celebridade está tão entranhada na sociedade (mesmo que não a reconheçam por esta forma de identificação), que se considera a possibilidade de a incluir como constituinte da consciência social trazida por Émile Durkheim (1999). Assim como será plausível aplicar o termo consciência individual à seleção feita pelo espectador de seguir o trabalho de determinado profissional da área do cinema ou televisão, mesmo que seja uma celebridade. No entanto, só se incluirá a sua escolha na consciência individual se não for baseada no fator celebridade e sim na conexão

emocional e/ou intelectual que o espectador tem com o trabalho desse profissional e não à sua fama ou imagem.

Pretende-se reforçar que neste estudo do autor-celebridade incluem-se os atores, companhias de produção, estúdios e todos os criativos que são destacados pelas estratégias de marketing e na publicidade. Isto porque, apesar de, por vezes, o material trazido pelos mesmos evidenciar mais afinadamente uma entidade coletiva ou uma pessoa ligada a certa profissão, não é algo estanque. Não se pode dizer que há uma profissão que é sempre mais reivindicada, tanto em cinema como na televisão. Existem variações, como foi praticável constatar. Essas variações irão depender do projeto, de questões de poder, fama e interesses económicos, para além das contribuições artísticas dadas. Todavia, estes fatores estabelecem um núcleo de profissões por onde será feita a seleção da ou das que devem ser evidenciadas na publicidade. Ajudam também a constatar que, embora, às vezes, o seu material apresente créditos como “um filme de [a film by]”, “de [from]”, “criado por [created by]”, “desenvolvido por [developed by]”, não o é feito sempre. Assim como as profissões ou entidades coletivas que costumam receber esse tipo de créditos não aparecem sempre salientados ou mesmo enunciados, no material publicitário, mas aparecem outras. A esta ideia de autor-celebridade junta-se a individualidade de cada espectador, que abre o leque de opções de profissões/pessoas ligadas à autoria. Isto deve-se ao facto de, por vezes, incluírem indivíduos fora do núcleo de profissões selecionadas e propagadas pela publicidade. A ligação que a sociedade tem à autoria e ao conceito que construíram em torno da mesma, acaba por ser quem é que cada um associa a cada obra cinematográfica e televisiva, ou seja, quem é mais célebre para mim pessoalmente. Quem é que ficou cravado na minha memória quando penso em determinada obra. A ideia de celebridade tem ofuscado a visão do espectador, impedindo-o que repense a noção de autor. Mesmo assim, isso faz com que se mantenha a hipótese de consideração de uma autoria conjunta nas séries de televisão e nos filmes, a partir do momento que tanto o espectador como os produtos concebidos para aquisição de mais audiência e que manipulam a ideia de autoria desta, não afirmam uma autoria em específico. Em vez disso, apresentam várias opções.

Depois de todo este estudo, há uma última temática que se considera relevante apresentar. Fala-se do processo de visualização de uma obra, da relação que a audiência tem com a obra como alguém que apenas a percebe, mas não na sua conceção. Falta, então, olhar para um fenómeno recente em que os fãs têm vindo a mostrar interesse em criar algo novo a partir de características particulares de uma obra que apreciam. Chegam ao que se pode considerar como o auge de envolvimento com uma criação de terceiros, que passa a ser parte da nossa própria criação.

2.2- FÃS COMO AUTORES: DIREITOS, POPULARIDADE E ECONOMIA

Existe outro lado da autoria que tem crescido entre a sociedade. Quanto mais conceituada a obra e/ou quanto maior for a ligação do espectador a ela, maior é a necessidade por parte dos mais talentosos e criativos de a explorar. Estas necessidades referem-se à criação de novas interpretações de determinadas partes ou elementos da obra original. Isso inclui desde personagens a cenários, entre outras características a que os seus fãs se apegam e cujas habilidades que possuem os permitam retratar como idealizam. No entanto, existe uma guerra que se tem vindo a agravar com a evolução tecnológica em torno do Direito de Autor e *Copyrights*.

Em tempos, Lucasfilm 'autorizou' através da ausência de desafio dos fãs em relação às legalidades das suas ações, e usualmente estas autorizações surgem quando Lucasfilm sente que os seus interesses económicos e de semiótica não são desafiados, tanto quanto não perdem lucro ou controlo sobre o que o franchise *Star Wars* significa e o que faz. Contudo, quando os seus interesses são desafiados, como em grande parte de Hollywood, rapidamente invoca o discurso legal de autoria, direitos e propriedade de modo a negar direitos autorais aos fãs (Gray & Johnson, 2013, p. 3).

Enquanto há alguns séculos atrás copiar completamente a obra de um artista era uma forma de homenagear a sua genialidade, hoje em dia, até o simples explorar de um elemento constituinte da obra pode ser considerado ilegal. Isso aplica-se independentemente do género e natureza da obra, mesmo criando algo diferente e inovador, a menos que se tenha autorização do autor, que normalmente envolve uma compensação monetária (Veja-se o CDADC (2017) e *Copyright* Americano (2016)). A exploração de uma obra de arte tornou, nalgumas situações, uma simples homenagem e um gosto pessoal de um ou mais fãs talentosos numa guerra económica. Veja-se o exemplo do caso recente em que um grupo de fãs se juntou com o intuito de criar uma obra cinematográfica a partir dos livros de J.K.Rowling, cujo nome é *Voldemort: Origins of the Heir* e foi lançado em 2018. Para isso, iniciaram uma angariação de fundos no Kickstarter, no entanto, a Warner Bros. cancelou o projeto, por posse de direitos de produção de obras cinematográficas futuras que fossem baseadas no mundo de feitiçaria criado por J.K.Rowling. Porém, após o grande sucesso que o trailer deste mesmo projeto teve, levando a milhões de visualizações por todo mundo, este grupo de fãs conseguiram estabelecer um acordo com a Warner Bros. A mesma luta ocorreu com a curta metragem *Prelude to Axanar* (2014), em que a Paramount possuía direitos

semelhantes sob os filmes baseado no mundo de *Star Trek* (Shepherd, 2017). Mais uma vez, confirma-se que o dinheiro e o poder são os dois fatores que regem esta área e se sobrepõem à própria arte.

Isto não acontece somente no cinema, mas também na televisão. Jonathan Bignell fala sobre a autoria da audiência e o facto de atualmente ser associada a uma geração completa de potencialidades. Potencialidades essas que são vistas como ameaçadoras e/ou práticas juvenis lucrativas, em vez de serem percebidas como vulgares atividades de fãs de culto. Apesar das batalhas em curso sobre *copyrights* e posse de propriedade intelectual entre corporações de media e espectadores, Jonathan Bignell nota que os envolvidos na produção de media estão a tornar-se cada vez menos inclinados a descartar o envolvimento dos fãs como periféricos ou indesejados. Em vez disso, a relação entre produtores principais e a audiência é variável, contestada e volátil. Alguns produtores, escritores e atores resistem à crescente vocalização dos espectadores, outros exibem uma vontade ou mesmo ânsia de envolvimento com uma audiência digitalmente ativa. Especialmente, porque a experiente tecnologia milenar é bastante cobiçada, também pelo suposto acesso disponível a rendimentos (Bignell, 2012). Bignell dá o exemplo do trabalho de investigação de Sharon Marie Ross, em que descreve os diversos modos de convite à participação por parte da audiência, embutida dentro de textos televisivos e paratextos online, desde chamadas para votar em programas de talentos como o *American Idol* ao convite mais direto de explorar possibilidades de narrativas complexas, como foi o caso da série *Lost* (2004-2010). Há, também, o seguimento dos *ratings* de audiência das séries que determinados organismos de radiodifusão mais clássicos produzem (redes e canais básicos de televisão por cabo), o que pode levar a uma nova temporada ou a ser cancelada e o acompanhamento da opinião do público geral sobre determinadas particularidades, que inclui personagens e a forma como se conectam a elas. Características que dão um poder controlado à audiência, por mudarem o rumo da série dentro de parâmetros restritos definidos pela equipa criadora da mesma. É uma coautoria sem o ser. Uma tomada de decisão que pode ser facilmente manipulada e dar uma falsa sensação de intervenção e participação no rumo que a série toma, normalmente em termos de narrativa.

Os produtores televisivos têm cortejado e alimentado, cada vez mais, o envolvimento dos fãs. Todavia, esta integração e definição de estratégias de conhecimento de audiência, nomeadamente dos fãs digitalmente empoderados, não são simples interações e explorações de boa vontade ou mesmo de reconhecimento da importância do mercado de possuir uma audiência devota. Em vez disso, são ferramentas usadas pelos produtores para tentarem moldar e controlar a cultura dos fãs, os seus investimentos e a autoria (Bignell, 2012). O que leva novamente às estratégias de marketing de criação de audiências. De acordo com Derek Johnson “as audiências de fãs são economicamente importantes

para a indústria, mas devem ser gerenciadas para cumprir essa função” (Johnson, 2007, p. 64). Este envolvimento e esta estratégia usada pelo produtor, atore e argumentistas de televisão com a audiência é o que os leva a que atualmente se insiram no panorama de autor-celebridade.

A autoria por parte de fãs sofre discriminações e uma certa desvalorização, podendo trazer, àqueles que criam novas obras a partir de existentes, diversos problemas legais. A interferência da audiência em determinadas séries televisivas também é percebida como secundária, por ser um aglomerado de opiniões e escolhas que se reduz a uma, a da maioria e que posteriormente são moldadas e apropriadas pelos diferentes membros que constituem a equipa criadora. Reparou-se, igualmente, que o poder transdiscursivo de uma assinatura (teoria trazida por Foucault (1998)) e do seu estatuto, que neste caso é a imagem de marca criada em torno da celebridade, está, assim, presente, não só na criação de uma ou mais obras, mas na sua popularidade. Esta acaba por ser, igualmente a resposta para o poder de aceitação de uma obra feita por fãs caso não esteja dentro da legalidade (autorização e pagamento do autor), o grau de popularidade da obra ou de quem a concebeu. Ao contrário da imagem criada como marca em torno de uma pessoa, o nome, apesar de ser uma forma de identificação, se não tiver um rosto ou uma mente identificável por trás, é apenas um nome próprio, anónimo. Isso pode levar à existência de obras órfãs⁵³, porém, o que o direito traz em contrapartida, ao contrário da indústria do meio e da própria sociedade, é o reconhecimento da existência de pelo menos um autor por detrás da obra, preservando sempre os seus direitos morais (direito à paternidade e proteção da obra), mesmo que ele seja desconhecido. No caso da indústria ou da sociedade, sem uma imagem/estatuto associado à assinatura, a obra pode prevalecer, mas o seu autor cai indefinidamente no esquecimento. Será o direito a única área a realmente atribuir algo à sua existência?

O Direito existe de modo a que a vida social seja possível, devido à necessidade humana por organização. Todavia, os valores sociais e humanos não são inventados pelo legislador, nem o bem-estar social é gerado somente pelo Direito. São, em vez disso, construídos a partir da expressão da vontade social. João Batista Machado denota que o Direito é uma ordem fundamental e que sem ele a sociedade não existe. O Direito entra de forma necessária na composição do social, enquanto a sociedade, por outro lado, é indispensável por natureza ao homem (Machado, 2011, p. 36). Por este motivo, “o Direito deve estar sempre a refazer-se, de acordo com a mobilidade social, pois só assim será instrumento eficaz

⁵³ Uma obra órfã é uma obra em que nenhum dos titulares do Direito de Autor de uma obra é identificado ou, mesmo que um ou mais sejam identificados, nenhum é localizado apesar de ter sido efetuada uma busca diligente. A obra tem de estar publicada, para ser ponderada a hipótese da sua utilização por terceiros. Se uma obra tem vários autores e só alguns é que são identificáveis, mesmo assim, a obra ainda pode ser considerada parcialmente órfã. O uso da obra depende da aprovação desses titulares de direitos que foram possíveis de identificar e/ou localizar. Relativamente aos restantes titulares, a obra é considerada órfã (Consulte-se a Diretiva 2012/28/UE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 25 de outubro de 2012, relativa a determinadas utilizações permitidas de obras órfãs, acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A32012L0028>).

na garantia do equilíbrio e da harmonia social” (Fiuza, Sá & Naves, 2008, p. 2). Por vezes, o que acontece, é que a conduta padrão estabelecida pela sociedade diverge da conduta normativamente imposta como correta e mais apropriada, sem que esta última seja alterada ou mesmo destruída. Segundo João Batista Machado (2011), não é raro acontecer que uma conduta de facto, que seja adotada uniformemente por uma grande parte da sociedade acabe por se impor como norma válida e afastar as que lhe são precedentes. Não obstante, aquilo que se constata é que a conduta social que se afasta de uma norma que ainda se encontra vigente, apenas é transformada numa nova norma de conduta quando se generaliza a convicção de que a mesma é correta e justa (Machado, 2011, p. 45). Estes foram alguns dos motivos que levaram a fazer esta investigação da visão social do autor cinematográfico e televisivo. O propósito desta análise consistia em descobrir se a legislação se baseia, ou se alguma vez se baseou, na noção de autoria criada pela sociedade. Porém, depois de alcançarmos as duas perspetivas existentes na sociedade (como consumidores), o autor-celebridade e a seleção do espectador, conduzem ao questionamento: quem serão os autores de um filme e série para a legislação? Isto, tendo a noção que o autor para a legislação não está conectado ao seu estatuto, mas à criação intelectual da obra. É pretendido, assim, explorar melhor as diversas questões que surgem apegadas ao conhecimento que se obteve até agora e ao desconhecimento sobre a única área que define do mesmo modo o termo autor, quase a um nível mundial, o Direito.

CAPÍTULO IV - AUTORIA NA LEGISLAÇÃO ESTADUAL E INTERNACIONAL: UMA COMPARAÇÃO DE SISTEMAS LEGAIS

Quando se iniciou esta investigação, um dos objetivos principais era responder à questão: que consequências podem advir de uma base legal de Direito de Autor e dos Direitos Conexos nacional [Portugal], considerando que este regime vigente é fundado na Convenção de Berna de 1972, que face às obras cinematográficas e televisivas não tem sofrido alterações? Objetivo esse que continua presente e que levou à abordagem da noção de autoria nos três campos distintos que se tem vindo a abordar: audiovisual (mais precisamente cinema e televisão), direito e sociedade. Seguindo a mesma linha de raciocínio que se tem adotado desde o início, há outra pergunta que se levanta: quem é ou são os autores de cinema e televisão para a legislação de Direito de Autor?

Antes de mais, é importante saber-se o que é o Direito de Autor, sendo por aí que se irá começar. Patrícia Akester apresenta de modo conciso e esclarecedor o termo de Direito de Autor, que, segundo a mesma:

É utilizado para denominar a área da propriedade intelectual que rege a proteção da obra que decorre da criação intelectual (...). Hoje, o direito de autor protege bens culturais intangíveis de natureza diversa, que vão desde as clássicas obras literárias, dramáticas, musicais e artísticas, às obras advenientes da revolução digital. Como ramo do direito, o direito de autor corresponde a um ramo do direito privado. (...) Regula um setor diferenciado da vida dos particulares, a criação literária e artística, tendo, pois, «assegurada a sua autonomia como ramo do direito civil»⁵⁴ (...). Rege os direitos outorgados aos autores («direito de autor») bem como os direitos atribuídos aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas ou videogramas e aos organismos de radiodifusão («direitos conexos») (Akester, 2013, p. 15 e 16).

O Decreto –Lei nº63/85, de 14 de março, apresenta a base nacional do Direito de Autor e Direitos Conexos como sendo a mesma desde 1972, sustentada por uma convenção com mais de 100 anos, a Convenção de Berna, assinada em 1886.⁵⁵ Este mesmo preâmbulo do decreto-lei confirma a desatualização e diz que é imprescindível substituir o Código vigente. Para além disso, refere-se a um

⁵⁴ Ascensão, J. (1992). *Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra Editora, p.29-30.

⁵⁵ A Convenção de Berna passou por várias revisões: 1896 em Paris, 1908 em Berlim, 1914 novamente em Berna, 1928 em Roma, 1948 em Bruxelas, 1967 em Estocolmo, em 1971 novamente em Paris e por fim, em 1979, também em Estocolmo, com pequenas alterações, que não afetaram nem o cinema nem a televisão. Enquanto que a adesão de Portugal aos atos de revisão da Convenção de Berna para a proteção das Obras Literárias e Artísticas (Decreto nº 73/78, de 26 de julho) e da Convenção Universal sobre o Direito de Autor (Decreto nº 140-A/79, de 26 de dezembro), efetuados em Paris a 24 de julho de 1971, considerado pelo código vigente como recente, foram as últimas alterações adotadas por Portugal. Na mesma são realizadas alterações quer terminológicas quer substanciais, na atual regulamentação do Direito de Autor.

dos seus principais interesses, ou seja, a necessidade de assegurar o equilíbrio entre os autores e utilizadores da obra⁵⁶. Porém, não se pode dizer que esse equilíbrio tenha sido atingido, principalmente pela falta de acompanhamento da sua evolução social. Até 2017, a atualização da legislação nacional foi-se constatando⁵⁷, existindo revisões e acrescentos de artigos. No entanto, a base continua a mesma.

Para este estudo foi selecionado como objeto de estudo a legislação portuguesa. Focou-se, principalmente, na edição nacional mais atual do Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC), que neste momento é de 2017 (e anteriormente a esta, a de 2014, cujas alterações foram residuais e pouco perceptíveis, visto ser uma terceira edição e não uma nova obra) e particularmente, no estudo da republicação da Lei n.º 16/2008, de 4 de abril, do CDADC. Todavia, é de interesse destacar que o Direito de Autor é comum a todos os países que se regem pelo Direito Civil. Isto inclui, para além de Portugal, pelo menos mais 90 países que se encaixam neste sistema legal, especialmente a generalidade dos países da Europa continental. Por este motivo, muitas das leis e artigos da legislação nacional que serão apresentados, tendem a ser comuns ou muito semelhantes a todos estes países. Será, por isso, referenciada a legislação de alguns países membros que se consideram mais pertinentes, dependendo do caso em questão.

Tenciona-se usar como termo de comparação o sistema de *Copyright*, empregue pelos países que se regem pelos *Common Law*. O *Copyright* é associado mais prontamente aos países anglo-saxónicos, enquanto o CDADC é aplicado maioritariamente aos países da Europa continental, mas não exclusivamente. Foi nomeada a legislação Americana como representante do *Copyright*, pela influência e importância da indústria cinematográfica e televisiva norte-americana, não só mundialmente, mas por ter um grande impacto na sociedade portuguesa em termos de consumo de obras audiovisuais (ICA, 2017). A legislação será abordada assumindo a posição do trabalhador e da indústria dos respetivos media, com o intuito de confirmar se esta está em consonância com a realidade da sociedade em geral e/ou da indústria cinematográfica e televisiva em particular.

Iniciar-se-á pelas características legais base que são comuns a qualquer obra, seja ela artística ou científica. O que inclui, essencialmente, conceitos. Conceitos esses, que estão presentes não só na

⁵⁶ No nosso país e neste século foram os direitos de autor definidos em 1972 no DL n.º 13 725, de 27 de maio de 1972 (...) e depois do DL n.º 46 980, de 27 de abril de 1966 (...). Estipulava o preâmbulo deste último que o precedente representara importante processo à data da publicação mas se foram desatualizando com o decorrer do tempo, pelo que se tornava necessário substituí-lo. Pelas mesmas razões é hoje imprescindível substituir o Código vigente, que se acha, aliás, alterado em vários passos por leis avulsas mais modernas. Teve-se sempre presente, ao elaborá-lo [CDADC], a necessidade de assegurar o melhor equilíbrio possível entre os autores e utilizadores das suas obras. A indispensável proteção dos direitos de autor não pode exercer-se em detrimento dos legítimos direitos e interesses de editores, produtores, realizadores e radiodifusores nem dos utentes em geral, pelo que não se deve, ao assegurá-la, perder de vista o interesse público (DL n.º 63/85 de 14/03, do CDADC).

⁵⁷ O CDADC foi aprovado pelo DL n.º 63/85, 14/03, e alterado pelas Lei n.º 45/85, de 17/09, Lei n.º 114/91, de 03/09, DL n.º 332/97 e 334/97, ambos de 27/11, Lei n.º 50/04, de 24/08, Lei 24/06, de 30/06, Lei n.º 16/2008, de 1 de abril - que efetuou a sua republicação integral em versão atualizada à data, e posteriormente a esta republicação - foi ainda alterado pela Lei n.º 65/2012, de 20/12, e por último pela Lei n.º 82/2013, de 6 de dezembro.

legislação Portuguesa, mas também nos restantes países civilistas e, frequentemente, no sistema legal de *Copyright*.

1- Características legais basilares que afetam todo o tipo de obras

Em primeira instância, será abordado o regime jurídico regra aplicável à generalidade das obras protegidas pelo CDADC vigente em Portugal. É pretendido contextualizar o funcionamento do sistema legal, sendo que as soluções que forem encontradas no CDADC serão similares a diversos países de tradição civilista. Isto deve-se à força de tradição civilista do ordenamento jurídico português e à sua harmonização com a Convenção de Berna. Só depois será examinado o regime jurídico especial relativo ao cinema e televisão.

O primeiro passo a ser realmente dado é saber o que o CDADC considera ser uma obra, visto ser o objeto da sua proteção. Para o CDADC (2017) (havendo uma interpretação semelhante por parte do *Copyright*), obras são “as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer modo exteriorizadas, que, como tais, são protegidas nos termos deste Código, incluindo-se nessa proteção os direitos dos respetivos autores” (n.º 1 do artigo 1.º do Capítulo I do Título I do CDADC). A obra é independente da sua publicação, divulgação, utilização e exploração, mesmo na legislação. O que quer dizer que a obra é protegida a partir do momento em que é criada. Nenhum dos dois sistemas legais protege ideias, processos, sistemas, métodos operacionais, conceitos, princípios ou descobertas por si só, não fazendo, por isso, parte da noção de obra para os dois sistemas (n.º 2 do artigo 1.º do Capítulo I do Título I do CDADC & 17 U.S.C. § 902). Isto porque, cada um deles representa algo subjetivo, abstrato, que pode ser materializado de diversas formas. A falsidade criticada por Platão acaba por ser a defendida pela lei, pela sua objetividade e clareza física, já que mostra uma perspetiva concreta da cópia da realidade. Mesmo assim, no caso de peças artísticas, dentro das limitações impostas, ainda existe liberdade de interpretação.

Outro dos conhecimentos a ter em conta é qual o conteúdo do Direito de Autor e quais os critérios de atribuição de autoria, ou seja, o que é um autor, algo que já foi abordado anteriormente, mas que desta vez irá ser aprofundado.

Salvo disposição em contrário, autor é o criador intelectual da obra. Presume-se autor aquele cujo nome tiver sido indicado como tal na obra, conforme o uso consagrado, ou anunciado em qualquer forma de utilização ou comunicação ao público. Salvo disposição em contrário, a referência ao autor abrange o sucessor e o transmissário dos respetivos direitos (artigo 27.º, Capítulo III do Título I do CDADC).

A expressão “salvo disposição em contrário” utilizada no início da citação, refere-se a exceções dentro da legislação em que a autoria ou titularidade é entregue a outra pessoa que não o criador, como o seu sucessor, o transmissário de direitos ou uma pessoa coletiva (no caso de obras coletivas, por exemplo, como algumas publicações em jornais que é a empresa que assina, em vez da pessoa que escreveu o texto) apontadas juridicamente pela legislação (Mello, 2014; Akester, 2013). Considera-se, que neste caso, quando o criador da obra transfere os seus direitos, a pessoa singular ou coletiva que os recebe não deve ser vista como autor, mas sim como titular dos mesmos. Ao contrário desta doutrina, o *Copyright* nos EUA deixa o interesse pela ideia de autoria e de proteção do criador da obra um pouco de lado e preocupa-se mais com a proteção da obra em si, com a sua exploração económica e com a promoção do progresso das áreas em que se insere. Isto é constatado em obras feitas por um conjunto de pessoas e não tanto em obras individuais. Neste último, o objeto de proteção assemelha-se mais ao Direito de Autor. Esta distinção torna-se particularmente relevante no que diz respeito a questões como os direitos morais ou a elegibilidade de uma pessoa jurídica como autor, que não é apresentada do mesmo modo dentro do *Copyright*. O que o CDADC (2017) direciona para o autor em obras audiovisuais, não se irá constatar no sistema legal de *Copyright* dos EUA (UNESCO, 2010).

Uma das particularidades do *Copyright* americano, que era diferenciada do Direito de Autor, estava relacionada à ausência de proteção automática das obras. Para serem protegidas tinham de ser registadas. Atualmente, devido à sua ligação com a Convenção de Genebra, o registo das obras deixou de ser tão importante e passou a ser opcional, assim como o seu depósito, garantindo que a obra é protegida a partir do momento que é exteriorizada, independentemente de qualquer formalidade. Apesar de nalgumas áreas artísticas seja aconselhável fazê-lo. Um procedimento que, hoje em dia, é adotado igualmente pelo Direito de Autor (Gheorghe, 2011, p. 113)⁵⁸.

Após a obtenção do conhecimento de que tipos de obra são protegidas pelo Direito de Autor, é relevante saber se todas elas são suscetíveis de proteção. Ou seja, se existem exceções à sua proteção ou se por outro lado, a natureza da obra é suficiente, desde que se enquadre na tipologia eleita pela legislação.

⁵⁸ “O direito de autor é reconhecido independentemente de registo, depósito ou qualquer outra formalidade” (artigo 12.º do Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC).

1.1- CONCEITOS ELEMENTARES: A MISTURA DE NOÇÕES LEGAIS COM MOVIMENTOS ARTÍSTICOS LITERÁRIOS

O primeiro requisito para a proteção de uma obra, seja dentro do sistema legal de Direito de Autor ou de *Copyright*, é que esta seja original ou equiparada a original. Apesar de na legislação nacional ser referida consecutivamente a palavra original aliada a obra ou a obra de arte (sem que a palavra original se refira à versão primária da obra, cuja natureza da arte permita a existência de cópias) e haver um grupo de obras equiparadas a originais, não é explicado o significado deste conceito. Este último agregado é o único que possui uma significação, embora não clarifique sobre o termo. Uma obra equiparada a original é uma terminologia que se aplica a compilações como enciclopédias, regulamentos ou relatórios, por exemplo, ou a obras transformadas, como adaptações ou traduções (artigo 2.º e 3.º do Capítulo I do Título I CDADC). De outro modo, apenas são dados a conhecer que formatos são protegidas dentro das obras literárias, dramáticas, artísticas, musicais, vocais, audiovisuais, plásticas e gráficas e que estes têm de ser consequentemente originais ou então incluir-se no grupo de obras equiparadas a originais.

É obtida, portanto, somente a noção de que é importante para o contexto legal ter o conhecimento do que é original, por ser um requisito essencial para a proteção da obra. No acórdão do Supremo Tribunal de Justiça de 5 de dezembro de 1990 afirma-se que “só a originalidade merece proteção do direito de autor e não a simples novidade” (B.M.J. N.º 402, 1990, p. 567-582). Ou seja, existe um excluir da originalidade como apenas novidade, principalmente porque a legislação integra na sua proteção obras baseadas noutras ou mesmo recriações, como os *remakes*. Ainda assim, a sua designação continua a não ser clarificada⁵⁹.

A originalidade no *Copyright* Americano está, por outro lado, conectada aos alicerces do próprio sistema, o direito à cópia, assim como à novidade (em termos de renovação e não de ser única, ou seja, nunca antes vista). A obra não é protegida se o seu modo de expressão tiver sido nitidamente copiado sem o consentimento do detentor dos *Copyrights*. Os restantes países que se regem pelo *Copyright*, também não incluem um significado para originalidade na sua legislação, como é o caso do Reino Unido e Canadá. No caso do Reino Unido possui na sua jurisprudência uma abordagem semelhante à dos

⁵⁹ Apesar de Portugal não ter na sua legislação a definição de originalidade, isso não se aplica a todos os países. Por exemplo, segundo a República Checa, o assunto protegido pelo Direito de Autor “é um resultado único da atividade criativa do autor e é expresso em qualquer matéria objetivamente perceptível, incluindo a sua forma eletrónica, permanente ou temporária, independente do seu âmbito, propósito ou significado (doravante referida como “obra”)” (artigo 2.º do Volume I do Título I presente na Czech Republic Consolidated Version of Act No. 121/2000 Coll., on Copyright and Rights Related to Copyright and on Amendment to Certain Acts (the Copyright Act, as amended by Act No. 81/2005 Coll., Act No. 61/2006 Coll. and Act No. 216/2006 Coll.). Veja-se: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=186403. Na Estónia “uma obra é original se for a criação intelectual pessoal do autor” (artigo 4.º do Capítulo II da Estonia Copyright Act (consolidated text of February 1, 2017)). Veja-se: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=431814

EUA, apesar de não revelar nenhuma concepção para o que significa ser uma obra original⁶⁰. Apenas do que não é original (Rahmatian, 2013; Drassinower, 2004; Newell, 2010).

É, então, pretendido procurar o significado do termo original, que seja mais adequado para o Direito de Autor.

1.1.1- O Conceito de Originalidade na Literatura

Qual é, então, o significado de originalidade no CDADC? O significado e requisitos de originalidade vão ao encontro da jurisprudência de cada país e gerem-se de acordo com a interpretação jurídica feita do conceito (Hariani & Hariani, 2011, p. 510). A originalidade, caso não esteja estabelecida na legislação, mostra-se como sendo um conceito aberto, cuja interpretação que prevalece é a que for mais vezes utilizada como precedente. Atualmente, aquela que predomina na maioria da Europa, de forma simples e direta, defende que uma obra é tida como original se provém do seu criador intelectual, ou seja, da pessoa que se apresenta como autor da obra. Não se deve, por isso, confundir com novidade. Uma criação baseada numa obra anterior pode ser considerada original e ser elegível de proteção por parte do CDADC. Como é o caso da escrita de um livro que indaga um tema usado recorrentemente ou a exploração de obras já caídas em domínio público. Ainda assim, não se pode ignorar a existência de outras interpretações dadas a esta noção. Por isso, irão ser apresentadas algumas delas.

É comum ver-se interpretações feitas à originalidade que falam da personalidade do autor como seu complemento integrante, mesmo as mais atuais. Para Nuno Sousa e Silva (2014) a originalidade:

Em sentido objetivo significa que o autor foi quem criou a obra, que esta tem a sua origem no seu trabalho. Significa apenas que uma obra não foi copiada. Em sentido subjetivo significa que há criatividade: escolhas conscientes e criativas por parte de um ser humano de forma a que se gere uma expressão da personalidade de um autor (Silva, 2014, p. 1341).

A subjetividade relativa à criatividade dentro da obra e acima de tudo, à expressão da personalidade do seu autor, é o que tem gerado mais discussões e diversidade de opiniões. Aquilo com que se depara, é que tanto a ligação de autoria à originalidade como à personalidade do autor derivam da literatura e continuam ligadas à sua visão mais antiga.

⁶⁰ United Kingdom Copyright, Designs and Patents Act 1988 (as amended during 2018). Acedido em: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>

Rastrou-se a primeira abordagem à originalidade até Edward Young e a sua obra *Conjectures on Original Composition: In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* de 1759. Antes da sua criação, a literatura era vista como um discurso imitativo ou motivacional, o que remete para as teorias criadas por Platão e Aristóteles, à já aludida *mimésis*, que defendia que o artista copiava a realidade. Edward Young (1759) veio propor uma nova abordagem a esta visão. Para ele, a imitação estava dividida em dois: uma da natureza e outra de autores. A primeira é vista por ele como original e a última como imitação. As originais para Young (1759), estendem a república das letras e acrescentam uma nova região ao seu domínio, são e deveriam ser as grandes favoritas por, para ele, serem benfeitoras. Young (1759) relaciona várias vezes a ideia de originalidade e imitação utilizando metáforas e focando-se especialmente nas obras literárias. Atribui à originalidade uma natureza vegetal, que surge espontaneamente da raiz vital da genialidade e que cresce, em vez de ser algo feito. As imitações, por outro lado, são vistas como uma espécie de duplicado do que já temos e que, possivelmente, era melhor a versão anterior. São percebidas como algo frequentemente feito pela mecânica, arte e trabalho por fabrico forjado de material pré-existente, em vez do seu próprio material (Burke, 1995, p. 38; Young, 1759). Curiosamente, a ideia de originalidade mantém-se como uma das opções legais de interpretação, apesar de atualmente estar ligada tanto ao autor como à natureza, ou seja, aos dois tipos de imitação. A imitação feita pelo autor, descrita por Young, não se refere a uma cópia exata, mas sim a uma renovação, tal como os dois sistemas legais adotam.

Analogamente, até ao século XVIII, a personalidade do autor e o próprio autor eram escondidos. Na medida em que, mesmo que fossem identificadas características de expressão comuns em várias obras do mesmo criador, não se sabia a quem pertenciam realmente. Não existia a preocupação por parte do autor de assinar a própria obra. Havia, por isso, uma tendência para o anonimato, como já mencionado anteriormente. No entanto, com o aparecimento da vontade de identificação do criador, durante a já referenciada individualização da criatividade, surgiu, de igual modo, a necessidade de proteger a obra e o seu autor. O facto de durante muito tempo não se sentir a indispensabilidade de salvaguardar particularmente a atividade criadora destes bens culturais, deveu-se à obra não reclamar um estatuto próprio. A proteção da propriedade do exemplar único era vista por todos como suficiente para a tutela dos interesses implicados. O que fez com que se alterasse esta mesma abordagem foi “a descoberta de meios mecânicos que permitiam a reprodução de uma obra num número ilimitado de exemplares” - a obra torna-se objeto de uma atividade lucrativa e é esta que determina o interesse do legislador (Ascensão, 1989, p. 2). Porém, para além do lado económico, surgiram mais dois interesses, a preservação cultural e da identidade do autor, mesmo de uma obra anónima. Ou seja, ao implementar

consequências caso alguém destrua ou danifique uma obra que não construiu ou se aproprie dela, a lei trouxe mais à autoria do que um simples proveito monetário.

Após este pequeno resumo histórico, constatou-se que a ideia de personalidade do autor tornou-se significativa entre os legisladores e que de certa forma se ligou à ideia de originalidade. Passemos, então, para a procura não só do significado de originalidade, mas de personalidade do autor que mais se aproximam da visão legal.

1.1.2- A Relação do Conceito de Originalidade ao de Personalidade do Autor na Legislação

Embora o CDADC (2017) não mencione a personalidade do autor, os investigadores, entidades de gestão e analistas do Direito de Autor fazem-no frequentemente. Nacionalmente são vários os investigadores e autores que mencionam a personalidade do autor. Entre eles tem-se: Geraldo Almeida em obras como *O direito pessoal de autor no Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos* de 2001; Alexandre Dias Pereira em *Direitos de Autor e Liberdade de Informação* de 2008, Maria Vitória Rocha em “A originalidade como requisito de protecção do Direito de Autor” de 2003, Luiz Francisco Rebello em *Introdução ao Direito de Autor* de 1994 e Oliveira Ascensão em *Direito de Autor e Direitos Conexos* de 1992, entre outros. Os autores referenciados associam esta terminologia ao direito pessoal, atribuindo uma interpretação romântica e filosófica ou jusfilosófica, termo usado por Tiago Bessa (2012), ao autor e à sua obra, empregando expressões como “laço pessoal” ou “relação umbilical” (Almeida, 2001, p. 1094; Pereira, 2008, p. 463 e 480; Bessa, 2012, p. 1142).

A personalidade do autor, para os investigadores e estudiosos do CDADC, para além de estar ligada à originalidade também se liga à criatividade, subjetividade e, acima de tudo, à ideia de autoria. Luiz Francisco Rebello no livro *Introdução ao Direito de Autor* de 1994 fala do que não é original e da criatividade. Para ele, não é original: um objeto simplesmente prático e funcional, despojado de cariz artístico, como algumas obras de arte aplicada; uma obra que resulte de uma operação mecânica, dando o exemplo da fotografia ou apenas a aplicação de um método padrão pré-existente de comunicação, como os programas de computador. Luiz Rebello depreende, assim, que “a criatividade, ainda que em grau diminuto e de expressão fruste, é condição imprescindível da tutela legal” (Rebello, 1994, p.90). Bernard Edelman (2008) apoia esta mesma visão e chega a dizer que a originalidade é o conceito que mostra se um trabalho intelectual foi criativo ou não, sendo que a criatividade refere-se à expressão da personalidade por parte do autor (Edelman, 2008, p. 15 e p. 23-25, também referido por Strowel, 1993, p. 397). Oliveira de Ascensão, seguindo esta mesma linha, ainda acrescenta que para além de “tarefas

mecânicas, servis ou banais de conjugação de elementos não representarem criação e neste sentido não apresentam originalidade, a obra não se pode resumir a um trabalho de dedução ou à arrumação de dados preexistentes” (Ascensão, 1989, p. 62). Ou seja, a natureza da obra que se encaixe nas referenciadas como objeto de proteção pelo Direito de Autor não é sinónimo de que irá receber proteção. O mesmo se aplica ao *Copyright*.

É habitual para o sistema continental Europeu ou para o sistema de Direito Civil em termos do Direito de Autor, ser associado e tido como centrado na personalidade do criador da obra (UNESCO, 2010, p. 11). A *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD), uma entidade gestora coletiva do Direito de Autor em França, defende que:

Para ser protegida pelo Direito de Autor, uma obra deve primeiro e acima de tudo ser original, que deve refletir a personalidade do autor. Este critério da originalidade é particularmente subjetivo, o que faz com que seja bastante difícil para os juizes acederem no evento de uma disputa (SACD, 2012).

O que leva a recuar um pouco e perceber de onde surge esta adaptação da ideia de personalidade do autor. A marca da personalidade do autor foi introduzida como conceito em França por Henri Desbois (1966) e a sua conceção é semelhante às que se têm vindo a apresentar. Detinha, por isso, de igual modo uma aparência restritiva (Desbois, 1966, p. 6). Ao falar-se da personalidade do autor em arte está-se a falar de um grau de criatividade elevado, assim como de qualidade. É um patamar em que o artista como autor, já possui uma personalidade concisa ao ponto de ser identificável. Torna-se mais simples de reconhecer esta presença com obras concebidas a solo, no entanto, com obras concebidas por várias pessoas a sua identificação é complexa. Curiosamente, apesar da existência destes ideais aliados à personalidade do autor, os juristas não o aplicam de forma tão rígida, já que se protegem obras utilitárias em que esta característica é reduzida. O que alegam é que uma obra para ser considerada original tem de conter traços da personalidade do autor, por muito reduzidos que sejam (Rocha, 2003, p. 4).

Esta visão, ao longo dos anos, foi sofrendo alguns desvios e alterações. “Uma primeira inflexão consistiu na opção pelo critério do “*apport intellectuel*”, em substituição da tradicional “marca da personalidade do autor”, para apurar a existência de originalidade” (Rocha, 2003, p. 6). Nesta altura, alguns autores deixam de considerar a personalidade do autor como requisito da originalidade.

Apenas quando a obra satisfaz o requisito da originalidade podemos dizer que a obra emana de um determinado autor. Portanto, há que constatar que a originalidade não é mais do que um conceito de imputação subjetiva da obra. É o que nos permite dizer que a obra é daquele autor e não de outro. E não

mais do que isso. Dito de outro modo, a originalidade já não é a marca da personalidade do autor, mas o resultado de uma atividade criativa do autor (...). Basta que alguém desenvolva uma atividade criativa independente, ou seja, que intervenha com a sua imaginação no processo lógico de realização da obra, para que a obra seja original, uma vez que o resultado obtido é necessariamente pessoal, individualizado (Rocha, 2003, p. 28 & 37).

Alberto de Sá e Mello chega a dizer sobre este mesmo assunto, que o erro mais frequente, implícito a concepções da situação autoral jurídica, encontra-se na procura pelo reflexo da personalidade do criador da obra intelectual (Mello, 2014, p. 45). Sendo que, para ele, é na obra e não no comportamento do presumível autor, que se deve ir buscar os requisitos necessários desta tutela legal. Tutela essa, que só diferencia as obras em que se reconhece uma “expressão formal criativa”, expropriada tanto de mérito como de qualidade estética. “A autoria é, por conseguinte, a condição do que cria obras intelectuais” (Mello, 2014, p. 45).

Conclui-se, com isto, que de modo a que a personalidade do autor fosse realmente tida em consideração em termos de identificação e distinção numa obra, seria necessária uma outra obra do mesmo autor. Só assim é que se adquire a perceção de características singulares que definem a sua personalidade como criador, mesmo que subtis. Isso faria com que a obra primogénita que concebesse não estivesse sujeita a proteção, pois não se conseguiria detetar numa obra singular aquilo que realmente lhe pertence de personalidade de autor, principalmente em obras feitas por mais do que uma pessoa. O que a legislação pretende ou deveria pretender realmente, seria a proteção da individualidade da obra. As características fundamentais que a distingue de uma outra obra qualquer dentro do mesmo tipo de media, género e temática.

O aparecimento de novas formas de obra, como os programas de computação, fez com que uma nova interpretação surgisse e que a legislação, por vezes, sofresse adaptações às várias obras mais ligadas à indústria e tecnologia. Por este motivo, aquilo que se aceita como sendo a definição de originalidade, corresponde à significação que foi apresentada mal se começou a análise desta temática: a obra provém do seu autor. Tudo o resto fica aberto a interpretações, que dependem da jurisprudência de cada país e ao tipo de obra a que se dirige, envolvendo, por isso, casos precedentes idênticos.

Continua-se a ver interpretações da legislação espelhadas numa noção de originalidade e dos termos que a constituem, proveniente de ideias do século XVII e XVIII e de campos filosóficos e artísticos remetentes a obras individuais. Ainda se torna mais evidente a derivação da noção de personalidade do autor da literatura, pela ligação que o *cinéma d'auteur* tem a esse conceito e à própria arte literária. Assim como à proximidade que a legislação e os seus investigadores teóricos têm à literatura e às suas

teorias filosóficas. Aliás, Nuno Sousa e Silva, baseado na obra de Andreas Rahmatian, menciona que o discurso francês e continental, de um modo geral, faz apelo ao autor como criador, de tal maneira que se fala do “mito romântico do autor” (Silva, 2014, p. 1336; Rahmatian, 2011). Este é um modo de pensamento plausível, pela falta de adequação do autor à época em que nos encontramos e à evolução tecnológica com que nos deparamos, uma das ideias fundamentais a serem defendidas nesta tese. A interpretação que se considera adaptar-se melhor à realidade industrial das mais variadas obras, incluindo de arte, é dada por José Manuel Pinheiro. O Juiz declara que “uma obra será intelectual, literária ou artística, desde que seja a emanação dum esforço criador da inteligência, do espírito humano: é essa a obra que a legislação sobre direitos de autor visa acautelar” (José Pinheiro citado em Maria Rocha, 2003, p. 20). Assim como a definição de originalidade mais apropriada na sua exposição é atribuída por Patrícia Akester quando diz que, “em Portugal, o postulado da originalidade da obra exige a ausência de cópia dessa expressão, bem como a individualidade da mesma” (Akester, 2013, p. 29).

Foi observável um desvio da realidade por parte do direito e dos seus investigadores em várias áreas, incluindo não artísticas. Uma tese é tanto um trabalho de dedução, como de arrumação, tratamento de dados, trabalho de ideias, pensamentos e teorias pré-existentes. Só assim é que se consegue criar algo novo. Desvalorizar este processo e o seu criador como não digno de ser considerado autor é extremista, pois como irá ser exposto, um mero técnico pode trazer contributos consideráveis que ficam escondidos, muitas das vezes, por trás das ideologias de uma profissão tida como técnica.

Se o direito e as pessoas que o trabalham e exercem não conseguirem identificar todos os autores de uma obra feita em colaboração, isso poderá significar que não sabem como detetar a personalidade de um autor no seu estado mais básico. O que levanta a questão, mais uma vez, de quem são os autores de um filme ou série de televisão? Agora acrescentando-se uma extensão: Será que todos os autores são tidos em conta nestes dois media? Perguntas a que se pretende responder mais à frente. Em conclusão, o termo de personalidade do autor não se apresenta como apropriado. É demasiado complexo e, apesar de estar ligado à tentativa de simplificação de várias formas de criação humana, tem tido o efeito oposto. O mesmo tem acontecido com o termo originalidade, a partir do momento em que não está definido claramente na própria legislação. É possível considerar que a existência de uma maior objetividade por parte do direito possa ser necessária, especialmente, no que diz respeito ao intuito principal de defesa de uma obra. Sem que a mesma comprometa todas as obras passíveis de proteção, sejam elas materializadas no passado, presente ou futuro.

Depois de serem esclarecidos os principais conceitos ligados aos autores e respetivas obras protegidas no Direito de Autor e Direitos Conexos, serão revelados os direitos essenciais atribuídos a um autor: o direito moral e o direito patrimonial.

2- Direito Moral e Direito Patrimonial do Autor

O Direito de Autor atribui ao(s) autor(es) direitos morais, conhecidos também como direitos de natureza pessoal, e direitos patrimoniais. Os direitos morais são independentes dos patrimoniais. Isto quer dizer que, mesmo que o autor transmita os seus direitos patrimoniais na totalidade, continuará a usufruir dos direitos morais. Estes são, por isso, inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, perpetuando-se após a morte do autor. O direito moral é, então, o direito à paternidade da obra. O direito de assegurar a genuinidade, integridade e o direito ao ineditismo da obra (ou seja, direito de a divulgar quando e pelo modo que entender ou de não a divulgar e mantê-la inédita). De modo a assegurar a integridade e genuinidade da obra, o autor tem a legitimidade de se opor à destruição, deformação, mutilação total ou parcial ou qualquer tipo de modificação da obra, ou seja, o autor pode-se opor a qualquer ato que desvirtue ou possa afetar a sua honra e reputação. Durante toda a sua vida o autor possui a legitimidade de reivindicar estes direitos e de os asseverar. É importante ressaltar que a apropriação da autoria, ou seja, dos direitos morais, é considerada crime, mesmo com o consentimento do autor (Veja-se no CDADC o artigo 9.º da Secção I do Capítulo II do Título I; artigos 40.º-45.º e artigo 48.º do Capítulo V & artigo 56.º do Capítulo VI do Título I). Como Mira Rajan aponta na sua obra *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology* (2011), relativamente ao comentário feito pela *Fan Cinema Today* sobre a legislação alemã, mas que se aplica de igual modo a outros países, incluindo Portugal, “são dados aos cineastas direitos da sua obra que não podem dar a terceiros, mesmo se eles quiserem- a arte é considerada uma extensão do seu criador ou criadora” (Fan Cinema Today citada em Rajan, 2011, p. 424).

Os direitos patrimoniais, por outro lado, dão a exclusividade ao autor de fruir e utilizar a obra ou autorizar estas ocorrências por parte de terceiros, seja de forma total ou parcial (Veja-se no CDADC o artigo 9º da Secção II do Capítulo II do Título I). Isso inclui a sua divulgação, publicação e exploração económica, seja de que forma for, direta ou indiretamente, dentro dos limites da legislação. “A garantia das vantagens patrimoniais resultantes dessa exploração constitui, do ponto de vista económico, o objeto fundamental da proteção legal” (Artigo 67.º, da Secção I, Capítulo I do Título II). A adaptação, exposição e representação em qualquer suporte e por qualquer processo de reprodução e comunicação existente

ou que poderá aparecer no futuro, também se incluem na exploração económica da obra. Pertence, por isso, exclusivamente ao titular do Direito de Autor a faculdade de escolha livre tanto dos processos como das condições de exploração da obra. “As diversas formas de utilização da obra são independentes umas das outras e a adoção de qualquer delas pelo autor ou pessoa habilitada não prejudica a adoção das restantes pelo autor ou terceiros” (artigo 68.º da Secção I do Capítulo I do Título II do CDADC). Para além disso, segundo Fernanda Amarante, os direitos patrimoniais podem “assumir novas feições que não as previstas na lei e na doutrina pátrias” (Amarante, 2014, p. 5). Isso quer dizer que os direitos patrimoniais que o autor da obra obtém são equivalentes às possibilidades de contornos existentes relativamente à sua utilização (Salinas, 2006, p. 31). Delia Lipszyc afirma o mesmo: “os direitos de exploração de que o autor dispõe são tantos quanto as formas de utilização da obra sejam factíveis, não só no momento da criação da obra, se não durante todo o tempo em que permanece em domínio privado” (Lipszyc, 1993, p. 175).

Em relação à transferência de direitos patrimoniais para terceiros, caso o autor pretenda transferi-los parcialmente, a autorização da sua transmissão só pode ser concedida por escrito, presumindo-se a sua onerosidade e validação notarial. Se, por outro lado, a transmissão da obra for total, obriga a que seja efetuada por escritura pública. A simples autorização de utilização da obra concedida a terceiros para divulgar, publicar, utilizar ou explorar a obra não implica transmissão dos direitos patrimoniais, estando sujeita a uma autorização por escrito, a presunção da onerosidade e o seu carácter não exclusivo⁶¹ (artigo 41.º, 43.º & 44.º do Capítulo V do Título I do CDADC). É permitido por lei transmitir ou onerar o direito patrimonial de obras futuras, porém esta permissão só abrange as obras que o autor vier a produzir no prazo máximo de 10 anos⁶² (artigo 48.º do Capítulo V do Título I do CDADC).

No que diz respeito ao *Copyright* Americano, quando se refere esta legislação, normalmente é para mencionar os direitos conhecidos como económicos. São equivalentes aos patrimoniais, incluindo diversas formas de exploração da obra, como é caso do direito à reprodução, distribuição e execução da obra publicamente (Schwartz, 2004). Em termos dos direitos morais, não são assumidos diretamente,

⁶¹ A autorização por escrito, no caso de transmissão parcial, deve conter obrigatoriamente e especificamente a forma autorizada de divulgação, publicação e utilização, assim como as respetivas condições de tempo, lugar e preço. O documento deve constar de reconhecimento notarial das assinaturas, sob pena de nulidade. Sendo que no título devem determinar-se as faculdades que são objetos de disposição e as condições de exercício, designadamente quanto ao tempo e quanto ao lugar e, se o negócio for oneroso, quanto ao preço. Se a transmissão e/ou oneração forem transitórias e não se tiver estabelecido duração, presume-se que a vigência máxima é de 25 anos no caso de obras audiovisuais. O exclusivo outorgado, caduca se, decorrido o prazo de sete anos, a obra não tiver sido utilizada. No caso de transmissão total e definitiva dos direitos patrimoniais da obra, só pode ser efetuada por escritura pública, com identificação da obra e indicação do preço respetivo, sob pena de nulidade (artigo 43.º & 44.º do Capítulo V do Título I do CDADC).

⁶² É nulo o contrato de transmissão e oneração de obras futuras sem prazo limite. Ainda dentro do direito patrimonial, após a transmissão ou oneração do direito de exploração da obra a título oneroso, se o autor ou os seus sucessores sofrerem lesões patrimoniais graves pela desproporção entre os seus rendimentos e os lucros auferidos pelo beneficiário dos respetivos atos, podem reclamar deste uma compensação suplementar, que incidirá sobre os resultados da exploração. Caso não cheguem a acordo, a compensação suplementar será fixada tendo em conta os resultados normais da exploração do conjunto das obras congêneres do autor, ou seja, obras do mesmo género. O direito à compensação suplementar só subsiste no caso de a percentagem estabelecida ser manifestamente inferior àquela que correntemente se praticam em transações da mesma natureza. Contudo, o direito de compensação caduca se não for exercido no prazo de dois anos a contar do conhecimento da grave lesão patrimonial sofrida (artigo 40.º, 44.º, 48.º do Capítulo V do Título I do CDADC).

como acontece no Direito de Autor, apesar da sua existência. No *Copyright* Americano os direitos equivalentes aos morais dividem-se em dois: o direito de reivindicar a autoria de uma obra, conhecido como o direito à paternidade e o direito à integridade, ou seja, renegar qualquer distorção, mutilação ou modificação da obra ou qualquer tipo de alteração que prejudique a sua honra e reputação. No entanto, enquanto os direitos morais no Direito de Autor são aplicados a todo o tipo de obras que protege, no *Copyright* nos EUA estes apenas se destinam a criadores e obras visuais, ou seja, de pinturas, desenhos, esculturas, fotografias e impressões, com algumas regras e exceções aplicadas através da VARA (*Visual Artists Rights Act*) (17 U.S.C. § 106A; Cronin, 2010). Não obstante, no Reino Unido, são protegidos os direitos morais de obras originais literárias, dramáticas, musicais ou artísticas, gravações sonoras, filmes, emissões e o arranjo tipográfico de edições publicadas, assim como noutros países que se regem pelo sistema de *Copyright*, como a Índia, Nova Zelândia, Israel, Paquistão, entre outros (GOV.UK, 2015; Rajan, 2003; Copyright Council of New Zealand, 2007; Adin, 2012; Masood, 2015; U.S. Embassy & Consulates in Pakistan, 2010).⁶³ Ou seja, a limitação dos direitos morais a obras visuais centra-se mais no *Copyright* dos EUA do que no de outros países.

Por fim, é de interesse sublinhar que um dos objetivos principais do Direito de Autor, tal como no *Copyright*, está conectado à obra em termos da sua exploração económica (UNESCO, 2010). Após a apresentação dos dois direitos fundamentais pertencentes a um autor, é pretendido saber que tipo de obras construídas por mais de uma pessoa são defendidas e o que as diferencia umas das outras.

3- Obras para além das Individuais

O CDADC (2017), assim como o *Copyright* (2016), para além das obras individuais, considera a existência de várias obras concretizadas por mais do que uma pessoa, definindo tipologias que as distingue e inserindo-as em diferentes grupos. No CDADC tem-se a obra feita em colaboração, a obra coletiva e a obra compósita (artigo 16.º - 20.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC). Apesar destas categorizações existirem entre a grande maioria dos países Europeus e dos restantes países aderentes do Direito de Autor, não significa que as especificidades extra apresentadas sejam comuns, apenas o conceito é que poderá ser reconhecido como análogo.

⁶³ Para além destes artigos e fontes, mostra-se como relevante consultar diretamente a legislação de cada país, mais especificamente o Artigo 1.º do United Kingdom Copyright, Designs and Patents Act 1988 (as amended during 2018). Accessed in: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>; Copyright Office Government of India, 2012. Accessed in: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>; Copyright Council of New Zealand. (2017). Moral Rights. Accessed in: <http://www.copyright.org.nz/viewInfosheet.php?sheet=339>; Israeli Copyright Act of 2007. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=202010; Copyright Law of Pakistan, the Copyright Ordinance, 1962 Ordinance No. XXXIV of 1962 (as amended by Copyright (Amendment) Ordinance, 2000 dated 29th September, 2000). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129350.

Uma obra feita em colaboração é uma obra criada por uma pluralidade de pessoas, divulgada ou publicada em nome dos colaboradores ou de alguns deles, quer possam discriminar-se ou não os seus contributos individuais. O direito de autor de uma obra feita em colaboração pertence a todos os que nela tiverem colaborado, aplicando-se ao exercício comum desses direitos as regras de compropriedade. A menos que seja estipulado em contrário por escrito, consideram-se de igual valor as partes indivisas dos autores na obra. Se forem apenas mencionados alguns dos nomes dos colaboradores na divulgação ou publicação da obra, presume-se que os que não foram designados cederam os seus direitos patrimoniais àquele(s) em nome de quem a divulgação e publicação é feita. Isto, se não houver designação explícita dos mesmos em alguma parte da obra. Constatou-se, assim, mais uma vez, o poder da assinatura (Foucault, 1998; Nesbit, 1987; artigos 16.º & 17.º da Secção II do Capítulo II Título I do CDADC). Por último, não são considerados colaboradores da obra e por este motivo, não participam nos direitos de autor sobre a obra, aqueles que tiverem simplesmente auxiliado o autor na produção e divulgação ou publicação desta, seja qual for o modo pelo qual o tiverem feito. Relativamente aos direitos individuais dos autores de uma obra feita em colaboração, qualquer um dos autores pode solicitar a divulgação, publicação, exploração e/ou modificação da obra feita em colaboração. Em caso de divergência, a questão é resolvida conforme as regras de boa fé. Qualquer um dos autores também pode, sem prejudicar a exploração em comum da obra, exercer individualmente os direitos relativos à sua contribuição pessoal, quando for possível essa contribuição ser discriminada. Como por exemplo, publicação da banda sonora de um filme em CD ou o argumento em livro (alínea 4 do artigo 17.º & artigo 18.º da Secção II do Capítulo II Título I do CDADC). As obras de cinema e de televisão inserem-se nesta categoria, mas como já foi mencionado anteriormente, considera-se que esta categorização deixa de ser adequada para estas formas de arte a partir do momento em que desvaloriza o trabalho daqueles que contribuem para a sua produção. Georg Friederich Hegel, aludindo ao *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (2005), é um dos grandes teóricos que estabelece um quadro de compreensão da arte como estando regulada pelo seu modo de produção (Pearson & Simpson, 2005, p.25). Uma ideia aqui defendida e que se irá tentar sustentar ao longo desta tese.

As obras coletivas, por sua vez, são obras organizadas por iniciativa de entidades singulares ou coletivas e divulgadas ou publicadas no seu nome. O direito de autor é, assim, atribuído à entidade que organizou e dirigiu a criação da obra e em nome de quem foi divulgada ou publicada. Contudo, se na obra coletiva for possível discriminar a produção pessoal de algum ou alguns colaboradores, será aplicada sobre os direitos dessa produção pessoal os mesmos artigos relativos a obras feitas em colaboração (artigo 16.º & 19.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC). Tem-se como exemplo

de obras coletivas, alguns jornais e outras publicações periódicas, obras de arte aplicada conhecidas também como utilitárias, onde se incluem artigos de design de interiores, design industrial, entre outros. Alberto de Sá e Mello (2014) afirma que, na realidade, as obras coletivas são obras de autoria singular,

De pessoa física ou coletiva: apesar de compreender a criação de uma pluralidade de sujeitos que para ela carregam os seus contributos criativos individuais, é criada por iniciativa e sob coordenação de uma pessoa singular ou coletiva- é verdadeiramente da autoria singular de uma empresa (de que pode ser titular uma pessoa singular ou coletiva) (Mello, 2014, p.59).

O que para Sá e Mello é não só impraticável, mas também injusto atribuir a criação de uma obra coletiva a uma pessoa física ou conjunto de pessoas físicas individualizáveis, pela quantidade e variedade de contributos criativos que são trazidos para a obra final (Mello, 2014, p.59).

Por fim, a obra compósita é aquela que incorpora no todo ou só em parte uma obra pré-existente com a autorização prévia do autor, mas sem a sua colaboração. Os direitos relativos a uma obra compósita pertencem ao seu autor, sem prejudicar os direitos de autor da obra pré-existente (artigo 20.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC; Rebello, 1994, 118). Como por exemplo, um livro ou um CD de música onde se inclua uma coletânea de êxitos de diversos autores ou um manual escolar onde se inserem imagens e partes de obras literárias pré-existentes.

No *Copyright* Americano, citando artigos presentes na legislação relativamente a obras feitas por mais do que um autor, tem-se as: *joint works* (obras conjuntas), *collective works* (obras coletivas), *works made for hire* (obras feitas por encomenda), *supplementary works* (obras suplementares) e a *derivative works* (obras derivadas) (17 U.S.C. § 101 do Capítulo I e § 201 do Capítulo II).

As *joint works* (obras conjuntas) são tidas como obras preparadas por dois ou mais autores com a intenção de que as suas contribuições sejam fundidas em partes inseparáveis ou interdependentes de um todo unitário. Os autores de uma obra conjunta são coproprietários dos *copyrights* da obra (17 U.S.C. § 101, §201a). Ex.: quando um livro ou artigo científico tem mais do que um autor. David Vaver (2002), sobre esta questão da autoria conjunta, salienta a dicotomia entre ideia e expressão como um pormenor importante na tomada de decisão de caso os colaboradores de uma obra singular têm o direito de partilhar o *copyright* de uma obra. “Se cada um contribuiu com ‘expressão’, cada um conta como um autor; se alguém simplesmente contribuiu com ‘ideias’, ele não conta como autor a solo ou como autor conjunto [joint author] da obra” (Vaver, 2002, p.23).

As *collective works* (obras coletivas), por sua vez, são obras que incluem edições periódicas, antologias ou enciclopédias, no qual um número de contribuições constitui trabalhos separados e

independentes em si mesmos que são inseridos num todo coletivo. São o equivalente às obras compósitas no Direito de Autor. O *Copyright* da obra coletiva é distinto do *Copyright* da contribuição para a obra coletiva e protege em primeira instância o autor da contribuição. Na ausência de prova de transferência de parte ou totalidade dos *Copyrights*, o dono destes direitos na obra coletiva é presumido como tendo adquirido apenas o privilégio de reprodução e distribuição da contribuição como parte dessa obra coletiva em particular. Qualquer revisão dessa obra coletiva e de outra tardia da mesma série requer autorização acrescida, caso não a possuam (17 U.S.C. § 101 do Capítulo I e § 201c do Capítulo II). Recorrendo a um exemplo fornecido pelo teórico Stephen M. McJohn (2006), suponhamos que um editor junta uma série de poemas num livro para crianças com a autorização dos detentores dos seus direitos. As partes podem estabelecer os interesses de posse de direitos entre eles. Ou seja, por exemplo, os editores podem adquirir todos os *copyrights* ou adquirir direitos exclusivos da publicação de todos os poemas. No entanto, se as partes não especificarem, então cada detentor de *copyrights* retém o *copyright* do seu poema, enquanto o editor possui o *copyright* na obra coletiva. O que atribui ao editor o direito de fazer e distribuir cópias da obra coletiva, seja para venda, dar, alugar ou outro (McJohn, 2006, p.133).

As *works made for hire* (obras feitas por encomenda) são obras cujo empregador ou a pessoa para quem a obra foi preparada é considerada o autor, para os propósitos de pertença do *Copyright*. É como se fosse nomeado autor, não por ser o único, mas por ser o representante de todos os autores que trabalham na obra, e, a menos que as partes tenham expressamente acordado em contrário por escrito, este detém todos os direitos contidos no *Copyright*. O empregador tanto pode ser uma pessoa como uma empresa, companhia, estúdio ou qualquer outra entidade legal. Tem-se o exemplo de um filme ou outra obra audiovisual, um trabalho suplementar, uma tradução, uma compilação, um texto instrucional, um teste, material de resposta de um teste, um atlas, entre outros. Incluem-se ainda as situações em que as partes concordam expressamente por escrito que a obra deve ser considerada uma obra por encomenda. São muito semelhantes às obras coletivas descritas no Direito de Autor (17 U.S.C. o n.º 1 e 2 do § 101 do Capítulo I e §201b do Capítulo II). Segundo Sean Pager (2015), os EUA destacam-se na sua amplitude em relação às provisões de obras feitas por encomenda (*works made for hire*) e moverem-se para um cenário de regras mais amigáveis para o autor iria contribuir para o benefício de *upstarts*⁶⁴ criativas. Porém, reconhece que os riscos envolvidos com a alienação restritiva possam impedir os investimentos na comercialização. Empoderar os autores às custas dos editores, distribuidoras ou estúdios poderá levar a um retorno menor para os dois lados, apesar de não ser certo e o próprio teórico

⁶⁴ *Upstarts* criativas (*Creative Upstarts*) "são grupos diversos que podem incluir autores autopublicados, cineastas independentes, músicos, artistas gráficos, fotógrafos, designers de apps móveis, assim como empresários criativos em muitos outros nichos" (Pager, 2015, p.1022).

incentivar à execução de investigações empíricas sobre o assunto (Pager, 2015, p. 1045). No entanto, há também um outro panorama. Existem certos casos, como os direitos de rescisão (*termination rights*), em que autores como Guy Rub (2013) defendem como tendo consequências regressivas em termos de distribuição, o que leva os distribuidores a descontar o preço que pagam pelas licenças iniciais e a efetivamente, tirarem dinheiro dos autores menos bem sucedidos para recompensar os mais bem sucedidos, o que por si, já mostra uma grande iniquidade e prejuízo de uns autores em função de outros (Rub, 2013). O que poderá nem ser determinado pelas obras, mas sim pela fama e reconhecimento do seu ou seus autores. Voltamos, mais uma vez, às classes dominantes e ao poder simbólico (Bourdieu, 1989).

Por último, existe a *supplementary work* (obra suplementar) e a *derivative work* (obra derivada). A *supplementary work*, para o *Copyright* dos EUA, é vista como uma obra preparada para publicação como adjunto secundário da obra de outro autor com o propósito de introduzir, concluir, ilustrar, explicar, rever, comentar ou assistir no uso de outra obra. Tem-se os seguintes exemplos indicados na legislação: prefácio, posfácio, ilustrações pictóricas, mapas, gráficos, tabelas, notas editoriais, arranjos musicais, material de resposta de testes, bibliografias, apêndices e índices. A *derivative work* é baseada numa ou mais obras preexistentes. Inclui tradução, arranjos musicais, dramatizações, ficcionalização, versões filmicas, gravação de som, reprodução de arte, resumos ou qualquer outra forma em que a obra possa ser reformulada, transformada ou adaptada. Uma obra que consista em revisões editoriais, anotações, elaborações ou outras modificações, que, como um todo, represente uma obra de autoria original é igualmente considerada uma *derivative work*. Tal como no Direito de Autor, as obras derivadas de originais necessitam de obter autorização do proprietário dos *Copyrights* da obra pré-existente (17 U.S.C. § 101 & CDADC, 2017). Conforme Robert Shepard (2014), na maioria dos contratos de publicação de livros dos EUA, os autores costumam atribuir aos editores direitos exclusivos para publicar em livro e formas derivadas para o termo completo de *copyright*, bloqueando diversos direitos subsidiários, que incluem edições em formato eletrónico, em papel, traduções, excertos, gravações áudio e em muitos casos, até direitos televisivos e cinematográficos. O que dura, pelo menos, trinta e cinco anos completos até a finalização se tornar possível (Shepard, 2014, p. 764).

Como já dito anteriormente, mas reforçando essa ideia, agora com o conhecimento das tipologias de obras feitas por várias pessoas presentes nos dois sistemas legais, aquela que se apresenta como sendo mais realista e adequada a uma visão legal que pretenda defender os autores dentro de uma obra audiovisual é a autoria conjunta, apresentada pelo *Copyright*. Por vezes, acrescenta-se a ela a ideia de *derivative work* (também existente no CDADC, mas de forma menos reivindicada) e de obra compósita.

Foi feito o enquadramento geral da legislação dos sistemas de Direito de Autor e de *Copyrights*, particularizando Portugal e os EUA. Interessa, por isso, passar à especificação dos dois media que se tem estado a estudar, o cinema e a televisão. Comece-se, então, por perceber onde reside a autoria para o CDADC no cinema.

4- Legislação: Autoria no Cinema

Quem são, então, os autores de uma obra cinematográfica para o CDADC? Já se sabe que é uma obra colaborativa feita em coautoria e por isso tem mais do que um autor. Esse conhecimento é, assim, complementado com o artigo 22.º onde são apresentados os autores de um filme por parte do CDADC: “a) o realizador, b) o autor do argumento, dos diálogos, se for pessoa diferente, e o da banda musical” (n.º 1 do artigo 22.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC). Este artigo, em particular, leva a que se saliente uma característica que aparenta ser significativa para esta investigação. A legislação separa o realizador do resto dos autores, o que poderá implicar ou fazer com que se pense, que o realizador é visto como o representante principal do filme pela legislação portuguesa e os que se seguem na alínea b) são autores de obras individuais que podem ser despegadas do filme em si. Repare-se que são obras ancestrais, literatura e música. Aliás, Jorge Seabra chega mesmo a dizer que: “apesar de a tradição atribuir ao realizador um lugar de destaque em relação aos demais, a legislação vem considerar o filme uma obra coletiva, proveniente de diversas colaborações com igual importância na atribuição da definição da autoria” (Seabra, 2016, p.311). Ou seja, existe, logo à partida, uma necessidade de destacar o realizador. Mesmo Estelle Derclaye (2009) relembra que o artigo 2.º da Diretiva de 2006/116/EC do Parlamento Europeu e do Conselho de 12 de Dezembro de 2006 relativa ao prazo de protecção do Direito de Autor e de certos Direitos Conexos, consta que o “realizador principal de uma obra cinematográfica ou audiovisual será considerado autor ou coautor. Os Estados-Membros terão a faculdade de designar outros coautores”⁶⁵.

Outro dos pontos que se pretende esclarecer e que pode ser um pouco invulgar para as gerações mais recentes, é falar-se do escritor dos diálogos discriminadamente do argumento. Há uns anos atrás, era comum no cinema elaborar-se os diálogos isoladamente do argumento, um maneirismo proveniente do teatro. É algo que já não se observa tanto no cinema atual, mas ainda é regular em vários formatos televisivos, como as *sitcoms*. Apesar de já não ser usual encontrar a separação da creditação de um

⁶⁵ Diretiva de 2006/116/EC do Parlamento Europeu e do Conselho de 12 de Dezembro de 2006 relativa ao prazo de protecção do Direito de Autor e de certos Direitos Conexos, acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A32006L0116>

escritor de diálogos de um argumentista, pois ambos são vistos como argumentistas. Carrie Fisher, para além de atriz, era conhecida no meio por ser uma respeitada escritora de diálogos para séries de comédia televisiva (Sciretta, 2016). Em Portugal, um dos filmes onde ainda são mencionadas separadamente estas duas funções nos créditos iniciais, mas já inseridas no mesmo fotograma, denomina-se *Sonhar é Fácil*, de 1951.

No que diz respeito à adaptação de obras, o n.º 2 deste artigo 22.º menciona que, quando uma obra é adaptada para o cinema em vez de ser construída especificamente para tal, consideram-se também coautores os autores da adaptação e dos diálogos (obras derivadas). Na utilização de outras obras num filme, os casos que não se apliquem a nenhum destes aludidos no artigo 22.º, serão aplicados os termos de uma obra compósita, presente no artigo 20.º já referenciado. Há que esclarecer, que se incluem nesta realidade as composições musicais que não tenham sido feitas especificamente para o filme. O que significa que o compositor não é coautor do filme se isso for constatado. Ao falar-se, igualmente, de outras artes que sejam incluídas no filme, como artes plásticas, gráficas e aplicadas, como é o caso dos figurinos, cenários e *props*, mesmo que feitas especificamente para o filme, só têm direitos fora da obra cinematográfica e não de coautoria. A grande maioria das obras aludidas não podem ser consideradas como obras compósitas, já que no n.º1 do artigo 20.º se diz que uma obra compósita é considerada como tal, com a autorização da utilização da obra pré-existente, mas sem a colaboração do autor na mesma. Tanto os figurinos como os *props* e cenários são criados por pessoas contratadas durante a pré-produção e/ou produção do filme (designer de guarda-roupa, *prop master*, designer de produção, diretores artísticos). A sua proteção fica na realidade sem cobertura quando é construída para um filme ou outra obra audiovisual e, por vezes, nem fora do produto audiovisual as podem explorar economicamente, irá depender do contrato realizado. Por este motivo, todas as pessoas que não são vistas como autores do filme, ou seja, os editores, diretores de fotografia, produtores, operadores de câmara, assistentes, entre outros, são tidos como colaboradores técnicos, não podendo invocar, relativamente a estas obras, quaisquer poderes incluídos no direito de autor⁶⁶. Sem contrato, todos estes colaboradores não apresentam direitos que os defendam a eles nem às suas criações (Ver Rebello, 1994, p. 115).

Apesar de tudo, há algo que levanta alguma confusão. As obras fotográficas são protegidas igualmente pelo Direito de Autor e segundo o n.º3 do artigo 164.º da Secção VIII do Capítulo III do Título II: “consideram-se fotografias os fotogramas das películas cinematográficas”, o que levanta a questão.

⁶⁶ “Sem prejuízo dos direitos conexos de que possam ser titulares, as pessoas singulares ou coletivas intervenientes a título de colaboradores, agentes técnicos, desenhadores, construtores ou outro semelhante na produção e divulgação das obras a que se referem os artigos 21.º e seguintes não podem invocar relativamente a estas quaisquer poderes incluídos no direito de autor” (artigo 26.º Secção II Capítulo II).

Quem é o autor dos fotogramas? Da forma como a legislação está construída pode-se deduzir que atribuem esta autoria ao realizador. No entanto, o realizador não é o único autor da fotografia. O diretor de fotografia e por vezes, o operador de câmara, também o são.

Basicamente o operador de câmara está a enquadrar constantemente a imagem durante o *take*. O seu sentido de beleza ou drama, o seu sentido de ritmo, o seu sentido de composição- tudo isso é crítico para a criatividade da filmagem (...). Tem sido invariavelmente verdade que os melhores operadores de câmara irão fazer o seu melhor *take* enquanto o autor está a fazer o seu melhor *take*. Soa a romântico, mas é parte da mística de fazer cinema. Era, claro, verdade com Peter [McDonald]. O seu olho era tão criativo que quando ele fez sugestões na composição da filmagem, eram sempre melhores do que eu tinha em mente (Lumet, 1996, p. 118).

Por último, nos artigos direcionados aos autores, estes têm o direito de exigir que os seus nomes, juntamente com a contribuição de cada um deles para a obra, sejam indicados na sua projeção. Assim como, se a obra cinematográfica for uma adaptação autorizada de outra obra preexistente, deverá ser assinalado o título e o nome ou qualquer outra forma de identificação do autor (artigo 134.º da Secção IV do Capítulo III da Título II do CDADC).

É importante referir que cada país, que se rege pelo Direito de Autor, considera diferentes profissões como sendo autorais, tanto dentro do cinema como de outras obras audiovisuais. Estelle Derclaye ressalva na obra *Research Handbook on the Future of EU Copyright* que mesmo as principais Diretivas Europeias, incluindo as de sociedade de informação e aluguer, que interferem com o Direito de Autor e Direitos Conexos de obras audiovisuais, adaptam-se aos diferentes termos e autores de cada país (Derclaye, 2009, p. 95).

Apesar de a maioria manter os mesmos quatro autores base de Portugal, Espanha e Eslováquia (compositor da música especificamente criada para uso na obra audiovisual, argumentista, guionista, realizador (sendo que na Eslováquia especificam o realizador principal)), alguns acrescentam outros autores à lista. Irão ser dados alguns exemplos⁶⁷. Na Suécia, Dinamarca e Finlândia, segundo Pascal Kamina alguns juristas consideram o cinema e outras obras audiovisuais como obras conjuntas. Apesar das respetivas legislações não descriminarem quem são os coautores de uma obra, há juristas que veem, para além dos quatro autores já nomeados (compositor da música especificamente criada para uso na

⁶⁷ CDADC, 2017; Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (Última modificación: Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio). Acceso en: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=443327; Slovakia Act N.º 185/2015 Coll. on Copyright and Related Rights (as amended by Act N.º 125/2016 Coll.). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=451097.

obra audiovisual, argumentista, guionista e realizador), a possibilidade de existirem outros contribuidores, como o editor ou o diretor de fotografia (Kamina, 2016)⁶⁸. Outros países cuja legislação não especifica quem é ou são os autores de uma obra audiovisual são a Áustria e a Alemanha, por exemplo, ficando-se sem uma ideia concreta de quem poderão ser⁶⁹.

Na Bélgica, caso o argumento da obra seja adaptado de outra obra original e essa obra não esteja em domínio público, agregam o autor da obra pré-existente à autoria da obra audiovisual. A legislação Belga também atenta o criador gráfico como autor de obras de animação ou sequências de animação em obras audiovisuais, se representar uma parte significativa desse trabalho.⁷⁰ O Direito de Autor Francês adiciona o autor dos cenários e da adaptação. Nomeiam também como autor o responsável pela obra e/ou cenário pré-existente, que não estejam em domínio público e no qual a obra audiovisual seja baseada. Na Bélgica e França, ao falarem do realizador especificam que é apenas o principal.⁷¹

Na Croácia adicionam o operador de câmara principal (supõe-se que na existência de diretor de fotografia será este o autor e quando se referem ao realizador especificam como sendo o principal). Também indicam o desenhista ou animador principal como autor, se o desenho ou a animação representarem uma parte essencial da obra. Por fim, para a legislação Croata, se algum indivíduo que participou na obra provar que a sua criação intelectual original é uma parte fundamental da obra audiovisual e que ela ou ele possa ser reconhecido como coautor sob as regras gerais, essa pessoa será reconhecida como coautor.⁷² Na Letónia acrescentam outras pessoas que contribuíram com a sua atividade criativa para a produção da obra audiovisual. Não especificam nenhuma profissão que se inclua nesta designação e excluem expressamente o produtor.⁷³ A Lituânia soma o diretor artístico e o operador de câmara⁷⁴. Fica a questão no ar se o designer de produção e o diretor de fotografia também se podem

⁶⁸ Sweden Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Law No. 729, of December 30, 1960, as last amended by Law No. 1274, of December 7, 1995 & Act (2005:359) of May 26, 2005, Amending the Act (1960:729) on Copyright in Literary and Artistic Works. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129605; Denmark Consolidated Act No. 202 on Copyright of February 27th, 2010. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=191420; Finland Copyright Act (Act N.º 404 of July 8, 1961, as amended up to April 30, 2010). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=208099.

⁶⁹ Austria, Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (zuletzt geändert durch das Bundesgesetz BGB1. I. Nr. 58/2010). Zugegriffen in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=230141; Germany Act on Copyright and Neighboring Rights Copyright Act of 9 September 1965 (Federal Law Gazette I, p. 1273)), as last amended by Article 1 of the Act of 20 December 2016 (Federal Law Gazette I, p. 3037). Accessed in: https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html.

⁷⁰ Artigo 14.º da Secção IV da Belgium Law of June 30, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended by the Law of April 3, 1995). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=125160.

⁷¹ Artigo L113-7 do Capítulo III do France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017), acedido em: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178.

⁷² Artigo 116.º do Copyright and Related Rights Act and Acts on Amendments to the Copyright and Related Rights Act of Croatia (OG Nos. 167/2003, 79/2007, 80/2011, 141/2013 and 127/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=357287.

⁷³ Capítulo III Secção 11 da Latvia Copyright Law (as amended up to December 31, 2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=417220.

⁷⁴ Artigo 11.º Secção II da Republic Lithuania Law on Copyrights and Related Rights No. VIII-1185 of May 18, 1999, (as amended by Law No. XII-1183 of October 7, 2014). Accessed in: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/lt/lt081en.pdf>.

incluir, por serem os diretores dos respetivos departamentos ou se a tradução foi mal efetuada ou a terminologia mal empregue e é a estas profissões que pretendem aludir.

Na Grécia⁷⁵, na República Checa e na Suíça, apenas consideram o realizador principal como autor.⁷⁶ Na Holanda, por outro lado, o autor é quem inicia a obra, ou seja, a pessoa responsável e cuja obra foi concebida a seu serviço, a menos que as partes tenham estabelecido outro acordo (fica também a dúvida se o autor poderá ser uma pessoa coletiva e não apenas uma pessoa natural). Esta legislação permite ao produtor ser autor de uma obra audiovisual⁷⁷. O que leva a destacar a existência de países cuja lei atenta o produtor como autor. Por exemplo, o Chipre e Luxemburgo (este último especifica que o produtor pode ser uma pessoa singular ou coletiva), que juntam a esta profissão a do realizador como coautor (Ver Kamina, 2016)⁷⁸.

No sistema de *Copyright*, tanto no cinema como na televisão, os autores não são considerados os titulares legítimos dos direitos da obra, por serem obras feitas por encomenda (*works made for hire*). Tal como no Direito de Autor também as diversas legislações de *Copyright* possuem diferenças, irá depender do país que adota este sistema e das respetivas indústrias (Sutherland Asbill & Brennan LLP, 2004). Por exemplo, na Nova Zelândia, que se rege por *Copyrights*, existem direitos morais nas obras audiovisuais e o seu detentor é o realizador⁷⁹. No Reino Unido e na Irlanda, também possuem direitos

⁷⁵ Porém, na Grécia, segundo o artigo 34.º sobre as regras relacionadas aos contratos de produção de obras audiovisuais, diz que onde as contribuições para uma obra audiovisual são possíveis de ser separadas, o direito económico em relação a outros usos deve continuar com os autores. São considerados autores das contribuições audiovisuais: o argumentista, o autor dos diálogos, o compositor da música, o diretor de fotografia, o designer de palco, o designer de guarda roupa, o engenheiro de som e o editor (artigo 34.º da Secção VI da Greece Law 2121/1993 on Copyright, Related Rights and Cultural Matters. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777). Na Estónia, os realizadores, argumentistas, compositores e autores de diálogos, guião, locutor, designers, operadores de câmara, coreógrafos, responsáveis pela gravação do som e outras pessoas que participem na criação de obras audiovisuais devem usufruir do Direito de Autor na sua obra que constitui uma parte com um significado independente da obra audiovisual e que podem ser usadas independentemente da obra como um todo. Os direitos económicos que correspondem a tais obras devem ser exercidos independentemente, a menos que seja definido por contrato, na condição que tal uso não deve prejudicar o interesse da obra como um todo (artigo 33.º do Capítulo V da Estonia Copyright Act (consolidated text of February 1, 2017)). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=431814. Na Roménia, o realizador ou o criador da obra audiovisual é visto como o autor principal. À parte dele, são considerado todos os autores defendidos por Portugal, incluindo o autor da adaptação. O produtor tanto pode ser uma pessoa como uma entidade. "No contrato entre o produtor e o realizador ou o criador da obra audiovisual, as partes podem concordar em incluir outros criadores que contribuíram substancialmente para a criação da obra como autores" (artigo 66.º do Capítulo VIII da Parte II da Law on Copyright and Neighboring Rights of Romania, No. 8 of March 14, 1996 (as amended by Law no. 329/2006 (the Official Gazette of Romania no. 657/31.07.2006)). Accessed in: <http://www.legi-internet.ro/en/romanian-ipc-legislation-and-articles/drept-de-autor/romanian-copyright-law/romanian-law-on-copyright-and-neighboring-rights-no-81996.html>). Há uma consideração de autoria como parte de uma obra fílmica e como obras que constituem um filme.

⁷⁶ Artigo 9.º da Secção II da Greece Law 2121/1993 on Copyright, Related Rights and Cultural Matters. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777; Artigo 63.º Volume VII da Secção III da Czech Republic Consolidated Version of Act N.º 121/2000 Coll., on Copyright and Rights Related to Copyright and on Amendment to Certain Acts (the Copyright Act, as amended by Act N.º 81/2005 Coll., Act N.º 61/2006 Coll. and Act N.º 216/2006 Coll.). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=186403; Switzerland: Loi fédérale du 9 octobre 1992 sur le droit d'auteur et les droits voisins (état le 1er janvier 2017). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=435411.

⁷⁷ Artigo 7.º Netherlands Law of March 6, 2003, on the Supervision of Collective Management Organizations for Copyright and Related Rights (as amended up to November 1, 2015). Accessed in: <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=15988>;

⁷⁸ Cyprus Copyright and Neighbouring Rights (amendment) Act Law 123(I)/2006). Accessed in: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/ug/ug001en.pdf>; Luxembourg, Loi du 18 avril 2001 sur les droits d'auteur, les droits voisins et les bases de données (Loi du 18 avril 2004 modifiant). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=128653. Fora da Europa, mas ainda dentro do sistema de Direito de Autor, tem-se o exemplo do Brasil, que também nomeia como coautores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, o autor musical ou litero-musical e o realizador. Não obstante, quem representa os seus direitos morais é apenas um dos autores, o realizador (Brasil, Lei n.º 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 (Lei dos Direitos Autorais e dos Direitos Conexos, alterada pela Lei n.º 12.853, de 14 de agosto de 2013)). Antes desta alteração na legislação ser empregue, o produtor é que era visto como autor de uma obra audiovisual Brasileira. O Direito de Autor Cabo-Verdiano, aos autores considerados pela legislação portuguesa acrescenta o autor dos desenhos animados. Coloca, ainda, a hipótese do produtor ser pessoa singular ou coletiva, ou seja, como companhia de produção principal (artigo 100.º, Subsecção I da Secção III do Capítulo II Lei de Direito de Autor Cabo-Verdiano, Decreto-Legislativo 1/2009 de 27 de Abril, acedido em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=202948).

⁷⁹ Copyright Council of New Zealand. (2017). Moral Rights. Accessed in: <http://www.copyright.org.nz/viewInfosheet.php?sheet=339>

morais, por outro lado, quem detém os *Copyrights* são o realizador principal e o produtor (segundo a SAA, nestes dois casos o produtor é a companhia de produção e não a pessoa natural) (SAA, 2009, p.10)⁸⁰. O que não significa, mesmo assim, que sejam os autores das obras, mas sim os titulares do *Copyright*.

Aquilo que se constata é que existem mais casos a serem relatados e cada um deles, mesmo aqueles que foram apresentados, acarretam particularidades que se conectam às diferentes figuras legais. O que mostra que, a incerteza onde reside a autoria de um filme, leva os legisladores de cada país a fazerem as suas interpretações e a nomearem aqueles que veem como autores. Isso causa constrangimentos. Um dos principais que podem ser nomeados, para já, reside na necessidade de aquisição de conhecimentos exacerbados por parte de qualquer utilizador de uma obra filmica, televisiva, ou outra que se insira na categorização de obra audiovisual. Isso inclui, igualmente, as profissões de professor, estudante ou investigador que pretendam usar ou expor partes ou mesmo a totalidade de uma obra concebida por terceiros. Juntamente com a sua complexidade, o modo como a legislação de Direito de Autor e Direitos Conexos e mesmo de *Copyright* estão concebidas pode levar facilmente a que qualquer utilizador de uma obra deixe de saber se está ou não a cumprir a lei. Mesmo com uma definição de autoria comum a todos os países que se regem pelo sistema de Direito de Autor e de Direitos Conexos (Ginsburg, 2003; Versteeg, 1996), acabam por não ter conhecimentos suficientes sobre o audiovisual ou ter preconceitos criados em termos culturais, que os levam a não saber na realidade quem são os criadores intelectuais da obra.

O cinema tem o mesmo significado em todo o mundo, assim como as séries televisivas. Tudo o que sai fora destes formatos adquire nomes diferentes (Kiwitt, 2012). Isso quer dizer, então, que o ou os autores de um filme devem ser os mesmos em todo o mundo. Numa série aplica-se o mesmo. Se não se sabe quem são os autores, por não ser algo aceite do mesmo modo em todo o mundo ou mesmo na sua maioria, pensa-se que a melhor abordagem adotada é a de não se proteger autores. Tal como os EUA fazem (17 U.S.C. o n.º1 e 2 do § 101 do Capítulo I e §201b do Capítulo II). Pois a valorização legal de algumas profissões em específico e a exclusão de outras, que poderão ser igualmente autorais, assim como o trabalho desempenhado por determinadas pessoas em certas obras, mostra-se como apropriação de propriedade intelectual. Por exemplo, a legislação não diz o que significa ser realizador, se existir outra profissão que exerça as mesmas funções ou grande parte das funções do realizador, mas obtiver outra designação profissional em contrato, embora seja realizador na prática, não o é

⁸⁰ Ireland Copyright and Related Rights (amended Act 2007). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=188579; Ver o artigo 9.º do United Kingdom Copyright, Designs and Patents Act 1988 (as amended during 2018). Accessed in: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>.

automaticamente aos olhos da lei. Terá de convencer um juiz e provar que o foi, algo que se torna complexo e sem garantias. Neste aspeto, não é a assinatura que dá o poder autoral, mas sim que profissão se teve e em que país.

Aquilo que se foi constatando ao longo desta investigação legal, é que quando se fala de cinema no direito, na realidade é o mesmo que falar de obras audiovisuais. É, por isso, pretendido aprofundar este assunto.

4.1- PROFISSÕES AUTORAIS EM COMUM NO CINEMA E TELEVISÃO

As obras televisivas no CDADC têm os mesmos autores que o cinema. Estas incluem-se nas obras radiodifundidas, que segundo a alínea 1 do artigo 21.º da Secção II do Capítulo II, são obras criadas dentro de condições especiais da utilização pela radiodifusão sonora ou visual⁸¹. Na terceira alínea deste mesmo artigo é aludido explicitamente que se aplica à autoria da obra radiodifundida o disposto nos artigos da obra cinematográfica. Assim como no artigo 24.º sobre obras fonográficas e videográficas ainda mencionam, mais uma vez, quem são considerados os autores de obras videográficas (texto, música e realizador) (24.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC).

Na alínea 5 do artigo 176.º, por outro lado, apresenta-se o termo videograma, onde as obras televisivas e cinematográficas também se inserem, já que para a legislação: “videograma é o registo resultante da fixação, em suporte material, de imagens, acompanhadas ou não de sons, bem como a cópia de obras cinematográficas ou audiovisuais” (n.º5, artigo 176.º da Secção X do Capítulo III do Título III do CDADC). Contudo, esta definição, na perspetiva legal, apenas se aplica aos “produtores de videogramas” presentes nos Direitos Conexos. Um conhecimento que só estando por dentro das práticas legais é que pode ser adquirido. São vários os países na Europa onde se observa a mesma condição (Kamina, 2016, p. 109). É de interesse também salientar que a legislação de alguns deles dirigem-se genericamente a autores de obras audiovisuais, em vez de autores de cinema ou cinematográficos. Enquanto outros especificam as obras cinematográficas, referindo-se à maioria dos produtos televisivos como obras equiparadas às cinematográficas.⁸²

⁸¹ “Consideram-se coautores da obra radiodifundida, como obra feita em colaboração, os autores do texto, da música e da respetiva realização, bem como da adaptação se não tratar de obra inicialmente produzida para a comunicação audiovisual” (n.º 2 do artigo 21.º da Secção II do Capítulo II do Título I do CDADC).

⁸² Alguns exemplos de países onde as duas situações são percecionadas: veja-se a legislação de Direito de Autor e Direitos Conexos da Bélgica (Secção IV do Capítulo I, acedida em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=125160); de Itália (Secção III do Capítulo IV da Parte I, acedida em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=301483); de França (artigo L113-7 do Capítulo III do Título I do Livro I da Parte I, acedida em: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178); da Grécia (Secção II, acedida em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777); Espanha (Título VI do Livro I); Lituânia (Secção II do Capítulo II, acedida em: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/lt/lt081en.pdf>); República Checa (Secção III Volume VII do Título I, acedida em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=186403); Suíça (Capítulo II, acedido em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=435411); Letónia (Secção XI do Capítulo III, acedida em:

No *Copyright* Americano, os produtos televisivos, tal como acontece no cinema, seguem a doutrina do *work made for hire*. Dentro deste sistema legal, algo que vale a pena mencionar, são algumas opções de proteção de métodos de produção de obras audiovisuais, adquiridas a partir de práticas contratuais, que usualmente não se constata do mesmo modo, especialmente em termos de precisão e eficácia, em países que se regem pelo sistema de Direito de Autor. Um dos casos é que, muitas vezes, filmes e programas televisivos são baseados noutras obras, como por exemplo, *Game of Thrones*. Por lei o autor da obra pré-existente pode permitir que mais do que uma equipa licencie a sua própria adaptação da obra. Para que o produtor não perca tempo e dinheiro num projeto que poderá ser também entregue a outro produtor. Em vez do titular do *Copyright* da obra pré-existente lhe atribuir a licença de adaptação, fazem um contrato denominado “option agreement”. Este contrato tem como objetivo impedir o proprietário dos *Copyrights* de conceder licença a outra pessoa singular ou coletiva, enquanto a opção de adaptação ainda estiver em aberto. Através do pagamento de uma taxa irá adquirir o direito de exclusividade e irrevocabilidade durante um certo período de tempo, que terá para obter os direitos de adaptação da obra (Collie, 2007, p.88). Todavia, se em vez do autor da obra literária se estiver a falar de argumentistas dentro de qualquer um dos dois media, estes não são donos do seu contributo, mesmo que sejam criações próprias pré-existentes. Para além disso, dependem de quem os contratou para serem remunerados. O sucesso comercial da sua criação ou a quantidade de controlo criativo que possuiu, não são vistos como relevantes⁸³.

Existem, por isso, no *Copyright* vários contratos que podem ser feitos para salvaguardar o projeto e/ou as criações que serão inseridas no mesmo, inclusive antes de entrar em Pré-Produção, que não são comuns na maioria dos países civilistas. Para além desses contratos, algumas profissões, tanto dentro do cinema como da televisão, podem adquirir direitos extra pelos seus contributos ou assegurá-los. Direitos esses salvaguardados pelos vários sindicatos americanos, *guilds* e *unions*⁸⁴. Um assunto a aprofundar, pois o *Copyright* Americano e a sua indústria revelam um maior conhecimento e preocupação pela evolução televisiva e cinematográfica, do que a maioria dos países que se regem pela defesa dos seus autores, sem saberem ao certo quem eles realmente são. Seja como for, e citando Sean

http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=417220), entre outros. Aliás, no CDADC “o termo «filme» designa uma obra cinematográfica ou audiovisual e toda e qualquer sequência de imagens em movimento, acompanhadas ou não de som” (artigo 183.º do Título III do CDADC).

⁸³ No Direito de Autor, como irá ser visto, o direito de exclusividade de adaptação de uma obra pré-existente a um meio audiovisual está salvaguardado pela própria legislação, pelo menos no caso nacional português.

⁸⁴ Segundo Thomas Kochan as *American Unions* são organizações, vistas como sendo pragmáticas, cujo objetivo é aperfeiçoar as condições sociais e económicas dos seus membros. Focam-se, por isso, na melhoria das circunstâncias de emprego no curto prazo, primeiramente através de uma negociação coletiva (Kochan, 1979, p. 23). Tanto no cinema como na televisão serão abordada com mais frequência as *guilds*, devido ao panorama americano. As *Guilds* são sindicatos (*labor unions*) representantes das diversas profissões que apoiam a construção da obra audiovisual. Representam os seus interesses artísticos, económicos e sociais. Apresentam e seguem determinadas diretrizes gerais de proteção dos seus membros e ajudam-nos a defender os seus direitos e interesses (Veja-se qualquer uma das *guilds* americanas, como a DGA, PGA, etc.). As *guilds* de cinema, regra geral, protegem de igual modo as mesmas profissões no contexto televisivo.

Pager, há que ter a noção que “diferentes indústrias têm diferentes padrões de comercialização, o que sugere que soluções de tamanho único poderão não ser o ideal” (Pager, 2015, p. 1045). Isso quer dizer que a generalização de grandes áreas, como a audiovisual e mesmo dentro de uma das suas vertentes, como a televisão, existem demasiadas realidades de produção distintas para serem protegidas, vistas e tratadas de igual modo. Especialmente no Direito de Autor, que acaba por ter uma legislação mais restritiva que o *Copyright*.

4.2- COPYRIGHT: ROYALTIES, DIREITOS DERIVADOS DO COPYRIGHT E CONTRATOS

Um dos direitos principais que as *guilds* e *unions* americanas defendem são as *royalties*. Usualmente, o realizador, o argumentista e os *performers*, entre elementos criativos chave envolvidos na produção, assinam o contrato “work made for hire” onde, usualmente, abdicam dos seus *Copyrights* e estabelecem os termos das respetivas *royalties* que irão receber. As *royalties* representam uma percentagem de pagamento correspondente às receitas obtidas pela exploração da obra. Este sistema ainda tem gerado algumas guerras entre criativos na luta pelo poder, devido às taxas de *royalties* variarem consideravelmente nos seus contratos. As *royalties*, no cinema e na televisão, são denominadas de “*residuals*”. São pagas sempre que um contrato destinado a empregar um membro constituinte de uma *guild* ou *union*, para a criação de um filme ou programa de televisão, não cobre determinadas formas de distribuição. Por exemplo, quando se emprega um ator, no seu contrato está estabelecido um pagamento que irá incluir a exibição em cinema, festivais, televisão e/ou internet. Todos os ganhos feitos através de métodos que saiam do acordado por contrato irão atribuir a esse ator *residuals*. Usualmente, inclui a publicação da obra, ou seja, sempre que são lançados em mercados e formatos suplementares que não estão previstos em contrato. Como por exemplo, ser lançado em DVD, em certos casos de retransmissão da obra ou quando é usada por outros media, como *streaming* da Netflix (Royalty Exchange, 2017). Irá depender dos contratos criados. O pagamento das *residuals* é feito às *guilds* ou *unions* que depois irão transmitir aos respetivos. No caso de exibição no cinema, em festivais ou obras que são feitas para televisão, o salário que recebem já cobre a sua exibição. Dentro dos *performers*, geralmente, os figurantes são os únicos que não recebem *royalties*. O que significa que os atores, duplos, cantores profissionais, os coordenadores de duplos, pilotos, dançarinos e os titeriteiros, também podem usufruir dessas regalias, se possuírem um acordo de *performer* principal e se a sua atuação aparecer na obra final (SAG-AFTRA, 2017). Os criativos⁸⁵ recebem, frequentemente, um grande adiantamento pela estreia

⁸⁵ O projeto é o que define quem são os criativos da obra. Normalmente, na indústria americana cinematográfica e televisiva, os criativos são aqueles que estão “above-the-line”, ou seja, as pessoas responsáveis por influenciar e guiar o lado criativo e artístico do projeto. Usualmente incluem o realizador,

de um filme no cinema ou pela primeira transmissão televisiva do programa (Royalty Exchange, 2017). As *royalties* são muito semelhantes aos Direitos Conexos atribuídos aos artistas intérpretes ou executantes do CDADC. A diferença é que, ao contrário do CDADC, não existem profissões estanques a ser recompensadas. As pessoas consideradas criativas é que recebem *royalties* e alteram-se conforme o projeto.

As *guilds* e *unions* possuem acordos bases que preservam os direitos dos criativos como trabalhadores. Isto quer dizer que a sua profissão inclui o total das funções que poderá exercer. Esses acordos são derivados do *Copyright* como *Separated Rights* ou direitos contratuais ligados ao tipo de contribuição fornecida pelos criativos, como os *Creative Rights* (WGAW, 2017; WGAW & WGAE, 2014). No entanto, há que referir que nem todas as profissões ou mesmo departamentos são protegidas por *unions* e *guilds*. O departamento de efeitos especiais é um dos casos que se insere nesta realidade, assim como, muitas das profissões tidas como mais técnicas e/ou com muitos colaboradores. Estas, por vezes, não são sequer mencionados nos créditos da obra.

Por este motivo, os contratos tornam-se essenciais em qualquer produção de qualquer obra audiovisual. É, por isso, relevante falar dos contratos existentes no panorama nacional português, já que os sindicatos de trabalhadores do audiovisual em Portugal, comparativamente com os EUA, são pouco ativos e não apresentam diretrizes obrigatórias para a concretização de contratos em termos profissionais e da sua salvaguarda, a não ser o que está estabelecido na lei.

4.3- CONTRATOS DE OBRAS AUDIOVISUAIS NO PANORAMA NACIONAL PORTUGUÊS

No CDADC (2017) a Secção V fala sobre a fixação fonográfica e videográfica e a Secção VI remete para a radiodifusão e outros processos destinados à reprodução dos sinais, dos sons e das imagens. Referem as autorizações necessárias por parte dos autores, ou seja, o que deve constar nos contratos, a que é que os autores têm direito, processos e limitações da exploração e comunicação da obra. Não se tem como interesse aprofundar estes assuntos, visto que qualquer pessoa pode negociar tanto a fixação como a radiodifusão da obra com os autores. Porém, há artigos nestas duas secções, que se acham como sendo significativos. Um deles é relativamente à comunicação e radiodifusão da obra. Apesar de ser necessária a autorização do autor para a radiodifusão e comunicação da obra, existem exceções (artigo 149.º da Secção VI do Capítulo III do Título II do CDADC). Como por exemplo, se uma

argumentistas, produtores, diretores de casting e atores. Porém, não quer dizer que sejam exclusivamente estas profissões. Dependendo do projeto, poderão ser acrescentados ou retirados alguns membros. O contrato que o responsável pela obra efetuar com a pessoa em questão é que irá ditar se faz parte do grupo dos criativos ou não (Koster, 2004).

obra está disponível no mercado, ou seja, foi gravada legalmente com propósitos comerciais, é desnecessária a aquisição de autorização do ou dos autores e restantes figuras legais sempre que alguém pretenda apenas comunicar ou radiodifundir a obra, sejam pessoas singulares ou coletivas diferentes. Isso inclui, por exemplo, a projeção de um filme numa aula. Porém, para além de ser necessário cumprir os direitos morais da obra, em termos da sua utilização, os autores e todas as figuras legais envolvidas devem receber uma compensação monetária por cada utilização⁸⁶. Esta compensação apenas não se aplica se a obra estiver em domínio público, tiver uma licença de *Creative Commons*, *Copyleft*⁸⁷ ou a exploração esteja incluída nas utilizações livres da obra (artigo 150.º da Secção VI do Capítulo III do Título II e artigos 75.º e 76.º do Capítulo II do CDADC).

Para a obra ser fixada legalmente, teve de existir um contrato legal entre os autores e a entidade que a fixou. O que nos leva aos contratos. Segundo o artigo 156.º da Secção VI, para a radiodifusão de uma obra é necessária a adaptação de contratos e artigos que foram feitos especificamente para outras formas de arte⁸⁸. Perceciona-se, assim, nos contratos que se podem encontrar no CDADC, um dos principais problemas do direito em relação às obras audiovisuais, a constante falta de conhecimento e ajuste por parte da lei à realidade do meio artístico que protege. No entanto, como Tiago Bessa (2012) ressalva:

Apesar da importância crescente das licenças de Direito de Autor, o CDADC não contém disposições detalhadas sobre a matéria. Esta circunstância obriga a uma inter-relação contínua entre os aspetos jusautorais das licenças com o quadro civilístico comum do direito dos contratos (Bessa, 2012, p. 1131).

O que quer dizer que, segundo o Código de Direito Civil, dentro dos limites da legislação, cada uma das partes pode fixar livremente o conteúdo dos contratos, celebrar contratos distintos dos previstos no Código Civil ou integrar nestes as cláusulas que lhes aprover. Cada uma das partes também pode reunir nesse mesmo contrato regras de dois ou mais negócios, total ou parcialmente regulados na lei (artigo 405.º da Subsecção I, Capítulo II, Título I, Livro II do Código Civil). Não obstante, mostra-se relevante falar nos contratos descritos e estabelecidos pelo CDADC, já que o Direito de Autor e Direitos

⁸⁶ “Se a obra foi objeto de fixação para fins de comercialização com autorização do autor, abrangendo expressamente a respetiva comunicação ou radiodifusão sonora ou visual, é desnecessário o consentimento especial deste para cada comunicação ou radiodifusão, sem prejuízo dos direitos morais e do direito a remuneração equitativa” (artigo 150.º da Secção VI do Capítulo III do Título II do CDADC).

⁸⁷ As licenças de *Creative Commons* ajudam as pessoas envolvidas na criação de uma obra a manterem o seu Direito de Autor e os Direitos Conexos, ao mesmo tempo que permitem a terceiros que copiem, distribuam e utilizem a obra, com ou sem interesses de exploração económica envolvidos. As licenças *Copyleft* são bastante semelhantes às de *Creative Commons* as diretrizes a seguir é que são ligeiramente diferentes (Creative Commons, 2017; Kuhn, 2015).

⁸⁸ “1 – À radiodifusão, bem como à difusão obtida por qualquer processo que sirva para a comunicação de sinais, sons ou imagens, são aplicáveis, com as necessárias adaptações, as disposições relativas ao contrato de edição, representação e execução. 2 – Aplica -se ao espetáculo consistente na comunicação pública de obra radiodifundida, com as devidas adaptações, o regime previsto nos artigos 122.º e 123.º para a recitação e a execução” (artigo 156º da Secção VI do Capítulo III do Título II do CDADC).

Conexos é um ramo do Direito Civil e o estabelecimento de acordos deve respeitar ambos os códigos (Ascensão, 2012).

O contrato de edição foi concebido para obras literárias, o contrato de representação, assim como os artigos 122.º e 123.º, para obras cénicas e o contrato de execução para obras musicais ou performativas. Esta adaptação de contratos não se constata apenas para a radiodifusão de obras, mas também para a sua produção (artigo 139.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC) e fixação (artigo 147.º da Secção V do Capítulo III do Título II do CDADC).

O que é, então, um contrato de edição? Aparentemente, é um contrato relativo à distribuição da obra, que é visto como uma das utilizações em especial⁸⁹. O contrato de representação, por sua vez, é aquele em que o autor autoriza um empresário a promover a representação⁹⁰ da obra, obrigando-o a fazê-la apresentar-se dentro das condições acordadas (artigo 109.º da Secção II do CDADC)⁹¹. Como Carlos Ferreira de Almeida (2011) salienta:

O regime do contrato de edição é o modelo jurídico de outras modalidades contratuais de exploração de obras a partir da reprodução e distribuição de suportes físicos; o regime dos contratos de representação cénica aplica-se a outros contratos destinados à exibição pública de obras (Almeida, 2011, p. 18).

Ainda assim, sobre o artigo 109.º mencionado, este foi o que levantou mais questões, já que os artigos 107.º e 113.º levam a deduzir (por não ser uma informação revelada explicitamente na lei) que os direitos presentes no contrato de representação se dirigem simplesmente ao responsável pelo texto/coreografia. Deixam, por isso, de lado o compositor que não escreva para obras musicais (apesar de obter direitos da composição fora da obra cénica) e o realizador/encenador como autores, ao contrário do cinema e televisão. O que também não corresponde à realidade atual do teatro, pelo menos na Europa (David Hare em *The Guardian*, 2017). A legislação define não só os direitos do guionista/argumentista (que é o autor e pode incluir também o coreógrafo, pantomimeiro ou outro de natureza análoga, como autores ou coautores), mas as suas tarefas profissionais, incluindo artísticas.⁹² Não obstante, a realidade

⁸⁹ “Considera -se de edição o contrato pelo qual o autor concede a outrem, nas condições nele estipuladas ou previstas na lei, autorização para produzir por conta própria um número determinado de exemplares de uma obra ou conjunto de obras, assumindo a outra parte a obrigação de os distribuir e vender” (artigo 83.º da Secção I Capítulo III do Título II do CDADC).

⁹⁰ “Representação é a exibição perante espectadores de uma obra dramática, dramático -musical, coreográfica, pantomímica ou outra de natureza análoga, por meio de ficção dramática, canto, dança, música ou outros processos adequados, separadamente ou combinados entre si” (Artigo 107.º Secção II do CDADC).

⁹¹ Tal como o de edição, o contrato de representação tem de ser celebrado por escrito e deve definir com precisão as condições e limites em que a representação da obra é autorizada, como o prazo, local, retribuição dada ao autor e a modalidade do seu pagamento (artigo 109.º da Secção II do CDADC).

⁹² “1 — Do contrato de representação derivam para o autor, salvo estipulação em contrário, os seguintes direitos: a) De introduzir na obra, independentemente do consentimento da outra parte, as alterações que julgar necessárias, contanto que não prejudiquem a sua estrutura geral, não diminuam o seu interesse dramático ou espetacular nem prejudiquem a programação dos ensaios e da representação; b) De ser ouvido sobre a distribuição dos papéis; c) De assistir aos ensaios e fazer as necessárias indicações quanto à interpretação e encenação; d) De ser ouvido sobre a escolha dos colaboradores da realização artística da obra; e) De se opor à exibição enquanto não considerar suficientemente ensaiado o espetáculo, não podendo, porém, abusar desta faculdade e protelar

do argumentista e escritor de diálogos em cinema e televisão é distinta relativamente aos escritores de teatro, assim como as vantagens de que usufruem nas respetivas indústrias.

Os autores de peças teatrais e musicais gozam de significativamente mais prestígio do que os seus argumentistas homólogos. Como donos dos seus trabalhos, os autores de teatro detêm amplos direitos de aprovação, mas devem exercer esses direitos de forma cautelosa para garantir que as suas obras continuam a ser produzidas (Firemark, 2013).

Na prática, o argumentista de cinema não possui tanta liberdade, apesar de o de séries dramáticas televisivas ter, mas o mesmo não se pode afirmar de outro tipo de programação televisiva. A adaptação do contrato de representação ao cinema e televisão deveria atribuir estes mesmos direitos, não só ao realizador, mas ao argumentista, ao compositor da banda sonora para a obra e ao escritor dos diálogos (estes parâmetros alteram-se noutros países). Porém, isso não se constata e nalgumas profissões torna-se irrealista, como é o caso do compositor musical. O que quer dizer que a adaptação do contrato de edição, não é uma adaptação, é uma criação de raiz de um novo contrato com novas premissas, que deveriam ser adaptadas à realidade industrial, mas que acabam por nem sempre o ser⁹³.

No teatro, este tipo de poder, definido não só por esta arte, mas também pelos críticos e pela própria sociedade, posteriormente vincada pela lei, fez com que outras profissões sentissem a necessidade de serem fundidas com aquela que ainda é considerada como autoral. “De modo a que os atores, designers de set e realizadores atinjam o estatuto de artista, eles sentem que têm de lutar pelo reconhecimento às custas do texto dramático” (Martin Puchner, 2011, p. 293). Porém, a inflexibilidade e falta de adaptação da lei à evolução do teatro, fez com que mais nenhum autor fosse integrado. Martin Puchner aponta o aparecimento da *mise-en-scène* como uma forma de arte, que acompanhou o emergir do encenador e encontrou o problema de não ser capaz de ser integrado no regime legal da mesma forma que o texto dramático ou outras formas de arte (Martin Puchner em Radosavljevic, 2013, p. 71).

injustificadamente a exibição, caso em que responde por perdas e danos; f) De fiscalizar o espetáculo, por si ou por representante, para o que tanto um como o outro têm livre acesso ao local durante a representação. 2 — Se tiver sido convencionado no contracto que a representação da obra seja confiada a determinados atores ou executantes, a substituição destes só poderá fazer -se por acordo dos outorgantes” (artigo 113.º da Secção II do Capítulo III do Título I do CDADC).

⁹³ Ainda relativo ao contrato de representação, tem-se o artigo 115.º, que apresenta as obrigações do empresário, designação dada ao produtor de teatro ou investidor (apesar de isso não estar designado em nenhum artigo da legislação, torna-se perceptível pelos deveres apresentados). Estas têm igualmente de ser adaptadas ao cinema e à televisão, já que são pontos que terão de estar especificados em contrato: “1 — O empresário assume pelo contrato a obrigação de fazer representar a obra em espetáculo público dentro do prazo convencionado e, na falta de convenção, dentro do prazo de um ano a contar da celebração do contrato, salvo tratando -se de obra dramático -musical, caso em que o prazo se eleva a dois anos. 2 — O empresário é obrigado a realizar os ensaios indispensáveis para assegurar a representação nas condições técnicas adequadas e, de um modo geral, a empregar todos os esforços usuais em tais circunstâncias para o bom êxito da representação. 3 — O empresário é obrigado a fazer representar o texto que lhe tiver sido fornecido, não podendo fazer nele quaisquer modificações, como sejam eliminações, substituições ou aditamentos, sem o consentimento do autor. 4 — O empresário é obrigado a mencionar, por forma bem visível, nos programas, cartazes e quaisquer outros meios de publicidade o nome, pseudónimo ou qualquer outro sinal de identificação adotado pelo autor” (artigo 115.º Secção II Capítulo III do Título II do CDADC).

Repare-se que nenhuma profissão não autoral no cinema e televisão sentiu a necessidade de ser fundada com a pertencente aos autores nomeados, mesmo noutros países. O cenário mais usual de junção profissional é o de realizador-argumentista no cinema, em que, como já dito, a realização é a profissão autoral presente com mais frequência na maioria dos países civilistas, e na televisão dramática o argumentista é que integra o cargo de produtor (o argumentista é a profissão autoral na maioria dos países) (Derclaye, 2009; SAA, 2011, p.9). Isso deve-se ao facto da visão da lei que se aplica ao cinema e televisão nunca se ter aproximado da ideia de autoria formada pela indústria, nem pela sociedade ou mesmo pelo marketing.

Por último, tem-se o contrato de execução ou de recitação, que neste caso se aplica mais à literatura. Aliás, a definição de recitação atribuída pela SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) é “exibição perante espectadores de uma obra literária” (SPA, 2016, p. II). Ligado igualmente ao artigo 139.º alínea 2, já mencionado anteriormente, no CDADC pode ler-se que o contrato celebrado para a recitação de uma obra literária ou execução de obras por instrumentos ou por instrumentos e cantores de obra musical ou literário -musical são aplicadas. No que não for especialmente regulado é equiparado ao de representação, contanto que seja compatível com a natureza da obra e da exibição (n.º 2 artigo 121.º Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). Este contrato apresenta obrigações a serem cumpridas por parte do promotor (que no cinema e televisão pode ser o produtor ou outra entidade) e supõe-se que seja relativa à exibição da obra cinematográfica ou televisiva.⁹⁴

Conclui-se, então, que não existem artigos e guias de contratos no CDADC especificamente para obras audiovisuais. O que pode acarretar algumas dificuldades na sua adaptação e compreensão, assim como a existência de contradições. Por exemplo: a alínea 2 do artigo 129.º relativas a obras cinematográficas, apesar de abrangerem igualmente obras televisivas, diz que: “A autorização para a exibição ou distribuição de um filme estrangeiro em Portugal confere implicitamente autorização para a tradução ou dobragem” (alínea 2 do artigo 129.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). Porém, um dos artigos remetentes ao contrato de edição diz: “A autorização para a edição não confere ao editor o direito de traduzir a obra, de a transformar ou adaptar a outros géneros ou formas de utilização, direito esse que fica sempre reservado ao autor” (alínea 2 do artigo 88.º Secção I do Capítulo III do Título II do CDADC). Ainda assim, há que assinalar que o facto do CDADC apenas prever estes contratos que foram aqui descritos, não implica que as partes não o façam, como já foi visto através do

⁹⁴ “A entidade que promover ou organizar a execução ou a recitação de obra literária, musical ou literário -musical em audição pública deve afixar previamente no local o respetivo programa, do qual devem constar, na medida do possível, a designação da obra e a identificação da autoria. Uma cópia desse programa deve ser fornecida ao autor ou ao seu representante. Na falta de afixação do programa ou da sua comunicação nos termos dos números anteriores, compete à entidade que promove ou organiza a execução ou a recitação, quando demandada, fazer a prova de que obteve autorização dos autores das obras executadas ou recitadas” (artigo 122.º Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC).

Código Civil (artigo 405.º da Subsecção I, Capítulo II, Título I, Livro II do Código Civil). Por isso, caso as partes não façam esses contratos, não é porque a lei o impeça, mas porque a prática jurídica da indústria do cinema e televisão ainda não evoluiu nesse sentido de modo a que seja visto como banal nestes contextos.

Mesmo assim, como se pode perceber, há diferenças claras entre os meios representados, e esta não é a única situação que a legislação apresenta. O simples afirmar que os artigos devem ser adaptados a cada realidade artística, pode gerar confusões e desadequações na ausência de conhecimento, não só do tipo de arte como da legislação em questão. Tanto que, são várias as apropriações da terminologia “edição” a outros significados, devido ao constante recorrer da adaptação do contrato de edição a outros contratos destinados a obras audiovisuais. Entre elas tem-se a que se aplica a qualquer obra defendida por este código que permita a execução de cópias, devido à sua tipologia, que é a de tiragem relacionada a questões de custo e distribuição, depois há mais duas que se distinguem que são dirigidas à produção e exibição da obra. Edição ou pelo menos contrato de edição para a legislação, acaba por ter estes três significados diferentes, mesmo que de forma indireta. Enquanto, na realidade industrial cinematográfica e televisiva, edição significa montagem de uma obra audiovisual. Aquilo que se repara frequentemente durante a leitura do CDADC português, é que existe uma falta de adequação e atualização de algumas nomenclaturas utilizadas. Banda musical é um dos conceitos expostos que está desatualizado, assim como a constante referência a película quando já existem outros suportes e materiais de registo (CDADC, 2017).

Outra observação a ser feita é que as profissões defendidas pela legislação vêm todas da escrita, incluindo a composição musical e a realização. Se for considerada a perspetiva do *cinéma d’auteur*, o termo *camera-stylo* era um sinónimo para a caneta do realizador (Astruc, 1968). Ao analisar-se o teatro na legislação, o encenador não é considerado autor, apenas as profissões que são vistas como equivalentes a escritores. Os contratos refletem exatamente isso, assim como a ideia de facilidade de adaptação de umas áreas para as outras, por serem consideradas pela lei como variantes da literatura. Contudo, na prática e no contexto industrial de cada área, isso não se aplica.

Após esclarecimento dos direitos e contratos principais existentes, que salvagam os autores, assim como o destaque de alguns problemas detetados na legislação, aparenta-se pertinente falar da utilização ilícita de obras fílmicas e televisivas. O assunto que se pretende aprofundar nesta realidade, está mais ligado a plágio do que a questões de dano, mutilação, desfiguração ou questões de roubo total da obra, onde se inclui a pirataria e cibercrime. Isto porque, a linha que separa o plágio de uma obra audiovisual original é difícil de perceber, ao contrário de obras fixas.

4.4 UTILIZAÇÃO ILÍCITA DE OBRAS AUDIOVISUAIS

Não existe no CDADC uma especificação clara do que são utilizações ilícitas, nomeadamente o que é plágio. “São ilícitas as utilizações que deformem, mutilem e desfigurem uma prestação, que a desvirtuem nos seus propósitos ou que atinjam o artista na sua honra ou na sua reputação” (Artigo 182.º do Secção X do Capítulo III do Título III do CDADC). A sua ambiguidade deixa ao critério do respetivo tribunal a tomada de decisão, se a obra original foi apropriada ilicitamente ou não. Luiz Francisco Rebello (1994), sobre este assunto no panorama televisivo, menciona o caso em acórdão de 23 de setembro de 1992 do Tribunal de Grande Instância de Paris. Foi decidido pelo tribunal que o “conceito base” de uma série televisiva, constitui uma criação de foro intelectual e que por isso é protegida pelo Direito de Autor. O “conceito base” é onde se inclui a caracterização pormenorizada das personagens principais, tendo em conta, igualmente, o meio social e profissional onde se inserem e evoluem (Rebello, 1994, p. 86). Francisco Rebello (1994) salienta também o acórdão de 11 de março de 1993 do Tribunal de Apelação de Versailles, que alegou a existência de plágio na ocorrência da adoção de, para além do tema, a construção, o guião e a duração da emissão televisiva, a estrutura das sequências e o estilo de apresentação. No entanto, Francisco Rebello evidencia que a proteção da obra já foi recusada nos tribunais franceses após a consideração de que o projeto de uma emissão consiste numa simples ideia em forma de plano, como foi o caso do tema central da sinopse de um filme (Rebello, 1994, p. 86). O mesmo já se observou no panorama nacional com o juiz Cura Mariano, 12.º Juízo Cível de Lisboa, relativamente a uma memória descritiva de um programa de televisão. Abordou-a como sendo uma simples ordenação de ideias escritas para um programa de rádio ou televisão. Ou seja, sempre que o tribunal considera que uma segunda obra é idêntica em termos de ideia, plano ou da conceção de uma obra futura, sem que estejam materializados e substancialmente desenvolvidos, não se considera plágio (Rebello, 1994, p. 87). Tal como no *Copyright* Americano, apesar da existência de uma base de orientação legal e precedentes jurídicos, a identificação de uma obra como plágio depende da situação em si. Fica, então, ao critério do tribunal em questão e da avaliação feita pela jurisprudência.

Isto mostra, que o cinema e a televisão são, possivelmente, as áreas com mais liberdade em termos artísticos, exatamente pela dificuldade de detetar o plágio, a não ser se for uma cópia direta, como de nome de personagens e enredos, por exemplo. Fora isso, é possível basear uma cena noutra obra artística distinta, sem ter de pedir autorização, remunerar o seu autor e restantes figuras legais e sem ser acusado de cometer um ato ilegal. Um panorama que se pode encontrar com muita mais facilidade em diversas formas de arte fora do contexto audiovisual. Com isto, dá-se uma transição para as restantes figuras legais defendidas no CDADC, iniciando pelo produtor cinematográfico.

5- O Produtor Cinematográfico (e Televisivo) no Direito

Como se tem vindo a referir, os autores não são as únicas figuras que possuem proteção legal por parte do Direito de Autor e dos Direitos Conexos. Existem, igualmente, os produtores cinematográficos, os artistas intérpretes ou executantes⁹⁵, os produtores de videogramas e os organismos de radiodifusão. Comece-se por enunciar uma destas figuras, o produtor cinematográfico. No CDADC, tal como acontece com os autores, as condições alusivas ao produtor de cinema também se devem aplicar à televisão e a outras obras audiovisuais. Isso pode ser observado no artigo 21.º da Secção II do Capítulo II, já citado e que é reforçado com o artigo 140.º da Secção IV do Capítulo III do Título II que diz: “as disposições da presente secção são aplicáveis às obras produzidas por qualquer processo análogo à cinematografia” (artigo 140.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). Por este motivo, sempre que o produtor cinematográfico no contexto legal é referido, estão igualmente a aludir aos produtores de outros meios audiovisuais, entre eles o produtor de televisão. O produtor, apesar de aparecer enunciado apenas na repartição do Direito de Autor no CDADC, não se integra no título de autor. No artigo 126.º é nos dada a definição do produtor aos olhos da legislação: “O produtor é o empresário do filme e como tal organiza a feitura da obra cinematográfica, assegura os meios necessários e assume as responsabilidades técnicas e financeiras inerentes” (n.º 1, artigo 126.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). O produtor é, por isso, visto como um executivo, sem qualquer influência criadora na obra.

No artigo 125.º da Secção IV fala-se das autorizações concebidas pelos autores de um filme. Nelas devem constar especificamente as condições de produção, distribuição e exibição (o mesmo é constatado no *Copyright*, normalmente de forma mais precisa e elaborada), sendo que algumas delas remetem para o produtor. Aliás, na alínea n.º 2 deste mesmo artigo alude-se ao produtor de cinema, caso houvesse dúvidas: “Se o autor tiver autorizado, expressa ou implicitamente, a exibição, o exercício dos direitos de exploração económica da obra cinematográfica compete ao produtor” (n.º 2, artigo 125.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). A autorização implícita ou explícita da exibição, significa que os autores autorizam a exibição sempre que é celebrado com estes um contrato de produção nos termos dos artigos 124.º e o n.º 1 do 139.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC⁹⁶. Enquanto que o exercício dos direitos de exploração económica do produtor são todos os que

⁹⁵ A legislação não apresenta uma distinção destes dois tipos de artistas. Porém, tal como o nome indica, o artista intérprete é aquele que faz a sua interpretação da obra, enquanto o executante é aquele que executa a obra tal como foi escrita. Os termos artistas intérpretes e executantes são referentes a *performers*.

⁹⁶ O artigo 124.º sobre a produção da obra cinematográfica diz que: “A produção cinematográfica depende da autorização dos autores das obras preexistentes, ainda que estes não sejam considerados autores da obra cinematográfica nos termos do artigo 22.º” (artigo 124.º da Secção IV do CDADC). O n.º1 do artigo 139.º remetente ao regime aplicável, diz que: “Ao contrato de produção cinematográfica são aplicáveis, com as necessárias adaptações, as disposições

estão previstos nos artigos 127.º, 128.º e 129.º, que se irá apresentar de seguida. Segundo a SAA (Society of Audiovisual Authors):

Na maioria dos países Europeus os autores transferem os seus direitos económicos aos produtores. As taxas são negociadas individualmente num contrato entre o autor e o produtor, resultando na receção por parte de muitos autores audiovisuais de uma quantia fixa pela escrita e/ou realização do filme. Esta situação reflete a fraqueza dos autores individuais e/ou dos seus órgãos representativos e a posição dominantes de produtores poderosos e de organismos de radiodifusão na negociação contratual individual (SAA, 2011, p. 13).

No entanto, há que ter a noção que esta é apenas uma das realidades presentes na indústria cinematográfica, e que, normalmente, se aplica às próprias companhias de produção e estúdios/distribuidoras mais conceituados de cada país. Porque, apesar de em Portugal se falar do produtor como pessoa natural, há países em que o produtor pode ser e/ou uma entidade coletiva, como já foi constatado anteriormente. Se olharmos para o produtor como figura natural, tal como existem produtores poderosos que dominam a indústria, também existem alguns realizadores com muita influência no meio, especialmente na Europa, pois não se pode esquecer que é o realizador que tem parte dos direitos patrimoniais da obra e cabe ao mesmo abdicar deles (Derclaye, 2009). Em Portugal, assim como noutros países da Europa (ex.: Espanha, Bélgica, Eslovénia, etc.)⁹⁷, o produtor, só por si, não tem direito à exploração económica da obra (CDADC, 2017). Os seus coautores têm de a ceder em contrato e são incentivados por lei a fazê-lo, mas os autores podem estabelecer as suas regras⁹⁸. Uma prática que neste cenário se apresenta como sendo um jogo de dualidades e de poder dentro da própria indústria e entre a sociedade (Bourdieu, 1989).

Como foi dito por Thomas Elsaesser, “o poder de reunir audiências é sempre um poder político antes de ser económico, sendo provavelmente o ‘mercado’ que assegura que este poder político não seja totalmente totalitário” (Elsaesser, 2005, p. 289). Já foi anteriormente visto no Capítulo III, que no cinema as figuras que conseguem mover com mais facilidade as audiências são os atores e realizadores.

relativas ao contrato de edição, representação e execução. Aplica -se à exibição pública da obra cinematográfica, com as devidas adaptações, o regime previsto nos artigos 122.º e 123.º para a recitação e a execução.” (n.º 1 artigo 139.º da Secção IV do CDADC).

⁹⁷ Artigo 126.º e 127.º da Secção IV do Capítulo III do CDADC; Artigo 88.º do Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (Última modificación: Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio). Acceso en: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=443327; artigo 18.º e 19.º de Belgium Law of June 30, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended by the Law of April 3, 1995). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=125160; artigo 107.º do Slovenia Copyright and Related Rights Act of March 30, 1995 (as amended on January 13, 2007). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=180840

⁹⁸ “Direitos e remuneração que derivam do contrato com o produtor estão sujeitos a negociação individual, enquanto direitos e remuneração resultantes da administração coletiva [organismos de gestão coletiva de direitos] são garantidos a todos os autores audiovisuais” (SAA, 2011, p.13).

Quanto mais dinheiro a pessoa em questão conseguir trazer ao projeto, usualmente pela sua imagem célebre entre a sociedade e a indústria, mais poder ele poderá ter. Sendo que, no caso dos produtores televisivos que trabalham diretamente no projeto, incluindo os *showrunners*, acaba por acontecer o mesmo, pois, na maioria das vezes, não possuem qualquer controlo na exploração económica da obra. O produtor artístico do projeto nem sempre é o produtor responsável por garantir o seu retorno monetário, assim como nem todos lidam com a situação da mesma forma (Ver Capítulo V). Aliás, são cada vez mais frequentes as produções independentes na Europa do que as comerciais, que são mais facilmente dominadas por grandes corporações. Nos anos 60's e 70's os coletivos militantes de cinema (Cinema Action e o Grupo de Dziga Vertov) eram motivados por preocupações políticas e ideológicas, o que inclui uma rejeição das estruturas de poder e modelos organizacionais baseados no modo de produção de Hollywood. Ou seja, que valorizam muito mais o retorno económico do que qualquer outro aspeto da obra. Retorno esse, que é posteriormente centrado nas entidades coletivas que apoiaram o projeto, especialmente na detentora maioritária dos *Copyrights*. Não obstante, a perspetiva adotada pelos coletivos militantes, ainda inspira e influencia vários cineastas Europeus da atualidade (Pearson & Simpson, 2005, p. 332).

Voltando ao CDADC, aquilo que se constatou foi que o produtor cinematográfico é muitas das vezes confundido com o produtor de videogramas, inclusive noutros países que se regem pelo Direito de Autor e Direitos Conexos. O que pode ser perceptível através das noções ambíguas e possivelmente, traduções não tão bem efetuadas, como na legislação da Letónia, onde apenas se referem ao produtor de filmes (na sua tradução em inglês executada pela WIPO, World Intellectual Property Organization), quando é notório que, por vezes, se estão a dirigir ao responsável pela distribuição, seja pessoa individual ou coletiva. Isto porque, na Letónia os direitos do produtor cinematográfico estão presentes tanto no Direito de Autor como nos Direitos Conexos e a designação que dão a produtor de filmes, não inclui as funções retratadas que são normalmente atribuídas a uma distribuidora.⁹⁹ O mesmo acontece com a Bulgária¹⁰⁰. O problema é que devido a esta ambiguidade e aplicação desapropriada de terminologias, às vezes, é difícil de perceber se houve realmente um problema na tradução ou se uma das figuras legais não é representada na legislação em questão. Seja qual for o caso, é importante que se confirme a legislação de cada país, sempre que necessário, mesmo aqueles que pertençam ao mesmo sistema legal que Portugal, pois existem frequentemente ligeiras diferenças.

⁹⁹ Veja-se Latvia Copyright Law (as amended up to December 31, 2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=417220.

¹⁰⁰ Bulgaria Law on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to 2011). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=280106.

O produtor de videogramas será aprofundado no subcapítulo dos Direitos Conexos. Enquanto isso, continuar-se-á a desvendar os direitos e exigências do produtor cinematográfico. Quais são, então, os direitos ou mesmo, autorizações, que o produtor pode adquirir em relação à exploração económica da obra em Portugal?

5.1- O PRODUTOR E OS DIREITOS/AUTORIZAÇÕES DE EXPLORAÇÃO ECONÓMICA

Serão, então, explicitados os direitos relacionados com a exploração económica que o produtor adquire, através da autorização de produção da obra audiovisual. O produtor pode produzir os negativos, positivos, as cópias e os registos magnéticos necessários para a sua exibição. Não são enunciados nenhuns suportes e materiais mais atuais. Esta autorização, a não ser por estipulação especial, implica que o produtor pode distribuir e exhibir o filme em salas de cinema públicas. Inclui-se, de igual modo, a exploração económica por este meio, sem que haja prejuízo da remuneração estipulada, ou seja, a remuneração que o produtor acordou com os autores no contrato de produção¹⁰¹. Todavia, é necessária obter permissão de forma específica por parte dos autores, para a radiodifusão de qualquer parte da obra, seja visual, sonora ou ambas, ou mesmo do *trailer* (a que chamam filme-anúncio), para a sua comunicação ao público, a sua reprodução, exploração ou exibição. Assim como, não carece de consentimento por parte dos autores, a difusão de obras produzidas por organismos de radiodifusão audiovisual ou apenas sonora, que terá o direito de transmitir e comunicar a obra ao público através dos seus canais transmissores, no seu todo ou em partes (artigo 127.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC; SAA, 2011; Seabra, 2016).

A autorização fornecida pelos autores para a produção cinematográfica de uma obra, seja ela adaptada ou composta especificamente para esta forma de expressão, implica a concessão de exclusivo, a menos que seja convencionado algo em contrário (n.º 1 artigo 128.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). No silêncio das partes, ou seja, se não for estabelecido algo em contrário, o exclusivo concebido para a produção cinematográfica ou de outra obra audiovisual caduca decorridos 25 anos da celebração do respetivo contrato. Sem prejuízo daquele a quem tiver sido atribuída a exploração económica da obra, de a projetar, reproduzir e distribuir (n.º 2 artigo 128.º da Secção IV do Capítulo III

¹⁰¹ Relativamente ao dinheiro proveniente da exibição, caso o produtor fique responsável por esta, recebe a totalidade dos dividendos. Com a receita recebida, dependendo do contrato efetuado, poderá ter de pagar compensações aos autores, a algumas figuras legais ou mesmo a outros elementos que tenham contribuído para a obra. Regra geral, as figuras legais protegidas pelos Direitos Conexos não costumam receber uma compensação pela exibição da obra, só nalguns casos de exploração económica da obra publicada. Porém, está estabelecida na lei que a compensação dos autores de obras filmicas nacionais: "A retribuição dos autores de obra cinematográfica pode consistir em quantia global fixa, em percentagem sobre receitas provenientes da exibição e em quantia certa por cada exibição ou revestir outra forma acordada com o produtor" (artigo 131.º, Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). Acaba por se assemelhar ao *Copyright* americano, pois a exploração da obra irá depender do acordo estabelecido por contrato e sempre que se ultrapasse as formas de exploração indicadas no mesmo, é necessário remunerar as pessoas em questão.

do Título II do CDADC). Este artigo 128.º quer dizer que, se não for estipulado outro período de tempo em contrato, passado 25 anos após a conclusão do mesmo, os autores da obra original (argumento e/ou música) ou adaptada (livro, banda desenhada, etc.) podem autorizar a que outra obra dentro do mesmo meio de expressão seja feita.

Existe, igualmente, um prazo legal dado pela legislação ao produtor para o cumprimento dos seus deveres em termos de produção, mas é retratado no artigo 136.º. O produtor é obrigado a finalizar a produção da obra fílmica no prazo de três anos a contar da data da entrega da parte literária e musical ou se não projetar a obra terminada no prazo de três anos a contar da conclusão, os autores terão o direito de resolver o contrato (artigo 136.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC).

Apesar de a legislação apenas conceder ao produtor a responsabilidade pela exibição do filme, há artigos que podem gerar uma certa confusão, como este que se segue:

O produtor só é obrigado a fazer cópias ou provas da obra cinematográfica à medida que estas lhe forem requisitadas e a conservar a respetiva matriz, que em nenhum caso poderá destruir. Não assiste ao produtor da obra cinematográfica o direito de vender a preço de saldo as cópias que tiver produzido, ainda que alegando a falta de procura destas (artigo 137.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC).

Isso guia ao entendimento de que a legislação ainda se foca numa realidade onde apenas existe película. Há algumas décadas atrás, os produtores tratavam da fixação e exibição das bobines de película pelos cinema, salas de exibição e festivais. Atualmente, essa realidade já não se enquadra no panorama industrial e tecnológico existente.

Nos EUA, embora, por vezes, o produtor ou a sua companhia seja quem possui os *copyrights* quando inicia a obra, a partir do momento em que é distribuída para cinema, televisão, DVD ou outro formato de fixação da obra, parte dos direitos de exposição e distribuição da obra no todo ou em partes estão com o estúdio/distribuidora principal (17 U.S.C.). Seja como for e em que país for, visto que se tratam de direitos patrimoniais/económicos, terão de ser especificados e celebrados por contrato com os demais intervenientes. A forma como os poderes ficam distribuídos nesses contratos é relevante, pois se nada for acordado, a aplicação literal do regime geral dá azo a um regime complexo com necessidade de múltiplas autorizações. A consideração legal do produtor cinematográfico pode significar alguém que acumula esses poderes, mas tal tem de resultar dos contratos que estabelece com os autores e demais figuras legais. O produtor pode contratualmente negociar o direito a outras formas de exploração da obra, tal como qualquer outra pessoa. É relevante ter em conta que, durante o período de exploração

económica, se o titular ou titulares do Direito de Autor não assegurarem a defesa dos direitos que possuem sobre a obra audiovisual, o produtor passa a ser considerado como o seu representante. Para tal, tem de prestar contas do seu desempenho durante este tempo (n.º3, artigo 126.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC; SAA, 2011).

Por fim, o artigo 129.º está ligado às transformações da obra, visto que as traduções, dobragens e outras transformações dependem da autorização por escrito dos autores. Não obstante, como já referido, a autorização para a exibição ou distribuição de um filme estrangeiro em Portugal confere implicitamente a autorização para tradução ou dobragem (artigo 129.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). O produtor tem o direito de transferir para terceiros, no todo ou em parte, direitos resultantes do contrato, todavia, fica responsável pelo seu cumprimento pessoal para com os autores, acabando este último por ser, de igual modo, uma obrigação, como a maioria dos artigos dirigidos a esta profissão (artigo 133.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC).

Esta figura legal, necessita de autorização por parte dos autores para quase tudo, como qualquer outra pessoa, mesmo que seja externa ao filme. O que por vezes, não corresponde totalmente à realidade industrial do meio. Alguns países, como já referido, consideram o produtor como autor, enquanto outros sublinham a ideia de que o produtor não pode ser tido como autor. Embora exista esta visão autoral do produtor por parte de alguns países, tende a ser devido à sua vertente de gestor, que se liga a um dos princípios legais mais importantes, o de exploração económica (SAA, 2011). Uma visão que entra em contradição com o que Oliveira de Ascensão alega, quando diz que “a lei não tem em vista prestações meramente técnicas, mas atividades a que pode ser atribuído o carácter artístico” (Ascensão, 2012, p. 551). Isso leva, portanto, à análise dos dois únicos direitos que o produtor detém na legislação nacional portuguesa, sem que seja necessária a autorização por escrito por parte de alguma figura legal.

5.2- OS DOIS DIREITOS DO PRODUTOR

Existem apenas dois direitos que o produtor realmente possui, sem que seja requerida a autorização daqueles considerados autores da obra. Estes incluem, o direito de ser identificado na obra (n.º 2, artigo 126.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC) e o presente no artigo 130.º, o artigo que mais chamou a atenção e que se quer aqui exaltar. Diz o seguinte: “Considera -se pronta a obra cinematográfica após o realizador e o produtor estabelecerem, por acordo, a sua versão definitiva” (artigo 130.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC)¹⁰². Este último artigo dá um poder autoral

¹⁰² Portugal não é o único país a atribuir este direito ao produtor. Encontra-se este mesmo direito em países como a Bélgica, França, Holanda, Hungria e Luxemburgo, por exemplo: (artigo 16.º da Secção IV do Capítulo I da Belgium Law of June 30, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended by

ao produtor, sem que a legislação se aperceba disso. Facilmente se consegue perceber que a atribuição deste direito se deve a questões de exibição e distribuição da obra. Ou seja, é frequente os realizadores quererem lançar obras com durações ou resultados finais que podem não ser adequados ou não seguir a política estabelecida por alguns contextos de exibição, como salas de cinema ou festivais. Ainda assim, este direito altera completamente a linguagem da obra final. Veja-se o caso do filme *Nymphomaniac Vol. I e II*, cujo propósito era ser uma obra de cerca de 5 horas e meia e por questões de distribuição os produtores exigiram que fosse dividida em duas.

'A versão curta é contra a vontade de Lars, mas ele aceita-o porque ele percebe os mecanismos de marketing,' Ekko cita Jensen e diz, 'Não podes fazer um filme por mais de 69 milhões de kroners (cerca de 11 milhões de dólares) que é tão longo. Cinco horas e meia é tão extremo que reduz o valor de mercado tão radicalmente que os investidores iriam sentir que compraram um *pig in a poke* [carne de baixa qualidade].' Ekko cita informação interna de que Von Trier ainda nem tinha visto a versão mais curta do filme que seria apresentada em Dinamarquês e depois à audiência global (Roxborough, 2013).

Apesar de, mais tarde, ter sido publicada a *Director's Cut* desta mesma obra por parte de Lars Von Trier. Pode ser dado, igualmente, um exemplo nacional. Em Portugal tem-se o exemplo do filme *Corrupção* de 2007, onde o produtor aplicou o direito do artigo 130.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDACD. O filme *Corrupção* realizado por João Botelho gerou na realidade duas obras. Uma editada pelo produtor Alexandre Valente, de onde João Botelho (realizador) e Leonor Pinhão (argumentista) retiraram os seus nomes, lançada em novembro de 2007 e outra editada à vontade de João Botelho, lançada em Abril de 2008. Para além da banda sonora se diferenciar entre as duas versões, também a edição e algumas cenas se alteraram, sendo a versão de João Botelho mais extensa (Oliveira, 2007; Capelo, 2007 & Público, 2008).

Ver a fase de distribuição como externa ao filme, leva à exclusão das implicações que tem na edição final da obra. O que exclui, de igual modo, uma das realidades da obra em si. É isso que a legislação pôs de lado, não considerando, por isso, o seu poder na alteração da linguagem da obra final.

the Law of April 3, 1995). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=125160; Article L121-5 do Chapitre I du Titre II de France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017), acedido em: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178; o artigo 45c do Chapitre IV de Netherlands Law of March 6, 2003, on the Supervision of Collective Management Organizations for Copyright and Related Rights (as amended up to November 1, 2015)). Accessed in: <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=15988>; artigo 65.º do Chapitre IX da Parte II de Hungary Act No. LXXVI. of 1999, on Copyright. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=127829; Secção V da 1.ª Parte da Luxembourg, Loi du 18 avril 2001 sur les droits d'auteur, les droits voisins et les bases de données (Loi du 18 avril 2004 modifiant). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=128653.

O que tem interesse é a obra que chega ao público e não a versão que poderia ou deveria ser. Se o produtor não concordar com a proposta final da edição da obra, irá influenciá-la e moldá-la, geralmente de forma direta, até adquirir uma versão satisfatória para ele/ela e para o realizador. Caso o realizador não esteja satisfeito, como aconteceu com os exemplos dados, pode sempre tentar lançar uma versão sua da edição da obra.¹⁰³ É relevante para a obtenção de um bom resultado ter primeiro em consideração o público e só depois a vontade de alguns membros dentro do filme. Trabalho esse que recai muito mais sobre o produtor do que sobre o realizador, já que por vezes este deixa-se levar pela exploração estética e emocional que pretende transmitir, perdendo outros interesses de vista. Interesses esses que o produtor tem de preservar. Tim Bevan chega a dizer, inclusive, que se alguém quer fazer um filme apenas para explorar os seus demónios pessoais deveriam, em vez disso, escrever um livro ou pintar um quadro. O cinema, devido aos seus custos inerentes, para ele, devem apelar a uma audiência extensa (Tim Bevan citado em Tim Adler, 2004, p. 7). O mesmo é factível dizer-se das séries televisivas dramáticas. Não se pode confundir a realidade do cinema e da televisão com a vontade de equiparar o cinema a uma obra onde só uma pessoa tem arbítrio e expressão.

Por último, acha-se relevante especificar qual a visão existente por parte da legislação nacional em relação ao produtor do cinema e como a realidade criada em torno desta figura poderá não ser a mais apropriada. Esta imagética não se encontra apenas no Direito de Autor e Direitos Conexos português, mas também noutros países dentro da Europa.

5.3- O PRODUTOR: UMA COMBINAÇÃO DE REALIDADES ARTÍSTICAS

A aproximação que é feita ao produtor cinematográfico (e de outras obras audiovisuais), como é constatável nos artigos do CDADC, é semelhante à de um editor e de outras figuras mais empresariais que são retratadas pelo legislador, como o promotor. Mesmo assim, a imagem mais proeminente é a de editor. É notada uma apropriação da noção do editor literário adaptada para o cinema por parte da legislação, em vez de um conhecimento da profissão em si. Ser editor de um livro e ser produtor de um filme são profissões distintas. Só o facto de, geralmente, o produtor trabalhar numa obra de cada vez (principalmente em séries de televisão dramática), desde o seu desenvolvimento até à sua pós-produção

¹⁰³ Em cinema "o realizador responde ao produtor e é responsável pelos detalhes, qualidade e significado do filme final" - devido à distinção dos objetivos do realizador e do produtor num filme, por vezes uma obra tem de responder mais ao seu valor comercial do que ao artístico- "a primeira versão completa de um filme é chamada de *director's cut*. Dependendo do acordo entre produtor e realizador, o produtor pode suplantar o realizador e exigir alterações consideradas essenciais para o sucesso comercial do filme. Lançar a *producer's cut* pode causar grande amargura e o fim de uma relação de trabalho, apesar dos críticos nem sempre favorecerem a versão do realizador. Com o armazenamento digital de hoje em dia, veremos cada vez mais o lançamento da *director's cut* depois do filme provar que tem um forte seguimento. Pouco é o custo envolvido em dar ao filme um segundo fôlego (...) as vendas adicionais são combustível para os fãs debaterem arte versus comércio, e serve ambos arte e comércio" (Rabiger, 2008, p. 5).

que possui diversos departamentos com diferentes formas de arte, supervisionar a estória e escolhê-la (dependendo do projeto), assim como os locais, materiais e os trabalhadores, entre outros aspetos que irão ser aprofundados mais à frente. Estas características enunciadas, já por si, apresentam uma distinção de um produtor para um editor, pois um editor trabalha apenas com uma a três formas de arte (literatura, fotografia e ilustrações), criada na maioria das vezes apenas por uma pessoa.

Em termos legais, esta adaptação de concepções ao cinema, televisão e outras obras audiovisuais, construídas para outras vertentes artísticas, são observáveis em vários artigos. No artigo 139.º, anteriormente destacado, diz: “ao contrato de produção cinematográfica são aplicáveis, com as necessárias adaptações, as disposições relativas ao contrato de edição, representação e execução” (n.º 1, artigo 139.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). Este artigo inclui no seu título a palavra edição em vez de exibição, que seria a tipologia mais próxima do cinema e televisão. O empresário mencionado no contrato de representação, é o equivalente a um produtor de teatro. E visto que é o produtor o responsável legal pela maioria dos contratos, adota todas estas figuras presentes nos contratos de literatura, música e teatro.

Ainda assim, não é apenas o produtor que adota outras realidades artísticas. Um artigo que a legislação nacional portuguesa considera e que não é permitido de forma imediata pelo *Copyright*, como já dito anteriormente, é o facto dos autores da obra fílmica que ficam encarregues pela parte literária e musical, poderem reproduzir e utilizar as suas contribuições separadamente da obra por qualquer modo, desde que não prejudiquem a exploração da obra no seu conjunto (artigo 135.º e 133.º da Secção IV do Capítulo III do Título II do CDADC). O que ajuda a solidificar a ideia de que a legislação continua a olhar apenas para as contribuições feitas para uma obra audiovisual que possuam ancestralmente autoria a solo, ao ponto de as separar automaticamente da mesma. Escrita de argumento e composição musical no cinema, televisão ou outro meio audiovisual, não são iguais a escrita literária ou composição musical externa a estas obras. A primeira ocorrência é uma construção feita, influenciada, moldada e adaptada por mais do que uma pessoa que integram a produção de uma obra audiovisual e trabalham diretamente com o argumentista e com o compositor. No segundo cenário, a obra é só concebida por uma pessoa (ou mais do que uma, mas dentro da mesma profissão) ou no caso da composição musical, é plausível envolver a influência das pessoas que executam a peça musical.

Após este aprofundar do produtor como figura legal, torna-se relevante expor alguns dos Direitos Conexos, assim como as figuras legais neles representadas.

6- Direitos Conexos e as Restantes Figuras Legais

Enquanto os Direitos de Autor protegem as obras e de certo modo, os respectivos autores, os Direitos Conexos protegem contributos dados por outros elementos na representação e disseminação da obra. Os Direitos Conexos evidenciam algumas regalias e deveres face à comunicação, reprodução e distribuição da obra. Fornecem, por isso, alguns direitos e exigências direcionados às entidades de radiodifusão e distribuição de obras audiovisuais, assim como aos *performers*. Segundo Patrícia Akester, enquanto o Direito de Autor defende obras e por consequência, os seus autores, os Direitos Conexos protegem prestações (Akester, 2017, p. 236). Já que o termo “prestação” engloba tanto os artistas intérpretes como as entidades ou pessoas que fixam, disseminam, publicam e distribuem a obra, que cobrem os produtores de fonogramas, videogramas e organismos de radiodifusão.

Serão, assim, aprofundadas as figuras legais protegidas pelos Direitos Conexos, começando pelo produtor de videogramas.

6.1- O PRODUTOR DE VIDEOGRAMAS E AS TERMINOLOGIAS LEGAIS

A primeira figura legal que se pretende estudar dentro dos Direitos Conexos é o produtor de videogramas. Surgiu alguma confusão quando se percebeu pela primeira vez este termo, “produtor de videogramas”, visto que é uma terminologia que não é empregue nem no cinema, nem na televisão. A primeira referência feita a este termo, ainda muito antes de aparecer a sua definição, dá-se no n.º 1 do artigo 82.º do CDADC, ainda remetente ao Direito de Autor. Expõe uma compensação ao produtor de videogramas, entre outras figuras legais, através de uma taxa aplicada à venda de aparelhos que permitam reprodução e fixação de obras e pelos suportes materiais¹⁰⁴. Deparamo-nos, assim, com um termo sem a sua significação e cuja definição empregue, mais à frente, mostra-se pouco clara:

Produtor de fonograma ou videograma é a pessoa singular ou coletiva que fixa pela primeira vez os sons provenientes de uma execução ou quaisquer outros, ou as imagens de qualquer proveniência, acompanhadas ou não de sons. Videograma é o registo resultante da fixação, em suporte material, de imagens, acompanhadas ou não de sons, bem como a cópia de obras cinematográficas ou audiovisuais (n.º 3 e 5, artigo 176.º do Título III do CDADC).

¹⁰⁴ “No preço de venda ao público de todos e quaisquer aparelhos mecânicos, químicos, elétricos, eletrónicos ou outros que permitam a fixação e reprodução de obras e, bem assim, de todos e quaisquer suportes materiais das fixações e reproduções que por qualquer desses meios possam obter -se, incluir-se-á uma quantidade destinada a beneficiar os autores, os artistas, intérpretes ou executantes, os editores e os produtores fonográficos e videográficos” (n.º 1, artigo 82.º do Capítulo II do Capítulo III do Título II do CDADC). Este artigo não se aplica caso os aparelhos ou suportes sejam adquiridos por organismos de comunicação audiovisual ou produtores.

Quando é mencionado no CDADC o produtor de fonogramas e videogramas, essa informação dirige-se, normalmente, a um organismo ou pessoa singular que exerça as mesmas funções no seu lugar. No panorama audiovisual é o que se chama de distribuidora. Pode ser uma companhia de produção ou estúdio que também trate da distribuição da obra ou qualquer outra entidade ou pessoa com o mesmo propósito. Todavia, esta designação apenas integra a distribuição de obras publicadas, não se incluindo o período de exibição que lhe antecede. No panorama televisivo há ainda a possibilidade de ser uma emissora, estação ou rede televisiva que trate também da sua publicação e não só da comunicação da obra. Resumidamente, é a entidade responsável pela fixação e publicação, ou seja, a última fase de distribuição da obra. No entanto, segundo Pedro Dias Venâncio, este direito conexo do produtor de videogramas não protege a coisa corpórea, ou seja, o suporte físico onde a obra audiovisual se encontra, nem o ato de fixação em si (Venâncio, 2013, p. 168). Protegem, em vez disso, “os sons e/ou imagens ínsitos no fonograma ou videograma no seu sentido de veículo, que exprimem normalmente uma coisa incorpórea, que pode ser obra literária ou artística” (Ascensão, 2012, p. 568). Tendo em conta que essa proteção recaia sobre um primeiro registo feito pelo produtor e não de uma reprodução de um registo anterior. É “sobre certas utilizações desses sons e/ou imagens que este direito conexo confere o exclusivo de autorização ao produtor” (Venâncio, 2013, p. 168).

Muitos dos aspetos aqui salientados não são nitidamente explicados pelo CDADC ou mesmo por muitos dos seus investigadores. Alguns especialistas em Direito chegam a considerar que o produtor de videogramas não é um assunto que traga qualquer tipo de equívoco, como Alberto de Sá e Mello (2014), que também não expõe o seu significado. Para ele, a posição jurídica do produtor de videogramas, a que chama produtor de suportes de obras, “não permite confusão com a do que produz obras cinematográficas/audiovisuais, pois não representa qualquer participação no processo de exteriorização (criação e produção) das obras fixadas sob a autorização concedida, como a deste” (Mello, 2014, p. 177).

Apesar destas alegações, considera-se que é plausível que sejam gerados equívocos com o produtor de obras audiovisuais, principalmente em artigos como o 183.º e a sua alínea b), que expõe a duração dos Direitos Conexos. Neste pode ser lido “primeira fixação, pelo produtor, do fonograma, videograma ou filme”, que é concebível levar a uma interpretação errada pela fácil associação ao produtor de cinema, por ser o produtor do filme. Ainda assim, mesmo neste caso, referem-se à entidade responsável pela primeira fixação da obra, visto que o produtor cinematográfico apenas é referido nos artigos que compõem o Direito de Autor. Há, de igual modo, alguns especialistas do campo jurídico que

detetam a possibilidade existente de a terminologia escolhida trazer desentendimentos, especialmente entre pessoas pertencentes à realidade audiovisual, inclusive as figuras jurídicas defendidas neste mesmo código:

A Comissão alega que, uma vez que o artigo 7.º, n.º 4, do Decreto Lei n.º 332/97 inclui o videograma na definição de «filme», o produtor de videogramas também pode ser abrangido pela definição de produtor de filmes para efeitos do artigo 5.º, n.º 2, do decreto lei. Por conseguinte, existem duas pessoas que são abrangidas por esta definição e que podem, portanto, ser responsáveis pelo pagamento da remuneração devida pelo aluguer. Isto gera uma confusão que impede os artistas intérpretes ou executantes portugueses de receberem a remuneração a que têm direito, uma vez que não sabem qual é o «produtor» que tem de lhes pagar. Em contrapartida, a Diretiva é clara: só o produtor das primeiras fixações de um filme é que é obrigado a esse pagamento (Sharpston, 2006).¹⁰⁵

Considera-se, por isso, que esta definição e nomenclatura dadas às entidades responsáveis pela distribuição não são as mais apropriadas, nomeadamente dentro das indústrias de cinema e televisão. A primeira pessoa a fixar fotogramas é o operador de câmara, que depois serão trabalhados e montados pelo editor responsável. O editor, por sua vez, é quem faz a primeira fixação da obra, que irá dar origem a cópias. Cópias essas que o produtor (ou os autores) tem a responsabilidade de exibir e só depois, é que poderão ser transmitidas a uma pessoa singular ou coletiva, que irá tratar da fase de distribuição final, a publicação.

O próximo passo apresenta-se, então, nos artigos legais e aos direitos que as produtoras de videogramas possuem. É pertinente aludir, em primeira instância, às alíneas 1 e 3 do artigo 88.^{o106} do contrato de edição, devido a casos em que exista mais do que uma entidade a publicar a obra. O que este artigo quer transmitir é que a distribuidora apenas tem autorização de reprodução (cópia) e comercialização da versão que lhe foi atribuída, dentro dos termos estipulados por contrato. O autor não pode criar uma nova tiragem da obra para distribuição, a não ser que esteja esgotada ou seja noutra língua. Assim como é permitido distribuir a obra legendada através de distribuidoras no estrangeiro. Informação essa que é obtida mais claramente pelas práticas industriais do que pela legislação em si, provavelmente por ser um pormenor definido, mais frequentemente, por contrato. Nos EUA, por outro

¹⁰⁵ Processo C-61/05, Comissão das Comunidades Europeias contra República Portuguesa.

¹⁰⁶ "1- O contrato de edição não implica a transmissão, permanente ou temporária, para o editor do direito de publicar a obra, mas apenas a concessão de autorização para reproduzir e comercializar nos precisos termos do contrato. 3- O contrato de edição, salvo o disposto no n.º 1 do artigo 103.º ou estipulação em contrário, inibe o autor de fazer ou autorizar nova edição da mesma obra na mesma língua, no país ou no estrangeiro, enquanto não estiver esgotada a edição anterior ou não tiver decorrido o prazo estipulado, exceto se sobrevierem circunstâncias tais que prejudiquem o interesse da edição e tornem necessária a remodelação ou atualização da obra" (n.º 1 e 3 do artigo 88.º da Secção I do Capítulo III do Título II do CDADC).

lado, uma distribuidora estrangeira pode ter licença da sua distribuição durante um determinado período de tempo, mas o estúdio (que na maioria das vezes é também a distribuidora principal) é quem retém os *copyrights* do filme remetentes a esta forma de exploração (Litwak, 2013).

Existem apenas mais dois artigos direcionados ao produtor de videogramas, os artigos 184.º e 185.º. O artigo 184.º vincula a necessidade de autorização por parte do produtor de videogramas para a reprodução, execução, difusão por qualquer meio, disposição a qualquer pessoa em qualquer lugar pretendido, distribuição ao público das cópias, exportações ou importações da obra videográfica e da sua fiscalização¹⁰⁷. Há que mencionar que, em Portugal, a comercialização de uma obra audiovisual implica, de igual modo, a sua exibição. Caso seja o produtor cinematográfico (ou televisivo) o titular da exploração da obra em termos de exibição, em vez dos autores, então a produtora de videogramas terá de estabelecer um acordo com o mesmo por contrato. Assim como, se a obra ainda não tiver sido publicada, o utilizador, caso pretenda usufruir da obra para além da simples visualização em contexto familiar, terá de pedir autorização ao produtor cinematográfico, em vez de ao produtor de videogramas (se for o produtor de cinema a deter os direitos de exibição, caso contrário, só necessitam da autorização dos autores). Por fim, o artigo 185.º garante a identificação do produtor de videogramas em todas as cópias e respetivos invólucros do produtor de videogramas ou do seu representante, que é um dos meios usados para a sua identificação¹⁰⁸.

Dentro da legislação dos Estados Membros da União Europeia o termo “produtor de videogramas” é apresentado em países como Portugal, França e Espanha¹⁰⁹. Contudo, constata-se algumas situações em que o produtor de videogramas é traduzido de diversas formas vistas como viáveis para a criação de equívocos com a figura do produtor de cinema. Tem-se o exemplo do “produtor da primeira fixação do filme ou da obra audiovisual” (ex.: Lituânia, Bélgica)¹¹⁰, do “produtor de obras

¹⁰⁷ “Quando um fonograma ou videograma editado comercialmente, ou uma reprodução dos mesmos, for utilizado por qualquer forma de comunicação pública, o utilizador pagará ao produtor e aos artistas intérpretes ou executantes uma remuneração equitativa, que será dividida entre eles em partes iguais, salvo acordo em contrário” (n.º 3, artigo 184.º do Título III do CDADC).

¹⁰⁸ Existem dois artigos no Direito de Autor que se relacionam com estes e que se mostram relevantes. O primeiro afirma: “(2) aqueles que importam, fabricam e vendem suportes materiais para obras fonográficas e videográficas devem comunicar à Inspeção-Geral das Atividades Culturais as quantidades importadas, fabricadas e vendidas, podendo os autores fiscalizar também os armazéns e fábricas dos suportes materiais. (3) aqueles que fabricam ou duplicam fonogramas e videogramas são obrigados a comunicar periódica e especificadamente à Inspeção-Geral das Atividades Culturais as quantidades de fonogramas e videogramas que prensarem ou duplicarem e a exibir documento do qual conste a autorização do respetivo autor. (4) a Inspeção-Geral das Atividades Culturais definirá a periodicidade e as modalidades que deve revestir a comunicação a que se referem os n.º 2 e 3” (n.º 2, 3 e 4 do artigo 143.º da Secção V do Capítulo III do Título II do CDADC). O segundo, por sua vez, diz que, “aquele com quem tiver sido contratada a fixação não pode, salvo no caso de trespasse do estabelecimento, nomeadamente por cissão, transferir para terceiros os direitos emergentes do contrato de autorização sem consentimento dos autores” (artigo 145.º Secção V do Capítulo III do Título II do CDADC).

¹⁰⁹ CDADC, 2017; France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017), acessido em: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178; Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (Última modificación: Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio). Acceso en: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=443327.

¹¹⁰ Republic of Lithuania Law on Copyrights and Related Rights No. VIII-1185 of May 18, 1999, (as amended by Law No. XII-1183 of October 7, 2014). Accessed in: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/lt/lt081en.pdf>; Belgium Law of June 30, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended by the Law of April 3, 1995). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=125160.

cinematográficas ou audiovisuais” (ex.: Itália)¹¹¹, “produtor de imagens em movimento” (ex.: Dinamarca)¹¹² ou o “produtor da gravação audiovisual” (ex.: Eslováquia, Grécia)¹¹³. Tem-se, ainda, o caso da Alemanha, cuja tradução executada pela Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz apresenta o produtor do filme como “film producer” e o produtor de videogramas como “producer of the film”¹¹⁴. O que pode trazer equívocos, principalmente quando o utilizador se depara com a legislação de países já referidos como a Letónia, que apenas possui o produtor representado na sua lei (pessoa natural ou legal) e, apesar de ser traduzido pela WIPO como “film producer”, possui diversos direitos que, normalmente, noutros países Europeus são entregues ao produtor de videogramas, inclusive Direitos Conexos.¹¹⁵ Isso implica, não só a necessidade de obtenção de conhecimento do meio audiovisual em causa, mas da lógica legal presente no Direito de Autor e Direitos Conexos. As designações deslocadas do mundo audiovisual, a complexidade e distinções da legislação pertencente ao mesmo sistema legal, mesmo dentro da EU (cuja uniformização se torna complexa, pois, para além de incluir tradições, culturas e ideologias distintas, não congregou apenas um sistema legal), poderão estar a trazer complicações a quem trabalha no meio audiovisual, assim como aos utilizadores e mesmo a alguns legisladores.

Estas disparidades detetadas entre a realidade audiovisual e a legal acarretam a hipótese de uma falta de compreensão por parte da legislação dos media que defende. Após esta análise das figuras legais protegidas pelos Direitos Conexos, sobram os organismos de radiodifusão e os artistas intérpretes e executantes. Relativamente aos organismos de radiodifusão, tem-se exposto alguns artigos que lhes dizem respeito, visto que se ligam a outras pessoas singulares e coletivas defendidas pela legislação. Principie-se, então, pelo aprofundar dos restantes artigos legais que se aplicam a estes mesmos organismos.

6.2- ORGANISMOS DE RADIODIFUSÃO

O organismo de radiodifusão, segundo a alínea 9 do artigo 176.º do Título III do CDADC, é a entidade que efetua emissões de radiodifusão sonora, visual ou ambas. A emissão de radiodifusão é a difusão dos sons ou de imagens ou a sua representação, seja de modo separado ou cumulativo, por fios

¹¹¹ Italia Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio (aggiornata con le modifiche introdotte dal decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64). Accesso in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=301483.

¹¹² Denmark Consolidated Act No. 202 on Copyright of February 27th, 2010. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=191420.

¹¹³ Slovakia Act No. 185/2015 Coll. on Copyright and Related Rights (as amended by Act No. 125/2016 Coll.). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=451097; Greece Law 2121/1993 on Copyright, Related Rights and Cultural Matters (as amended by Law 4281/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777.

¹¹⁴ Germany Act on Copyright and Neighboring Rights Copyright Act of 9 September 1965 (Federal Law Gazette I, p. 1273), as last amended by Article 1 of the Act of 20 December 2016 (Federal Law Gazette I, p. 3037). Accessed in: https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html.

¹¹⁵ Latvia Copyright Law (as amended up to December 31, 2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=417220.

ou sem fios, nomeadamente por ondas hertzianas, fibras óticas, cabo ou satélite. O que resumidamente, quer dizer, dentro das áreas que se consideram de interesse, uma transmissão feita por televisão destinada à receção por parte do público. Segundo Pedro Dias Venâncio (2013):

Para que a obra chegue ao público pelo processo de radiodifusão a mesma passa por diferentes estágios a que corresponderam os diferentes objetos do direito de autor e direitos conexos: a obra nasce com a criação intelectual do Autor (imagine-se a composição de uma música); nalguns casos a sua apreensão empírica depende da execução por um artista (que a executa), mas cuja prestação é efémera; pelo que a sua reprodução ou radiodifusão dependerá de uma fixação que caberá ao produtor (seja em fonograma ou videograma); e finalmente, será deste fonograma ou videograma que se fará a radiodifusão do programa (Venâncio, 2013, p. 163).

Relembrando, ainda, que o organismo de radiodifusão, por vezes, pode se confundir com o produtor de videogramas (Venâncio, 2013, p. 163). Isto porque, “a difusão (ou radiodifusão) da obra requerem a sua fixação” (Cordeiro, 2011, p. 933). No entanto, tal como a exibição no cinema não conta como primeira fixação, só a distribuição que se segue posteriormente à fase de distribuição de cinema (ex.: DVD, Blu-ray, etc.), poderá dizer-se que a primeira fixação de uma série também se dá à posteriori. O objeto de proteção pertencente ao Direito Conexos concedido aos organismos de radiodifusão é o “conteúdo da emissão de radiodifusão” (Venâncio, 2013, p. 171). Ainda assim, há organismos de radiodifusão que tratam também da distribuição da obra, podendo ser, igualmente, uma produtora de videogramas e ter acesso à proteção dos Direitos Conexos que lhe são inerentes.

Já foram referidos diversos artigos que aludem aos organismos de radiodifusão. Resta apenas falar dos direitos que se encontram representados no artigo 187.º do Título III do CDADC. Cabe a estes organismos, segundo este artigo, autorizar ou proibir várias ações. Entre elas estão a retransmissão¹¹⁶ das suas emissões por ondas radioelétricas e a fixação em suporte material das suas emissões, sejam elas efetuadas por fio ou sem fio, com exceção da utilização privada (segundo o artigo 189.º deste mesmo Título). Inclui-se ainda a reprodução da fixação das suas emissões, quando estas não tiverem sido autorizadas ou quando se tratar de fixações efémeras e a reprodução visar fins diversos daqueles com que foi feita. Acrescenta-se a colocação das suas emissões à disposição do público, por fio ou sem fio, incluindo por cabo ou satélite, por forma a que sejam acessíveis a qualquer pessoa a partir do local e no momento por ela escolhido. E por fim, a comunicação ao público das suas emissões quando essa

¹¹⁶ “Retransmissão é a emissão simultânea por um organismo de radiodifusão de uma emissão de outro organismo de radiodifusão” (n.º 10 do artigo 176.º do Título III do CDADC).

comunicação é feita em lugar público e com entradas pagas (n.º 1 do artigo 187.º do Título III do CDADC)¹¹⁷. É presumido titular dos Direitos Conexos sobre uma emissão de radiodifusão aquele cujo nome ou denominação tiver sido indicado como tal na respetiva emissão (n.º 2 e 3 do artigo 187.º do Título III do CDADC).

Apesar de os dois media terem, normalmente, 3 fases: produção, exibição e publicação, não se apresentam de igual modo. O mesmo se aplica à ordem, repetição e à forma como as fases de produção de uma obra televisiva são concebidas em comparação com uma cinematográfica (desenvolvimento, pré-produção, produção, pós-produção e distribuição, como se poderá ver no Capítulo V). Mesmo assim, a legislação nacional apenas refere que a autoria das obras cinematográficas é a mesma de obras radiodifundidas e que para a radiodifusão da obra também se devem adaptar os contratos de edição, representação e execução (artigo 21.º da Secção II do Capítulo II do Título I CDADC e artigo 156.º da Secção VI do Capítulo III do Título II do CDADC). A inadequação que se expôs relativamente à adaptação destes contratos às práticas cinematográficas, são transpostos para a realidade televisiva, que se vão agravando com a sua evolução. Tendo, por isso, o interessado de construir os seus próprios contratos, como já foi indicado relativamente ao cinema (artigo 405.º da Subsecção I, Capítulo II, Título I, Livro II do Código Civil).

Não se apresenta como relevante acrescentar mais informação sobre esta figura legal, visto que os direitos dos organismos de radiodifusão se resumem às suas emissões e ao que lhe está relacionado. Os restantes artigos, que mencionam ou irão mencionar esta entidade, são relativos aos direitos de outras figuras legais. Para terminar este subcapítulo, os Artistas Intérpretes e Executantes são os últimos elementos que restam ser estudar dentro dos Direitos Conexos.

6.3- ARTISTAS INTÉRPRETES OU EXECUTANTES

A primeira questão que se levanta é: o que são artistas intérpretes ou executantes? Segundo o CDADC “artistas intérpretes ou executantes são os atores, cantores, músicos, bailarinos e outros que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem de qualquer maneira obras literárias ou artísticas” (n.º 2, artigo 176.º do Título III do CDADC). Só é previsto como artista intérprete ou executante aquele que tiver o nome indicado como tal nas cópias legítimas da prestação de serviços e no respetivo invólucro ou caso seja anunciado como tal, em qualquer forma de representação, comunicação ao público ou utilização lícita (n.º 3, artigo 180.º do Título III do CDADC). O que conduz a

¹¹⁷ Os direitos previstos neste artigo não se aplicam ao distribuidor por cabo que se limita a efetuar a retransmissão de emissões de organismos de radiodifusão.

outra questão, qual a diferença entre artistas intérpretes e artistas executantes? Segundo Oliveira de Ascensão, “a lei não fala em artistas, intérpretes e executantes: não contempla três categorias diferentes. O género é artistas, qualificados depois pela expressão ‘intérpretes ou executantes’” (Ascensão, 2012, p. 551). Este considera, ainda, que o artista intérprete representa uma categoria geral onde são integrados todos os artistas que interpretam uma obra, como cantar, atuar, recitar, etc., enquanto a designação de artista executante se enquadra numa categorização mais específica, como aquele que executa uma peça musical num determinado instrumento (Ascensão, 2012, p. 552 e 553; Venâncio, 2013). O que acaba por ser um pouco redundante, como dito por Maria Vitória Rocha (Rocha, 2007, p. 370), não havendo realmente um propósito que se considere plausível para a existência desta separação. Pelo menos não na realidade artística que existe na atualidade.

Apesar de a legislação não ver os intérpretes e executantes como autores, vê-os como criadores, o que se torna, de certa forma, numa contradição. O Decreto-Lei n.º 63/85 de 14/03 presente no CDADC refere que os artistas intérpretes ou executantes “têm, sem dúvida, uma interpretação criadora, digna de proteção. Mas como esta criação se insere necessariamente noutra – a do autor da obra interpretada ou executada – a proteção outorgada àqueles não pode em nada prejudicar a proteção dos autores desta” (DL n.º 63/85 de 14/03, CDADC). Este decreto chega a ir contra a lógica criada em torno das obras compostas, que também incorporam no seu todo obras de outros autores, sem prejudicar os direitos da obra integrada. Ou seja, as noções invertem-se, conquanto, em nada impediria estas figuras de serem reconhecidas igualmente como autores, principalmente no cinema e na televisão. Isto porque, em ambos os media, as suas obras finais são constituídas por uma série de criações, concebidas especificamente para estas. A composição musical inserida numa obra filmica pode ser despegada da mesma, assim como o argumento, os figurinos, os cenários, entre outros. Então, porque é que o compositor musical e o argumentista são considerados autores e o resto não? Visto que a legislação não nos responde a esta questão, irão ser focados os direitos de que usufruem os artistas intérpretes.

Tal como os autores, os artistas intérpretes são protegidos contra utilizações que deformem, mutilem e desfigurem a prestação, que a desvirtuem nos seus propósitos ou que atinjam o artista na sua honra ou na sua reputação (artigo 182.º do Título III do CDADC). Estas ações são consideradas ilícitas pela legislação. Os artistas devem ser perpetuamente protegidos, mesmo pelos seus representantes e/ou os detentores dos direitos de exploração económica da obra. Sempre que uma prestação for divulgada será mencionado o nome do artista ou outra forma de identificação do mesmo, salvo convenção em contrário ou se o modo de utilização da interpretação ou execução impuser que essa menção seja omitida (artigo 180.º do Título III do CDADC).

Um dos artigos que nos despertou a atenção foi o seguinte:

Quando na prestação da obra participem vários artistas, na ausência de acordo, os seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto, caso não exista diretor do conjunto, os atores serão representados pelo encenador e os membros da orquestra ou membros do coro pelo maestro ou diretor respetivo (artigo 181.º do Título III do CDADC).

Algo que provavelmente no contexto cinematográfico (e mesmo no televisivo, tendo em conta a lógica legal) em vez do encenador seria o realizador o seu representante, mas que não fica esclarecido. Não deveria ser o respetivo sindicato a representá-los? No caso português seria o CENA-STE (Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos, do Audiovisual e dos Músicos), GDA (Gestão do Direito dos Artistas) ou o IGAC (Inspeção Geral das Atividades Culturais) ou mesmo outro organismo pertencente ao Ministério da Cultura. Na hipótese de existência de injustiça por parte do representante do ator, uma figura externa à obra que conheça os direitos dos artistas e os salvaguarde, poderia funcionar como melhor representante e prevenir situação menos favoráveis, do que atribuir ainda mais poder a uma das figuras legais com mais peso.

Analogamente aos direitos exclusivos do artista tem-se o seguinte artigo, cujo n.º 1 pretende-se mostrar na totalidade. No mesmo diz:

Assiste ao artista intérprete ou executante o direito exclusivo de fazer ou autorizar, por si ou pelos seus representantes: a) A radiodifusão e a comunicação ao público, por qualquer meio, da sua prestação, exceto quando a prestação já seja, por si própria, uma prestação radiodifundida ou quando seja efetuada a partir de uma fixação; b) A fixação, sem o seu consentimento, das prestações que não tenham sido fixadas; c) A reprodução direta ou indireta, temporária ou permanente, por quaisquer meios e sob qualquer forma, no todo ou em parte, sem o seu consentimento, de fixação das suas prestações quando esta não tenha sido autorizada, quando a reprodução seja feita para fins diversos daqueles para os quais foi dado o consentimento ou quando a primeira fixação tenha sido feita ao abrigo do artigo 189.º [utilizações livres] e a respetiva reprodução vise fins diferentes dos previstos nesse artigo; d) A colocação à disposição do público, da sua prestação, por fio ou sem fio, por forma que seja acessível a qualquer pessoa, a partir do local e no momento por ela escolhido (n.º 1, artigo 178.º Título III do CDADC).

O artista intérprete ou executante tem, assim, o direito a proibir ou aceitar algumas das condições de exploração económica de uma obra, caso qualquer pessoa a queira utilizar, como mencionado neste n.º 1 do artigo 178.º. Porém, sempre que o artista intérprete ou executante autorize a fixação da sua

prestação a um produtor de uma obra audiovisual ou a um organismo de radiodifusão para fins de radiodifusão, considera-se que cedeu os seus direitos de radiodifusão e comunicação ao público. Tendo, por isso, apenas o direito a auferir uma remuneração inalienável, equitativa e única¹¹⁸, por todas as autorizações do n.º 1 do artigo 178.º, com a exceção da alínea d). Isso quer dizer que sempre que uma obra é utilizada de acordo com a alínea d) o artista intérprete ou executante, independentemente da quantidade de vezes, é remunerado em cada uma delas. O mesmo se aplica para a autorização de novas transmissões¹¹⁹, retransmissão e comercialização de fixações obtidas para fins exclusivos de radiodifusão (n.º 3 do artigo 178.º do Título III do CDADC). A alínea d) deste mesmo número e artigo só pode ser gerida por uma entidade de gestão coletiva de direitos dos artistas, incluindo os direitos dos titulares que não se encontrem inscritos nesta (n.º 2 e 4 do artigo 178.º do Título III do CDADC)¹²⁰.

Relativamente a este artigo, Maria Vitória Rocha (2015) deteta algumas contradições internas. O direito que é atribuído ao artista intérprete e executante através da alínea d) do n.º 1 do artigo 178.º do CDADC, é um direito que pode ser onerado, licenciado ou até mesmo transmitido pelo seu titular originário ou alguém a quem o mesmo autorize, na íntegra ou só em parte do tempo de duração, dentro do que é previsto no CDADC. Enquanto que o n.º 4 deste mesmo artigo, para Vitória Rocha, viola o direito de exclusivo (representado na alínea d) do n.º 1 e no n.º 3) ao retirar do artista intérprete ou executante o seu direito patrimonial de exploração, que é convertido num direito de simples remuneração para utilizações primárias. Possui ainda a consequência de ser forçado a uma gestão obrigatória por uma entidade de gestão, que segundo Vitória Rocha, não o representa (Rocha, 2015, p. 11 & 21). Uma realidade que se pode constatar também com os autores e restantes figuras legais em algumas situações de exploração económica da obra por terceiros, mas numa vertente mais prática, ou seja, de um método que começou a ser adotado pelas indústrias audiovisuais como sendo o mais usual e não por estar estabelecido no CDADC, como neste caso. Esta alínea (n.º 4 do artigo 178.º do CDADC) ainda viola as regras basilares dos direitos morais previstos nos artigos, já aludidos, 180.º e 182.º, que oferecem um direito semelhante ao de paternidade, ou seja, de poder preservar a integridade e genuinidade a favor do artista intérprete ou executante. Pois, apesar de a legislação nacional portuguesa não atribuir assumidamente direitos morais aos artistas intérpretes ou executantes, isso pode perpeccionar-se noutros

¹¹⁸ "(2) A gestão da remuneração equitativa única será exercida através de acordo coletivo celebrado entre os utilizadores e a entidade de gestão coletiva representativa da respetiva categoria, que se considera mandatada para gerir os direitos de todos os titulares dessa categoria, incluindo os que nela não se encontrem inscritos" (n.º 2 do artigo 178.º do Título III do CDADC).

¹¹⁹ "Não se considera nova transmissão a radiodifusão feita em momentos diferentes, por estações nacionais ligadas à mesma cadeia emissora ou pertencentes à mesma entidade, em virtude de condicionalismos horários ou técnicos" (n.º 2 do artigo 153.º da Secção VI do CDADC).

¹²⁰ Os autores e os produtores de videogramas também recebem uma remuneração adicional por cada uma destas situações de exploração económica extra que se aplicam aos artistas intérpretes ou executantes. Em situações mais concretas, também o produtor (se tiver os direitos de exibição e a exploração for feita, enquanto o filme ainda está sem contrato de publicação) ou organismos de radiodifusão (dependendo dos contratos efetuados) poderão acarretar uma remuneração a mais.

países (FIA, 2013). Portugal, por outro lado, atribui direitos equivalentes, como se pode constatar com o artigo 180.º e 182.º, que acabam por ser, de igual modo, irrenunciáveis. Este artigo que entra em contradição com o 182.º coloca o artista intérprete ou executante numa posição de fragilidade, promovendo a transformação da obra sem a autorização dos artistas intérpretes e executantes. Já para não falar que os prejuízos tornam-se muito mais elevados quando a obra é colocada à disposição numa plataforma online (Rocha, 2015, p. 11 e 12).

A norma é inconstitucional e contrária aos Tratados Internacionais a que Portugal está vinculado, viola as normas sobre Gestão Colectiva, bem como o Direito Comunitário, sendo desastrosa para o mercado da música e do audiovisual online português. São razões mais do que suficientes para defender que o n.º 4 do art. 178.º deva ser alvo de uma interpretação revogatória ou ab-rogante, por não respeitar o direito de exclusivo do artista intérprete ou executante no tocante às utilizações primárias do direito de colocação à disposição da sua prestação em rede. De *iure constituendo*, a norma deverá ser revogada (Rocha, 2015, p. 21).

Seguindo esta lógica, das explorações económicas aqui expostas, serão agora revelados os principais pontos a ter em consideração sobre este assunto e que ainda não foram aludidos.

7- Exploração da Obra: Estagnação da Evolução Artística, Cultural e Económica?

Como modo de finalização deste capítulo, irão ser abordadas as últimas questões que se consideram pertinentes para este estudo. Apenas serão introduzidos estes assuntos agora, por necessitarem primeiro da contextualização que foi executada e exposta até aqui. O primeiro tema a ser estudado irá falar da caducidade das obras nos dois principais sistemas legais focados, Direito de Autor e Direitos Conexos e *Copyright* Americano. O que nos irá conduzir ao entendimento do que significa ter uma obra em domínio público. Saber reconhecer a nacionalidade de uma obra conjunta, especialmente se for feita em coprodução, será outra das temáticas abordadas neste subcapítulo, assim como perceber um pouco melhor como funcionam as entidades de gestão. Por fim, propõe-se um novo modelo de autoria, próximo à realidade legal e que mantém os costumes Europeus da proteção de autores.

7.1- DURAÇÃO DOS DIREITOS DE AUTOR, DOS DIREITOS CONEXOS E *COPYRIGHTS* AMERICANOS

Conforme o artigo 34.º do Capítulo IV do Título I do CDADC, numa obra cinematográfica ou audiovisual, o Direito de Autor sobre a obra caduca passados 70 anos após a morte do último sobrevivente de entre os membros considerados como autores pela legislação, ou seja, o realizador, o autor do argumento ou adaptação, o autor dos diálogos, o autor da composição musical especialmente criada para a obra. Quando se fala da caducidade do Direito de Autor, fala-se dos direitos patrimoniais. Após esses 70 anos decorridos, a obra cai em domínio público. Nos países da União Europeia aplica-se o mesmo procedimento, porém a obra cai em domínio público 70 anos após a morte do último autor ou da(s) pessoa(s) nomeada(s) pela legislação do país em questão, assim como noutros países da Europa.

O termo domínio público não é definido pela legislação, no entanto, os teóricos e investigadores legais encarregam-se disso. Elegeu-se a definição de Luiz Francisco Rebello (1994) que diz:

Decorrido o prazo de caducidade previsto na lei, diz-se que a obra caiu no domínio público. A sua utilização passa a ser livre (com a única ressalva respeitante aos direitos morais), isto é, deixa de estar dependente de autorização do titular do respetivo direito e sujeita ao pagamento de qualquer remuneração. Por outras palavras, cessa o exclusivo da exploração económica que a lei reserva ao autor, em sentido lato (Rebello, 1994, p. 194).

Portanto, isso quer dizer que uma obra está em domínio público quando é de acesso público. Qualquer pessoa a pode comercializar, criar uma obra original baseada ou adaptada desta ou dar-lhe qualquer uso que inicialmente estava salvaguardado pelo direito patrimonial, sem que necessite de autorizações nem de pagamento aos seus autores ou outra figura legal.

“Cai igualmente no domínio público a obra que não for licitamente publicada ou divulgada no prazo de 70 anos a contar da sua criação, quando esse prazo não seja calculado a partir da morte do autor” (n.º 2, artigo 38.º do Capítulo IV do Título I do CDADC). Durante esses 70 anos, quem está responsável por exercer o Direito de Autor da obra são os descendentes do autor¹²¹. Enquanto que, após caírem em domínio público a genuinidade e integridade das obras compete ao Estado e são exercidas pelo Ministério da Cultura. Não obstante, depois da morte do autor, mesmo sem a obra ter ainda caído

¹²¹ “O autor goza do direito de reivindicar a paternidade da sua obra’ e aquele que aparece na esfera jurídica dos sucessores do autor após a sua morte. É que os herdeiros não podem reivindicar a paternidade da obra, o que é óbvio uma vez que não foram eles o seu autor. Têm unicamente o dever de reivindicar para o autor a paternidade da obra. Este poder/dever é-lhes atribuído durante o tempo em que têm possibilidade de auferir das vantagens materiais que a obra proporcione e em atenção a essas mesmas vantagens. Quer dizer, cabe-lhes esta obrigação como contrapartida de serem os detentores dos direitos de carácter patrimonial e são responsáveis por ela, mais do que perante a memória do autor, já desaparecido, perante a sociedade que, essa sim, tem verdadeiro interesse em que a obra de um autor não seja atribuída a outra pessoa: - todos os membros da sociedade estariam a ser burlados” (Guedes, 1982, p. 494 & 495).

em domínio público, o Ministério pode avocar a si e assegurar a defesa da obra. Isto se considerar que a obra está a ser ameaçada na sua autenticidade ou dignidade cultural, quando os titulares do Direito de Autor notificados para o seu exercer se abstenham sem motivo atendível (artigo 57.º do Capítulo VI do Título I do CDADC). Após a obra cair em domínio público, quem quiser publicar ou divulgar licitamente uma obra inédita, construída a partir desta, irá beneficiar de proteção equivalente à que é fornecida pelos direitos patrimoniais do autor. Contudo, a duração de proteção é de apenas 25 anos a contar da publicação ou divulgação da mesma (n.º 1, artigo 39.º do Capítulo IV do Título I do CDADC).

Relativamente aos Direitos Conexos, o artigo que se dirige aos atores, *performers*, organismos de radiodifusão e produtores videográficos de obras audiovisuais nos termos de duração dos seus direitos, caducam 50 anos após uma das seguintes situações: a representação ou execução feita pelo artista intérprete ou executante; a primeira fixação feita pelo produtor de videogramas ou a primeira emissão feita pelo organismo de radiodifusão (artigo 183.º do Título III do CDADC). Irá depender da que ocorrer primeiro. O mesmo se aplica aos Estados Membros. Comparativamente aos *Copyrights* Americanos, numa obra audiovisual feita por encomenda (“work made for hire”) os *Copyrights* duram 95 anos a partir da primeira publicação ou 120 anos da criação, dependendo da que for mais curta (17 U.S.C., § 301-305 do Capítulo III). Esta duração não é a mesma noutro tipo de obras defendidas pelo *Copyright*, como, por exemplo, as obras de autoria a solo. Para além do tipo de obra, o ano de criação também é importante na determinação da duração dos *Copyrights*, assim como a existência ou não de publicação ou registo. Todas as obras publicadas nos EUA antes de 1923, com exceção de obras feitas no Canadá, encontram-se em domínio público e podem ser usadas livremente (Hirtle, 2017).

Em relação às *royalties*, “residuals”, o seu pagamento depende do tipo de acordo presente no contrato feito pelas partes, na viabilidade comercial do projeto, a frequência e locais onde a obra é transmitida (SAG-AFRA, 2017). As *residuals* não se focam tanto na duração, mas sim, quantas vezes as recebem, que vai depender dos lucros provenientes da exploração da obra. Ou seja, enquanto a obra gera receitas para o detentor dos *Copyrights*, os *performers* têm direito a *residuals*. Os atores são quem normalmente têm as taxas mais altas (SAG-AFTRA, 2017).

A duração da exploração económica das obras audiovisuais, tanto de cinema como televisão, aparenta-se como excessiva. Não só no CDADC como no *Copyright*, o que nos dois casos, ajuda a agravar o impedimento do acesso facilitado à cultura e à arte por parte do público geral¹²². Principalmente nalguns

¹²² “O custo de acesso às obras, a pagar pelo público, não diminui pelo facto de estas deixarem de ser oneradas com o pagamento da retribuição aos autores. Um disco com obras de Beethoven não custa menos do que outro com obras de Lopes-Graça, o preço do bilhete de teatro para assistir à representação de uma obra de Gil Vicente não é mais barato do que para uma peça de Santareno... A margem de lucro do produtor, do empresário ou do editor, é que aumenta: os direitos que eles teriam a pagar se a obra continuasse a ser protegida acabam, afinal, por reverter em seu exclusivo proveito, sem que o público beneficie minimamente. Na realidade, o domínio público é um logro- ou, na melhor hipótese, uma ficção” (Rebello, 1994, p. 194 e 195).

países da Europa, como Portugal, onde as obras tendem a ser mais caras e de acesso mais dificultado. Existem, realmente, dentro da própria legislação dos dois sistemas, artigos relativos às utilizações livres (artigo 75.º do Capítulo II do Título II do CDADC), *free uses* ou ao *fair dealing*, que são exceções à exploração normal da obra. Contudo, ainda são bastante restritivos, principalmente para o uso do público geral que saia fora da esfera do uso privado. A exploração económica e artística também são afetadas por esta duração e método de proteção escolhido pelo Direito de Autor e Direitos Conexos, já que o dinheiro é entregue aos descendentes de, possivelmente, parte dos autores de uma obra em vez de ser empregue em novos projetos.

Para se saber qual a duração dos direitos patrimoniais ou económicos de uma obra, é necessário saber que nacionalidade essa obra possui. Existem obras feitas em coprodução com diferentes países, isso leva a que se questione, como é que se determina nestes casos a nacionalidade de uma obra?

7.2- COMO DETERMINAR A NACIONALIDADE DE UMA OBRA CONJUNTA?

É importante saber detetar qual o país de origem da obra, especialmente quando se trata de uma coprodução. Como dito por Julio Talavera Milla, “o conceito de coprodução está diretamente conectado à ideia de nacionalidade do filme” (Milla, 2011). Na Europa o produtor ou companhia de produção tem de obter um certificado de nacionalidade do filme para obter a maioria dos incentivos públicos nacionais¹²³ e para se qualificar para a quota de exibição e radiodifusão de filmes nacionais existentes em muitos países Europeus. Num filme (e outras obras audiovisuais como séries) ter uma coprodução com diversos produtores e companhias de produção significa que existe uma colaboração em termos de recursos, sejam eles financeiros, humanos e/ou materiais. O que faz com que os riscos inerentes à produção de obras audiovisuais sejam partilhados (Mayer, 2016).

Um dos interesses principais para a determinação da nacionalidade de um filme é perceber qual sistema legal irá reger a proteção da obra e das diversas figuras legais. Isso irá envolver, não só questões remetentes à autoria, como de caducidade da obra. Segundo o n.º 1 do artigo 65.º do CDADC, a obra publicada tem como país de origem o país da primeira publicação. No entanto, se a obra tiver sido publicada simultaneamente em vários países¹²⁴, que concedam durações diversas ao Direito de Autor, considera -se como país de origem, na falta de tratado ou acordo internacional aplicável, aquele que conceder menor duração de proteção. Caso a obra não seja publicada, o país de origem é o mesmo do

¹²³ Veja-se para o caso nacional português o Decreto-Lei n.º 124/2013, de 30 de agosto - Regulamenta a Lei do cinema e do audiovisual, acedido em: <http://www.gmcs.pt/pt/decreto-lei-n-1242013-de-30-de-agosto-regulamenta-a-lei-do-cinema-e-audiovisual>

¹²⁴ Considera -se publicada simultaneamente em vários países quando engloba dois ou mais países e essa ocorrência se dá dentro de 30 dias a contar da primeira publicação, incluindo esta (n.º3 do artigo 65.º Capítulo VII do CDADC). O mesmo é observado no *Copyright* Americano (17 U.S.C. § 104).

ou dos autores (n.º 1 e 2 do artigo 65.º, artigo 66.º Capítulo VII do Título I do CDADC). Às obras estrangeiras, que tenham como país de origem um país não pertencente à União Europeia e cujo autor não seja nacional de um país da União Europeia, é aplicada a duração de proteção da obra prevista na lei do país de origem, se não exceder os 70 anos após a morte do último autor (artigo 37.º do Título III do CDADC). O mesmo se aplica ao *Copyright* Americano, com a exceção da duração, como já foi visto¹²⁵.

Com esta informação adquiriu-se o conhecimento de que legislação é que defende a obra, que tipo de proteção é empregue e que duração têm os direitos patrimoniais. Não obstante, há algumas questões que são aconselháveis colocar: e se a obra só for exibida e não for publicada, como acontece com muitas curtas-metragens ou se surgir algum problema legal aquando da construção da obra, qual é a sua nacionalidade, visto que existem vários autores? Supõe-se que a proteção se limite à nacionalidade da maioria das figuras legais que são consideradas em cada país, especialmente dos autores e, nalguns casos, da entidade coletiva de produção principal. Há que referir, de igual modo, que nas coproduções entre diferentes países é necessária a aquisição de conhecimento sobre os acordos audiovisuais entre os diferentes governos. Tem-se como exemplo: Decreto n.º 73/81 Acordo Cinematográfico entre o Governo da República Portuguesa e o Governo da República Francesa. Na maioria dos casos, é uma coprodução com várias nacionalidades e irá depender dos acordos e contratos feitos entre os coprodutores¹²⁶. Existem três tipos de procedimentos principais entre coproduções: os acordos de coproduções entre dois ou mais países, ou seja, os tratados bilaterais ou multilaterais; os que pertencem à Convenção Europeia sobre as Coproduções Cinematográficas¹²⁷ e aqueles sem acordo de aplicação (Milla, 2011; Mayer, 2016). Todos estes casos atribuem à obra mais do que uma nacionalidade. Por isso, no caso de existir um destes acordos como é que sabemos quem são os autores da obra? Segundo Rodrigo Kopke Salinas (2016):

¹²⁵ Não obstante, nos Estados Unidos, para além da nacionalidade ser definida como americana (a) por ter a primeira publicação nos EUA, também poderá ser definida por qualquer uma das seguintes premissas relativas à primeira publicação: (b) se for publicada simultaneamente nos EUA e noutro ou noutros países, que sejam membros pertencentes ao tratado ou (c) nações estrangeiras que não se apliquem a este; (d) se for publicada apenas num país estrangeiro que não seja membro do tratado e que todos os autores da obra sejam nacionais, domiciliários ou residentes habituais dos EUA ou, no caso de ser uma obra audiovisual, as entidades estabelecidas legalmente (companhia de produção e/ou distribuidora) estejam sediadas nos EUA (na alínea n.º 2, verifica-se o mesmo que foi dito na alínea (d) em relação a obras que não tenham sido publicadas) (17 U.S.C. § 101).

¹²⁶ A nacionalidade da obra irá depender dos países que estão envolvidos e que tipo de tratados e acordos têm com cada país. Caso não exista acordo de aplicação é necessário analisar a legislação de cada país. Tem-se o exemplo da Suécia, por ser distinta de Portugal. A proteção conferida pelo código da Suécia é aplicada numa obra cinematográfica ou outra audiovisual se a nacionalidade, sede ou a residência habitual do produtor for na Suécia (Artigo 61.º do Capítulo VIII Sweden Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Law No. 729, of December 30, 1960, as last amended by Law No. 1274, of December 7, 1995. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129605). Na Roménia acontece o mesmo, no entanto, o produtor tanto pode ser uma pessoa, como uma entidade (Law on Copyright and Neighboring Rights of Romania, No. 8 of March 14, 1996 (as amended by Law no. 329/2006 (the Official Gazette of Romania no. 657/31.07.2006). Accessed in: <http://www.legi-internet.ro/en/romanian-ipc-legislation-and-articles/drept-de-autor/romanian-copyright-law/romanian-law-on-copyright-and-neighboring-rights-no-81996.html>). Outros países, como a Dinamarca, dizem simplesmente que "numa obra cinematográfica, o criador tem a sua sede ou residência habitual num país dentro da Área Económica Europeia" (artigo 85.º do Capítulo VIII de Denmark Consolidated Act No. 202 on Copyright of February 27th, 2010). Veja-se: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=191420. O que levanta uma nova questão. Se a obra for publicada pela primeira vez na internet, que nacionalidade tem? A falta de atualização da legislação faz com que não haja uma resposta a esta questão, mas crê-se que se aplique a mesma resposta das perguntas anteriores, apesar de em algumas situações ainda não ser completamente possível.

¹²⁷ Decreto n.º 21/96 de 23 de julho- Convenção Europeia sobre Co-Produção Cinematográfica e os dois anexos, acedido em: <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec21-1996.pdf>;

Os acordos determinarão a nacionalidade dos profissionais para serem considerados como aporte criativo ou técnico de cada uma das partes, a qual será, sempre, aquela dos países membros do acordo, ou, adicionalmente, de bloco regional do qual cada um dos países faça parte (Salinas, 2016, p. 29).

Isso quer dizer que os próprios acordos efetuados entre as coprodutoras de diferentes países é que irão determinar quem são os autores da obra.

Em obras audiovisuais (filmes e séries), como no caso de filmes Americanos, especialmente comerciais, nos créditos do filme (geralmente no final dos créditos finais ou no caso de filmes mais antigos, algures no meio dos créditos iniciais) apresenta-se definida qual a nacionalidade da obra e/ou qual o sistema legal aplicado. O mesmo não se pode dizer de muitos dos filmes pertencentes a países Europeus. No entanto, é aconselhável verificar esta informação na obra em questão, por ser mais simples e evitar ter-se de procurar obter conhecimento sobre os contratos que foram efetuados, que tratados existem ou acordos, entre outras noções aplicáveis. Isto mostra a grande complexidade que rodeia o simples ato de determinar as nacionalidades de uma obra e por consequência, quem são os seus coautores. O que dificulta os procedimentos legais a serem tomados para a sua utilização legal, caso essa informação não esteja bem estabelecida na obra e/ou no seu invólucro. Isto porque, tanto nas utilizações livres como nas normais, é necessário identificar corretamente cada autor e o produtor de videogramas responsável pela publicação da obra (ou produtor ou organismo de radiodifusão, irá depender da situação) e para isso, é necessário saber a ou as nacionalidades da obra. A nacionalidade, interfere, assim, com a noção de autoria, mesmo quando efetuada por mais do que um país.

Após explorar como se determina a nacionalidade de uma obra, decidiu-se falar um pouco sobre as entidades de gestão coletiva. Quais são e qual a sua metodologia de trabalho.

7.3- ENTIDADES DE GESTÃO COLETIVA DO DIREITO DE AUTOR E DOS DIREITOS CONEXOS E A EXPLORAÇÃO ECONÓMICA

Como já se foi referindo, em Portugal, assim como noutros países, existem entidades de gestão coletiva de Direito de Autor e dos Direitos Conexos responsáveis por representar os autores, artistas e entidades coletivas de nacionalidade portuguesa e apoiá-los no exercer dos seus direitos. Existem dois em particular que se pretende explorar, a SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) e a GDA (Gestão dos Direitos dos Artistas) (SPA, 2016; GDA, 2017). A SPA, Sociedade Portuguesa de Autor é uma cooperativa que gere os direitos de autor, ainda assim, apesar de ser regida pelo CDADC, possui um regulamento

de repartição de direitos patrimoniais para cada autor de uma obra audiovisual. A última revisão foi feita em 2016 (SPA, 2016). Neste documento, aparece a distribuição percentual dos direitos relativos a obras audiovisuais radiodifundidas. Abaixo segue o quadro que apresenta a divisão:

Radiodifusão Visual - Audiovisual

A distribuição dos direitos relativos a obras audiovisuais obedecerá à chave seguinte:

Autores		Porcentagem	
Realizador		50%	
Autores do argumento, guião e diálogos		33%	
Autores do argumento, guião, adaptação e diálogos (tratando-se de obra preexistente)	adaptador		20%
	autor da obra originária		13%
Autor da banda sonora original		15%	
Autores de todas as obras musicais incluídas		2% ²	
		100%	100%

Tabela 4: Obras Audiovisuais

Figura 3 - Tabela percentual presente no Regulamento de Repartição de Direitos e Calendário Anual de Distribuições da SPA, 2016

Uma distribuição que, para além de atribuir percentagem diferentes ao tipo de contribuição artística dada por determinadas profissões, atribui um valor percentual a obras musicais que não foram construídas para a obra audiovisual. Isto quer dizer que, para além de darem preferência a determinadas profissões, também dão preferência a determinadas obras incluídas em obras audiovisuais, que nem foram construídas para a mesma. E o guarda-roupa? Mesmo aquele que não foi construído para a obra? E o interior de obras arquitetónicas? Por lei não podem ser filmadas sem a autorização dos autores, tal como as músicas não podem ser utilizadas sem a autorização dos seus. Porque é que umas obras de arte têm mais significado que outras? A SPA atribui, ainda, um sistema de pontos de transmissões televisivas por minuto, que para além de variar entre profissões, varia entre tipo de obras:

Regulamento Geral de Distribuições

Classes de Criação	Pontuação
OBRA AUDIOVISUAL	
Realização	18 pontos
Argumento	12 pontos
Música	6 pontos
OBRA TEATRAL	
Realização	8 pontos
Encenação	10 pontos
Argumento	12 pontos
Música	6 pontos
OBRA COREOGRÁFICA	
Realização	6 pontos
Coreografia	18 pontos
Argumento	6 pontos
Música	6 pontos

Tabela 2: Televisão - Trechos (pontos por minuto)

Figura 4 - Tabela de pontos presente no Regulamento de Repartição de Direitos e Calendário Anual de Distribuições da SPA, 2016

Aqui vê-se, que mesmo figuras que não são consideradas autores, nem se inserem na categorização de outras figuras legais representadas na lei nacional, recebem pontos. Sobrevindo sempre nas mesmas figuras. Mais uma vez, o ideal criado em torno das obras de literatura de autoria a solo prevalece. As contribuições que são escolhidas como autorais estão todas ligadas, de certa forma, à literatura, como já dito tantas vezes. O que nos faz questionar: será correto atribuir fixamente uma percentagem desigual de direitos a cada cargo considerado autoral para a legislação? A influência criadora é quantificável? E mesmo que fosse, é o cargo que o dita ou a pessoa por detrás do mesmo? Tem-se tornado usual encontrar constantemente esta realidade e questões. Porém, mesmo a legislação parte do princípio que para os autores de uma obra feita em colaboração as partes indivisas são consideradas como tendo o mesmo valor, caso não haja estipulação em contrário por contrato. O que nos parece a abordagem mais apropriada a seguir.

Na GDA (Gestão dos Direitos dos Artistas) (2017), existe outro tipo de informação que nos chamou a atenção.

Como é do conhecimento geral, a Lei é objeto de fortes críticas e reservas, destacando-se de entre todas a que se prende com a sua inexecutabilidade. Com o objetivo de limitar os prejuízos originados pelas incertezas do regime legal, aconselhamos os artistas a utilizar um dos contratos tipo que agora disponibilizamos (GDA, 2017).

Uma problemática que a própria jurisprudência aborda, mas que ainda não conseguiu encontrar uma forma de melhorar ou responder.¹²⁸

Existem outras entidades de gestão coletiva para além das aludidas. Entre elas a AGE COP (Associação para a Gestão da Cópia Privada) e a GEDIPE (Associação para a Gestão Coletiva de Direitos de Autor e de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais). Tem-se ainda a IGAC (Inspeção Geral das Atividades Culturais) pertencente ao Ministério da Cultura, na qual não é necessário inscrição. Há algo que todas têm em comum. São pouco claras e são complexas na apresentação da legislação. Para além de que, embora não seja requerida uma quota para fazer parte destas entidades coletivas, normalmente há um pagamento único de inscrição e uma dedução a todos os Direitos de Autor, cobrados pela entidade gestora. No caso da SPA, por exemplo, a inscrição é de 150 euros e a dedução vai de 10% a 20% de todos os Direitos de Autor que cobra, que em certos casos, é excessivo, tendo em conta que podem existir 4 autores numa obra audiovisual, ou mais, e que o valor, já por si, não vem na totalidade da venda para os autores (SPA, 2016). Já para não falar das restantes figuras legais presentes nos Direitos Conexos e que em certas situações também recebem compensação. Daí alegar-se que poderá ser uma quantidade excessiva, dependendo do caso. Na edição de obras literárias, por exemplo, em alguns casos nacionais, o autor recebe apenas de 10% a 12% do preço da venda ao público, o restante fica para a editora, não só para custos de produção como lucro.¹²⁹ Se esse dinheiro ainda passar por uma entidade de gestão coletiva de direitos, que é o que acontece com mais frequência, a sua compensação pode tornar-se extremamente reduzida.

¹²⁸ Já dentro da legislação complementar do CDADC, relativo ao regime dos direitos de aluguer e de comodato correspondentes ao Direito de Autor em Matéria de Propriedade Intelectual, Decreto-Lei n.º 332/97 de 27 de novembro, diz o seguinte: “Evitou-se a introdução de alterações profundas no corpo dos normativos do Código, por se entender que a revisão deste, se bem que necessária, representa um trabalho a realizar num horizonte de tempo mais longo. O presente diploma introduz o direito de comodato aplicável às obras protegidas pelo direito de autor, mas o seu acolhimento na ordem jurídica portuguesa é feito dentro dos limites admitidos na legislação comunitária e no respeito pela específica situação cultural e de desenvolvimento do País e das medidas e orientações de política cultural daí decorrentes” (DL n.º 332/97 de 27/11, CDADC). Relativamente ao Decreto-Lei n.º 30/2005, de 10 de fevereiro, com última alteração: DL n.º 49/2006 de 01/03, sobre as taxas e regulamento do registo de obras literárias e artísticas diz o seguinte: “Os valores atualmente praticados em sede de remuneração do registo da propriedade intelectual remontam a janeiro de 1979, encontrando-se por isso obviamente desatualizados e desajustados da realidade. Basta, aliás, ter em conta a evolução da inflação verificada daí até aos nossos dias. A cargo da Inspeção-Geral das Atividades Culturais, o registo de obras literárias e artísticas carece assim de atualização no que concerne à cobertura dos custos pelos serviços prestados, por forma que cada vez mais a sua qualidade possa garantir aos autores a prestação de um serviço com maior eficácia, através da criação de condições adequadas à conservação dos títulos e obras depositadas e do necessário investimento na área das novas tecnologias. Pretende-se que as taxas devidas pelos atos de registo reflitam, tanto quanto possível, o custo efetivo dos serviços prestados, aproximando o valor do regime emolumentar do registo da propriedade intelectual dos demais registos existentes na ordem jurídica nacional” (DL n.º 49/2006 de 01/03, CDADC).

¹²⁹ Veja-se o caso de editoras como a E.N.E (Editora Nova Educação, Lda.) e o respetivo contrato de Edição: <http://www.editoranovaeducacao.pt/contrato.pdf>. Estas percentagens aparentam tornar difícil o sustento inicial do autor, se tiver apenas como profissão a de escritor.

Quando se fala do dinheiro proveniente da exploração económica da obra de um autor a solo, sabe-se que este tem o intuito de gerar um incentivo na criação de novas obras, na evolução e crescimento da área artística, na aquisição de mais conhecimentos por parte do autor e fornece-lhe um apoio ao seu sustento no decurso da criação de nova matéria¹³⁰. O mesmo é dito em relação a obras feitas em conjunto, como o cinema e a televisão pela Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992¹³¹, apesar de não ser realmente constatado. O dinheiro proveniente da exploração económica da obra é distribuído apenas por um nicho das pessoas, algo que, para além de não ser totalmente correto, não atinge todos os propósitos anteriores. O sistema de funcionamento das obras a solo é diferente de uma obra coletiva, cujos autores, normalmente, são pagos para a concretizarem. Na escrita de um livro ou numa pintura, por outro lado, a menos que seja feita por encomenda, os autores só recebem compensação pela venda.

O modo como a indústria de cada arte funciona é muito distinto, todavia, a maneira como a obra é explorada nem sempre corresponde à sua realidade. No cinema e televisão, apenas estão a permitir que quatro das pessoas que fizeram a obra continuem a receber incentivos financeiros, quando esse dinheiro poderia ser aplicado na construção de novas obras, como já dito. O mesmo se pode dizer do dinheiro de bilheteira, que tanto pode ir para os autores como para o produtor. O fazer cinema é necessário para a aquisição de conhecimentos práticos indispensáveis, que permitam aos autores chegar a um patamar artístico, em que as criações no seu todo possam ser consideradas de qualidade. De quantos cineastas portugueses e respetivas obras se pode dizer isso na totalidade? Parece que esta forma de compensação está a atrasar a evolução de ambas as áreas artísticas, especialmente do cinema. Por várias razões, algumas delas incluem o facto de o cinema nacional ser uma área que se rege maioritariamente por subsídios e mecenato e pela inexistência de grandes companhias de cinema, algo que não se observa no panorama televisivo. Contudo, pode notar-se o mesmo problema de pagamento por parte de entidades de produção e emissão televisivas, pelos serviços de alguns dos trabalhadores de obras feitas para televisão, incluindo-se séries e filmes televisivos. Tem-se o caso recente da série televisiva transmitida pela RTP1 *Ministério do Tempo* (2017-) que acusou uma das produtoras, Just Up, que se supõe ser a principal, de dever cerca de 60 salários aos seus trabalhadores. A RTP1 só paga pela entrega de cada episódio, o que pode ser uma entrave caso não tenham dinheiro arrecadado que seja suficiente para a produção da obra e pagamento da equipa e elenco. Devido a estes percalços a série

¹³⁰ Isso, também, pode ser perceptível na Convenção que Institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, na Convenção Universal Sobre Direito de Autor e no Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito de Autor.

¹³¹ “Considerando que o trabalho criativo e artístico dos autores e dos artistas intérpretes e executantes exige uma remuneração adequada na perspectiva da continuação desse trabalho criativo e artístico; que os investimentos exigidos em especial para a produção de fonogramas e filmes são especialmente elevados e arriscados; que o pagamento dessa remuneração e a recuperação desse investimento só podem ser assegurados efectivamente através de uma protecção legal adequada dos titulares envolvidos” (Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992).

parou as gravações no final de Junho de 2017, pelo alegado atraso de 2 meses de salários (O Jornal Económico, 2017; Diário de Notícias, 2017). O CENA- STE (Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos) declara que relativamente ao atraso de salários e aos valores em dívida apenas do mês de maio de 2017 chegam às centenas de milhares de euros, constatando que “no audiovisual, infelizmente, estas situações vão-se repetindo com alguma regularidade. O CENA-STE não deixará de intervir nestes casos que dizem respeito ao direito básico e fundamental de ser remunerado pelo trabalho realizado” (CENA- STE, 2017).

A incapacidade de criação de obras por falta de fundos, não significa que o público não adira às obras audiovisuais nacionais. Nas gerações atuais e com o desenvolvimento tecnológico, as diversas sociedades veem-se no direito de um acesso facilitado à arte, à cultura e à exploração e manipulação de ambas. É aconselhável mantermo-nos na abordagem contrária? Fale-se, então, do afastamento que se tem sentido por parte do direito em relação ao público geral.

7.4- AFASTAMENTO DA SOCIEDADE POR PARTE DO DIREITO

Aquilo que se depreendeu até aqui, é que a ideia legal de autoria no cinema (que a lei depois transpôs para todo o tipo de obras audiovisuais que lhe sucederam) provém de uma visão antiga. De um período em que o público, assim como estudiosos e críticos de arte, viam o cinema como entretenimento e não como arte, já que foi assim que esta se inseriu na sociedade (entretenimento de feira). A proteção legal dos produtos cinematográficos foi justificada, mais tarde, ao associarem o cinema a outras formas de artes ancestrais, num período em que ainda existia a renitência de muitos em aceitar o cinema como arte (final dos anos 50). Para tal, destacaram as características que eram possíveis de encaixar em formas de arte validadas e tidas como superiores (literatura e música, que é também ela uma forma de literatura). Todavia, apesar de atualmente o cinema já possuir um estatuto de arte entre as figuras destacadas, o mesmo ainda não se pode dizer da televisão, mesmo particularizando tipos de programação como séries dramáticas. Independentemente de serem vista ou não como arte, a legislação coloca todas as obras audiovisuais no mesmo patamar, por aparentemente se focar na vertente industrial e de entretenimento que estes media possuem. Apesar de alguns países da EU começarem, aos poucos, a integrar outras profissões, como se viu anteriormente, outros optaram por não o fazer, como é o caso de Portugal. Aliás, a evolução legal destas áreas estagnou totalmente (em Portugal desde 1972 no geral e nalguns assuntos em particular, desde os anos 50). Mas porquê? Quais os interesses por trás desta

discrepância e desta falta de atualização e de onde vêm? Embora não seja possível responder a estas questões neste estudo, ficam em aberto para reflexão e futuras investigações.

O Direito deve adaptar-se à sua sociedade. Ainda que na autoria isso não seja possível, por não existir um consenso social, quando se fala do acesso a obras de cinema e mais recentemente a séries televisivas, a grande maioria procura um acesso facilitado, mesmo sendo ilegal (Owen, 2014). Se esse é o método de funcionamento adotado pela maioria na atualidade, não só em Portugal, mas em grande parte do mundo, seria sensato arranjar outra abordagem. Isto porque, a inquestionável sensação e proibição da maioria das ações tomadas por parte daqueles que querem conceder conhecimento aos outros de forma facilitada e sem custos, não aparenta ser a mais apropriada, nem estar a obter os resultados esperados. É necessária uma alternativa melhor à gestão da realidade tecnológica atual. Isto porque, da pouca informação existente sobre o assunto, sabe-se que a imprensa relatou que em Portugal, em 2011 chegava a ter 137 mil downloads ilegais diários, sendo que atualmente chega a perder 60 milhões de euros por ano em pirataria, enquanto em TV pirata, as operadoras perdem cerca de 600 mil euros por mês (Póvoas, 2011; Paulo Santos citado em SapoTek, 2016; Pinto, 2016). O que salienta o problema que se está a atravessar. A legislação rege-se por um princípio maioritariamente económico. A única diferença de uma obra que se inspira noutra legalmente (pode incluir adaptação a outra arte ou mesmo ser apenas semelhante) ou utiliza uma parte da obra de outro autor na sua própria obra legalmente é se foi paga uma compensação ou não. Por vezes, esse pagamento, nem chega a requerer a autorização do ou dos autores. Se não foi paga a compensação é vista como ilegal.

Um dos casos que se destacam, relacionado ao uso ilegal de obras de outros autores em obra própria, ocorreu na Europa. A música integrada no anúncio contra a pirataria, denominado “Piracy. It's A Crime”, foi criada em 2006 e passou a ser usada aliada a este mesmo vídeo, que percorreu tanto salas de cinemas como no início de formatos de publicação (ex.: cassetes e DVDs) de diversas obras audiovisuais de vários países mundiais. Porém, o seu compositor foi vítima de um ato de apropriação intelectual. Em 2006, a fundação holandesa BREIN contratou Melchior Rietveldt com o intuito que este compusesse uma música para um vídeo antipirataria. BREIN (acrónimo holandês para Proteção dos Direitos da Indústria de Entretenimento da Holanda) é um programa conjunto de antipirataria das várias figuras legais dentro da indústria musical, de jogos, filmes, software interativo e livros. Estão afiliados à mesma diversas corporações. Algumas delas são entidades de gestão coletiva de Direito de Autor e Direitos Conexos (BREIN, 2017). O vídeo criado tinha o propósito de ser transmitido unicamente num festival local. Contudo, Rietveldt descobre em 2007 que o vídeo tinha estado a ser distribuído em vários países, sem receber qualquer tipo de compensação. Segundo o artigo 6.º da legislação Holandesa: “Se

uma obra foi produzida de acordo com o plano e conforme as instruções e supervisão de outra pessoa, essa pessoa deve ser considerada o autor da obra” (artigo 6.º, Netherlands Law of March 6, 2003, on the Supervision of Collective Management Organizations for Copyright and Related Rights (as amended up to November 1, 2015))¹³². Caso a obra não tenha sido guiada ou supervisionada por quem contratou os serviços, há ainda o artigo 7.º que diz: “onde a obra executada pelo trabalhador consiste em contruir uma determinada obra literária, científica ou artística, o empregador deve ser tido como o autor, salvo acordo em contrário entre as partes” (artigo 7.º, Netherlands Law of March 6, 2003, on the Supervision of Collective Management Organizations for Copyright and Related Rights (as amended up to November 1, 2015))¹³³. Todavia, a autorização fornecida em contrato pelo compositor foi de utilização exclusiva para o festival, o que reivindica a autoria da obra musical ao compositor e torna a sua exibição e publicação ilegal, caso não receba uma compensação por todas as utilizações externas a este acordo. Rietveldt depois de descobrir que estavam a usar a sua obra sem a sua autorização e sem receber nenhum pagamento até ao momento, contactou a Buma/Stemra, com o intuito de recolher a compensação em dívida. Buma/Stemra são duas entidades de gestão coletiva de Direito de Autor e Direitos Conexos na Holanda que representam compositores, letristas e produtores de fonogramas, que possuem afiliação à BREIN. O caso ainda se arrastou por bastante tempo, chegando até a ir a tribunal, onde foi dada razão a Rietveldt e exigido o pagamento de multa, juntamente com o dinheiro em dívida. Porém, os pagamentos eram feitos aos poucos e com grandes atrasos. Em 2011, houve uma oferta por parte de um membro da direção da Buma/Stemra, Jochem Gerrits. Em troca da aceleração do processo, Rietveldt teria de vender parte dos direitos da música a Gerrit e oferecer-lhe um terço da sua compensação, que naquele momento completava 1 milhão de euros (Solon, 2012; Kruszelnicki, 2013).

Torna-se complicado quando as próprias entidades de gestão coletiva de Direito de Autor e Direitos Conexos não cumprem devidamente as suas funções e/ou interferem com os direitos dos autores, artistas e demais figuras legais, de modo a obterem vantagens económicas que não lhes pertencem. Principalmente, porque, como dito antes, os ganhos extra provenientes da exploração económica da obra passam por estas entidades antes de serem entregues aos autores e em muitos países, como Portugal, de forma obrigatória. Torna-se ainda mais complicado quando o trabalho de uma entidade de gestão coletiva de direitos vai contra o principal objetivo da sua empresa, proteger o Direito de Autor e Direitos Conexos de uma obra e das respetivas figuras legais, mas exige isso dos restantes membros da sua sociedade.

¹³² Veja-se: <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=15988>

¹³³ Veja-se: <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=15988>

Outro dos problemas constatados, que pode afetar a obra, as figuras legais e/ou a sociedade, foi igualmente observado na legislação portuguesa. Problemas esses conectados ao facto das terminologias usadas pelo cinema, algumas já destacadas, não serem as mesmas da legislação. No entanto, desta vez, quer-se destacar as traduções inapropriadas da legislação por desconhecimento da área, que dificultam ainda mais a análise por parte tanto de utilizadores, como de estudiosos estrangeiros. Por exemplo, na legislação italiana tem-se uma figura protegida como autor, o *direttore artistico*¹³⁴. Traduzido literalmente significa diretor artístico. No entanto, estranhou-se que o realizador não fosse considerado como autor, já que é uma figura que está presente em todos os países da EU, que não considerem a pessoa que inicie a obra como autor. Estranhou-se, também, o facto de, para além da lei Italiana defender o “diretor artístico” como autor, o cenógrafo era outra das profissões consideradas autorais, profissão essa que está incluída no departamento de direção artística (Pagliarani, 2004). Depois de uma pesquisa aprofundada, constata-se que o termo “direttore artistico” significa realizador e não diretor artístico. “Direttore artistico” é:

“Aquele cujo nome aparece nos créditos de abertura associando-o ao título do filme (na expressão "um filme de"); normalmente é considerado o autor principal porque, através da sua criatividade e seus critérios artísticos e interpretativos, coordena todos os fatores que contribuem para a criação do filme” (Pagliarani, 2004).

Uma tradução mal executada e que é adotada por alguns praticantes e investigadores de Direito de Autor, como é o caso de Kamina Pascal na obra *Film Copyright in the European Union*, 2016 e de Mira Rajan na obra *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology*, 2011, que assumem a tradução de “artistic director”, que nas áreas audiovisuais é mais facilmente associada ao diretor artístico do que ao realizador (Pascal, 2016, p. 174; Rajan, 2011, p. 389). Mais do que isso, o termo “artistic director”, mesmo recorrendo apenas a um dicionário, significa “a pessoa que possui responsabilidade geral sobre a seleção e interpretação das obras realizadas por uma companhia de teatro, ballet ou ópera” (Oxford Dictionaries, 2018). Ou seja, é direcionada para obras performativas que se realizam, normalmente, em palco (Creative & Cultural Skills, 2018; Chegg Internships, 2018; AACT, 2018). A mesma tradução da legislação italiana é encontrada na versão em inglês da WIPO¹³⁵, o que pode facilmente induzir o leitor

¹³⁴ Artigo 32.º de Italia Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Pubblicata nella Gazz. Uff. 16 luglio 1941, n. 166, (Ultimo aggiornamento: 6 dicembre 2017). Acesso in: https://www.siae.it/sites/default/files/BG_Normativa_LeggeDirittoAutore.pdf

¹³⁵ Artigo 27bis e Sección III de Italy Law No. 633 of April 22, 1941, for the Protection of Copyright and and Neighboring Rights (as amended up to Legislative Decree No. 95 of February 2, 2001). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=128286

em erro¹³⁶. O que requer algum conhecimento das áreas artísticas em questão e não só da legislação. Este é apenas um dos vários exemplos que poderão estar a ocorrer na legislação de diversos países e respetivas traduções, que mostram um grande afastamento entre a lei, as áreas que protege e a sociedade.

Como se tem vindo a referir, o regime geral dos múltiplos direitos e a diversidade dentro da legislação dos diferentes países, incluindo os que se regem pelo mesmo sistema legal, para além de ser complexo, requer muitos conhecimentos. Principalmente para um simples usuário. Muitas das vezes, deixa o consumidor/utilizador de bens culturais sem saber se está dentro da lei ou não. É necessário, em todas as legislações e em cada área e respetiva obra elegível para proteção, saber que contratos foram feitos. Algo que não é simples, principalmente pelo registo da obra ter deixado de ser obrigatório.

Tendo em consideração tudo o que foi analisado e considerado dentro da legislação, optou-se por formular uma proposta básica sobre autoria nas obras de cinema de ficção e televisão dramática, visto que um dos principais problemas reside na disparidade de onde é que reside a autoria e como é que a exploração económica é feita. Se nos países que têm interesse em manter um sistema legal que proteja os autores de uma obra, protegessem todos os mesmos autores, provavelmente a sua aplicação iria alterar pouca coisa na prática. Porém, o objetivo da proposta é a possibilitação de criação de novas obras conjuntas nacionais, mantendo os princípios culturais Europeus. O que significa, permanecer numa vertente de apoio à autoria, mas com uma aproximação à autoria conjunta. Isto porque, para seguir uma política de defesa da autoria, têm de ser considerados todos os autores e para já, a visão que é defendida nesta tese, é que a autoria reside em todos aqueles que participam na construção da obra.

7.5- O AUTOR- ARTISTA, O AUTOR- EXECUTANTE, O AUTOR- TÉCNICO E A PROPOSTA *BLOCKCHAIN*

Como já foi dito anteriormente, nos EUA uma obra cinematográfica e televisiva são geridas pelo *work made for hire*. Não existe, por isso, o enfoque nos autores. Quem gere e detém os *copyrights* é a pessoa natural ou coletiva que inicia a obra. É, por isso, responsável por explorá-la economicamente e por defender a sua integridade e a daqueles que contribuíram para a mesma (17 U.S.C. o n.º 1 e 2 do § 101 e §201B). Esta doutrina adotada, maioritariamente pelas indústrias audiovisuais, trouxe três fatores positivos, segundo John Schwab (2012):

¹³⁶ Relembra-se novamente o que foi referido por Estelle Derclaye relativamente à Diretiva de 2006/116/EC do Parlamento Europeu e do Conselho de 12 de Dezembro de 2006, que nos países Europeus o realizador principal de uma obra cinematográfica ou audiovisual será considerado autor ou co-autor (Derclaye, 2006, p. 95).

(1) a *work for hire* “resolveu” os problemas difíceis de pertença de *copyright* numa obra com numerosos contribuidores criativos; (2) manteve o papel histórico dos artistas audiovisuais como meros trabalhadores; e (3) representou uma resposta racional económica a uma forma de arte, na qual a produção e distribuição apresentaram um desafio logístico e financeiro maioritário (Schwab, 2012, p. 145 e 146).

Este sistema tem como objetivo consolidar a posse dos *copyrights* numa única entidade, que irá pagar para ter o privilégio de ser o titular da obra e dos respetivos direitos. Irá, assim, recompensar devidamente os autores considerados criativos, que irá depender da obra, e possibilitar que os consumidores recebam entretenimento e conteúdo de informação ao preço mais baixo possível. Isto sem deixar que os propósitos do *Copyright* sejam atingidos e que progridam gradualmente (Paul Goldstein citado em Schwab, 2012, p. 146). Caso a política de *work made for hire* não fosse adotada pelo *Copyright* Americano no cinema e televisão, muito provavelmente, os estúdios e restantes entidades não seriam devidamente compensados pelos grandes investimentos na produção e distribuição de obras. O que levaria a que não tivessem dinheiro para apostar em obras futuras, algo que acontece frequentemente em muitos dos países que se regem pelo sistema de Direito de Autor, principalmente países subsidiários com pequenas indústrias. Tanto a produção como a distribuição de uma obra audiovisual estão para além das possibilidades de artistas individuais em termos de quantidade de trabalho e de financiamento, mesmo que salvaguardassem a existência de uma pessoa por departamento. A realização de uma obra audiovisual com baixas condições, não serve como forma de sustento para a maioria das pessoas que contribuem na sua construção (Schuyler, 2011).

Porém, apesar do sistema usado pelos EUA ser mais pragmático, nem sempre é justo com os seus colaboradores. Colocando-os numa posição de desfasamento em relação às suas criações e contributos, como é o caso dos argumentistas. Para um aprimoramento do Direito de Autor seria apropriado ter-se em consideração a adoção do lado prático do *Copyright* Americano, mas sem colocar o autor e a sua obra numa posição de carência e desvalorização. Todos os elementos e cooperações são importantes e devem ser apreciados, sem que a sua integridade seja comprometida por valores económicos. A não ser que o seu ou seus criadores assim o queiram.

Se a lei pretende continuar a defender autores em obras conjuntas por uma questão cultural, de valores e princípios defendidos, o que aparenta ser pouco prático e viável, teria de defender todo o tipo de autor existente numa obra. Para já, a autoria conjunta não possui argumentação que a sustente, pois ainda não existem investigações em todos os cargos televisivos e filmicos. Todavia, como irá ser

enunciado nos Capítulos V e VI, existem estudos que procuram sustentar possíveis explicações para a influência artística numa vertente técnica e mais executiva. Aliás, os próprios autores que são nomeados por lei, por exemplo, podem ter uma abordagem puramente técnica do trabalho a exercer, no entanto, são sempre considerados autores e compensados por isso. Enquanto que profissões vistas como técnicas pela lei, tenham uma intervenção artística na obra ou apenas técnica, são indiferentes. Não são tidas nem como autores, nem como artistas e não recebem reconhecimento ou compensação devida pelo seu trabalho.

Se houvesse a possibilidade de catalogar os autores teriam de existir pelo menos três categorias: o autor-artista, o autor-executante e o autor-técnico. Cada uma destas tipologias teriam de ser adaptada a cada área e por vezes, a cada projeto e pessoa que exerce a função. Autor-artista definiria todo aquele que tem influência artística direta na obra, ou seja, que possui a sua própria identidade de modo notório na arte que executa. Os mais fáceis de identificar, por se encaixarem recorrentemente nesta classificação, são os diretores de departamento, elenco e alguns criadores de obras que são inseridas no filme ou série, como *props*, cenários, guarda-roupa, etc. Porém, qualquer uma destas profissões pode exercer um trabalho apenas técnico ou executante, adaptando fórmulas básicas existentes e jogando pelo seguro, sem mostrarem nenhum contributo artístico que os caracterize como artistas, deixando, por isso, de ser encaixada nesta categoria.

O autor-executante é um meio termo entre o artista e o técnico. Seria aquele que se foca nas funções mais técnicas da sua profissão, na criação e adaptação de funções técnicas ao que cada projeto exige, mas que influencia significativamente a linguagem geral da obra, incluindo artística, através das suas contribuições e soluções criativas. É por isso, mais simples detetar a sua personalidade autoral do que no caso de uma autor-técnico, mas não é tão clara como a de um autor que exerce exclusivamente, ou na sua maioria, funções artísticas. É alguém que não possui autoridade artística ou em vez disso, alguém que não quer adotar as funções artísticas que o seu cargo acarreta. Porém, devido às contribuições artísticas e criativas dadas ou à sua posição hierárquica, mesmo tendo uma profissão considerada técnica, tomam decisões que moldam a linguagem e estética da obra, apesar de serem mais escassas que as do autor-artista. Como por exemplo, um produtor executivo, um operador de câmara mais influente artisticamente, um produtor que abdique e transmita a maioria das suas funções artísticas a outro produtor ou ao realizador, um diretor de fotografia mais técnico, etc.

Por fim, ter-se-ia o autor-técnico. Este autor colabora de forma puramente técnica, como os assistentes, eletricitas, contabilistas, todas as pessoas que estão na chamada *bellow-the-line*¹³⁷, que não têm qualquer influência artística direta na obra. A sua profissão não acarretar autoridade suficiente para isso, mas pode dar grandes contributos para a construção da obra e interferir com a sua linguagem de modo indireto. Pode ser, igualmente, um criador ou criativo¹³⁸ mas apenas nas vertentes técnicas, que irão apoiar as artísticas na aquisição da sua melhor versão. Há a possibilidade de, por vezes, o autor-técnico se apropriar apenas de diversas habilidades base, usadas frequentemente por terceiros com o mesmo cargo ou cargos semelhantes. Contudo, saber qual a melhor altura de usar uma técnica inovadora, criada ou adaptada por si ou uma técnica *standard*, é uma das funções criativas que este tipo de autor possui. O conhecimento e experiência na área utilizados de forma a facilitar e melhorar a transmissão das intenções artísticas e criativas de outros membros, também é um contributo autoral. Assim como, em algumas cenas, não fazer nada ou fazer o básico em termos técnicos, também é uma opção estética.

Poderá, em qualquer um dos casos, ter sido indicada uma profissão num destes grupos que se insere nitidamente noutro. Tudo irá depender do género de contributo dado para a obra, do tipo de obra, das suas dimensões, que tipo de habilidades foram requeridas dessa pessoa e da forma como cada um exerce as suas funções¹³⁹. Considerou-se, também, que todos aqueles que não criam ou adaptam uma criação sua, especificamente para uma obra audiovisual, só devem ser considerados autores desse produto que conceberam e não da obra audiovisual, pois não existe qualquer intervenção da sua parte na mesma. Isso inclui, por exemplo, músicas, guarda-roupas, cenários, adereços, etc., já existentes antes da criação da obra audiovisual, que foram escolhidos e incluídos por pessoas que trabalham na obra. Aliás, é frequente que este tipo de produto tenha sido usado em diversos contextos, dentro de outras

¹³⁷ *Below- the- line*: são assuntos e custos relativos a elementos de equipa que não são contratados até se ter angariado dinheiro para isso e saber que a produção do filme irá concretizar-se. Tanto podem inserir a equipa durante a pré-produção como só na pós-produção, mas dificilmente começam a trabalhar na fase de desenvolvimento.

¹³⁸ "A criatividade é a habilidade de produzir trabalho que seja de igual forma original e apropriado [ou seja, que tenha também utilidade]. A criatividade é um tópico de amplo alcance que é importante tanto a nível individual, como a nível social para uma vasta gama de domínios de tarefas" (Sternberg, 1999, p. 3). Não obstante, segundo Robert Sternberg, a criatividade pode ser dividida em dois: criatividade individual e social. A criatividade individual está relacionada ao cumprimento de tarefas simplistas, que podem estar ligadas ao trabalho ou capacidade de resolução de problemas do quotidiano. Por outro lado, a criatividade social para se ser atingida é necessário abandonar-se o que nos é familiar e atingir o patamar do desconhecido que nos irá possibilitar criar algo novo. Para se atingir esse patamar desconhecido é necessário ter-se um total controlo e conhecimento do que nos é familiar em determinadas tarefas. Dominar ao máximo os materiais com que se trabalha (Sternberg, 1999). Como artistas ou mesmo técnicos, isso será a sua imagem de marca. Por este motivo o termo criador, apesar de estar relacionado com criatividade, quando utilizado nesta tese, será para delinear especificamente que se refere à pessoa que atingiu a criatividade social num ou mais departamentos. Enquanto ser criativo poderá ser qualquer uma das duas.

¹³⁹ Tem-se, por exemplo, os procedimentos operacionais *standard* de uma rede televisiva principal, que por si, diferem do que se pode esperar de uma estação local num mercado mais pequeno, devido à diferença de dimensões. Identicamente ao que acontece em cinema com filmes de grande orçamento e de pequeno orçamento, assim como a respetiva indústria, a sua forma de trabalho e a sociedade em que se insere. A maioria das funções acabam por ser as mesmas, mas muitas fases da operação são diferentes. Analogamente, as funções do realizador e do produtor estão aptas para serem muito diferentes em mercados distintos. Todavia, são dois cargos que permanecem sempre na criação de uma obra audiovisual, sejam quais forem os mercados. Tal como Cury diz, "algumas das posições (...) tais como operador de câmara, técnico de som, realizador ou produtor, são encontradas em todas as facilidades" (Cury, 2007, p.38). Até dentro do mesmo mercado, diferentes estações têm contratos distintos que comandam a forma de trabalho de cada um. Como por exemplo, apesar das funções do realizador e do produtor, assim como da liberdade criativa que têm se alterarem de país para país, de produção para produção, tanto na área do cinema como de televisão, as *skills* e responsabilidades principais requeridas, mantêm-se. Existem diferenças nos níveis de habilidades necessárias durante diferentes níveis da produção, mas os fundamentos permanecem os mesmos.

indústrias ou mesmo para outras obras audiovisuais, não sendo, por isso, exclusivamente associados a uma obra.

Mas e agora? Mesmo que esta proposta inclua todos os seus autores, ainda se tem o problema dos contratos, registo da obra, diferenciação do tipo de autores, compensação, ou seja, mantém-se a complexidade que se tem vindo a referenciar, podendo, mais tarde, cair facilmente no mesmo erro de falta de compensação adequada e facilidade de acesso à obra por parte da sociedade. Precisa-se, assim, de prevenir a queda no mesmo ciclo vicioso. O próprio Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito Autoral admite a necessidade de introduzir novas regras. Aconselha também a que seja clarificada a interpretação de algumas das regras existentes, de modo a fornecer soluções adequadas para as questões suscitadas pelos novos desenvolvimentos económicos, sociais, culturais e tecnológicos; que se mantenha um equilíbrio entre o Direito de Autor e o interesse público geral, especialmente no domínio da educação, da investigação e do acesso à informação, conforme refletido na Convenção de Berna. É necessário, igualmente, reconhecer o profundo impacto do desenvolvimento e convergência das tecnologias da informação e da comunicação sobre a criação e utilização de obras literárias e artísticas (Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito Autoral, Resolução da Assembleia da República n.º 53/2009 de 30 de julho). Ainda que a necessidade de atualização seja reconhecida e admitida, agrava a situação. Desde, pelo menos, 2009 que existe a noção de desapropriação, mas a verdade é que a mudança ainda não foi posta em vigor. Mais uma vez questiona-se em tom de reflexão, porquê e quais os interesses por trás? Dinheiro e poder? E onde é que residem? Certamente não nos seus autores, mas nos intermediários que ganham também dinheiro e estatuto com eles. E se fosse possível eliminar os intermediários? Ou seja, as entidades de gestão coletiva, *unions, guilds*, o produtor de videogramas (distribuidoras), os agentes de marketing, publicidade e os próprios grandes estúdios (ou pelo menos, a ideia atual que se tem deles)? Isso levou a uma segunda parte da proposta.

Da tecnologia existente, aquela que se considerou como uma das hipóteses mais viáveis para este fenómeno, é o sistema de registo de informação *Blockchain*. O *blockchain* tem como propósito criar um futuro económico justo. É um sistema de grande segurança que impede a existência de fraude, empoderando os seus utilizadores através da rápida autenticação e transação de ganhos, sem a existência de intermediários, incluindo governamentais, e respetivos custos acrescidos. A criptografia existente em torno deste sistema permite, não só o estabelecimento de confiança por parte dos seus utilizadores, como de segurança e versatilidade, podendo ser adaptada a qualquer forma de criação. Poderá, também, ser ajustada para a deteção de plágio e de outras infrações de direitos à criação e

utilização da obra. O contacto do utilizador com o autor/titular dos direitos da obra é significativamente facilitado, para caso este pretenda construir uma obra derivada, assim como usufruir de outras formas de exploração de obras criadas por terceiros que saiam da esfera do mero uso privado. Problemas e falhas que se detetam no trabalho de entidades de gestão coletiva, possivelmente, seriam muito mais reduzidos. Entre elas, um acesso facilitado a autores/titulares de direitos com qualquer posicionamento social (desde anónimos a celebridades mundiais), sem prejuízo da segurança tanto do autor como do utilizador e com qualquer nacionalidade, sem que o utilizador necessite de saber aprofundadamente a legislação desse país. Não se teria de procurar e saber quais os autores nomeados por cada país (caso esta característica não se alterasse), pois o próprio sistema teria essa informação e iria garantir que manteria todos os parâmetros aceites dentro da legalidade, sem ter de recorrer a um advogado por causa da inacessibilidade da sua compreensão. Como se pode constatar, alguns dos problemas que surgem são apoiados ou mesmo criados pela própria lei, como a ausência de obrigação de registo da obra, mesmo para ou depois de sair a público, o que dificulta a sua utilização e exploração, assim como pode levar ao estado de obra órfã. O que transforma o bom intuito que a legislação tem, de proteger todas as obras desde o momento em que são criadas, em algo que traz consequências por falta de uma adequação devida à intenção que carrega (Blockchain, 2017; artigo 213.º do Título V do CDADC).

Já existem artistas a aderir a este sistema, que têm obtido resultados positivos. Imogen Heap é uma das artistas que recorreu a esta tecnologia inovadora. Em 2015 foi introduzida a Ethereum, uma plataforma computacional pública, *open-source* e que tem como base o *blockchain*. A partir do Ethereum construiu um ecossistema musical a que chamou de *Mycelia*, onde lançou a música *Tiny Human* (2015), que se tornou na primeira música alguma vez a distribuir automaticamente o pagamento, via um contrato inteligente (*smart contract*¹⁴⁰), a todos os criativos envolvidos na produção e gravação da música. Apesar de não ter obtido muitos ganhos com a música, por ser necessário o utilizador necessitar de ter Ether (é a *cryptocurrency* ou criptomoedas usadas na plataforma Ethereum, ou seja, o meio de troca), Imogen Heap defende ativamente o uso de *blockchain*. Ressalva o seu lado prático e simples, considerando ter sido o primeiro passo que tem provocado e motivado quem está dentro da indústria musical, assim como os adeptos do *blockchain*. Com este sistema, a música ou outra obra qualquer poderá ser distribuída de graça ou o equivalente a micro-cêntimos e mesmo assim, gerar ganhos aos seus criadores, irá depender do interesse e aderência da sociedade (Heap, 2017).

¹⁴⁰ Um *smart contract* é uma série de instruções que residem na *blockchain*, escritas num código de programação. Ou seja, são estados contratuais auto-executáveis, armazenados na *blockchain*, que ninguém controla e por este motivo, se tornam muito mais confiáveis. Cada pessoa cria um modelo de instruções, que irá constituir o *smart contract*, e que os utilizadores têm de seguir (SmartContract, 2017).

Conclui-se, então, que o grande passo desta tecnologia é ser de fácil acesso e utilização, permitir a existência de diversos dados aliados, desde a biografia do artista, aos seus próximos projetos, entre outros, assim como possibilitar o pagamento ou outro tipo de interação artística e/ou comercial pessoa para pessoa, com a maior rapidez e segurança possível, tudo dentro da legalidade. A única adversidade do momento está na necessidade de adesão ao sistema por parte da sociedade, só assim, é que esta tecnologia poderá crescer e dar lucros reais. O *blockchain* também ainda não tem capacidade para ser utilizado como uma forma de armazenamento de produtos audiovisuais. A solução mais viável à forma padrão de distribuição de filmes e séries de televisão seria recorrer ao uso de um banco de dados distribuído com replicação limitada para a maioria dos dados e referir isso a partir do *blockchain*. Como, por exemplo, o *Big Chain Database* (um banco de dados distribuído) que se iniciou na distribuição federada entre parceiros-chave e que criou uma oportunidade de evitar problemas com a distribuição de grandes conjuntos de dados (Ericson, Harris & et al., 2016, p. 8; BigchainDB, 2017; McConaghy, Marques & et al., 2017). Considera-se, então, que o *blockchain*, uma plataforma sua (como a *Copytrack*¹⁴¹), uma derivação ou mesmo, um novo sistema de registo que implemente esta versatilidade e independência do utilizador (como por exemplo a *Tangle*) poderão ser a resposta. Porque, para além de terminar com a existência de terceiros partidos, que estão conectados ao licenciamento, publicação, marketing ou distribuição da obra, mas não com a obra em si, e com alguns dos problemas que determinadas instituições relacionadas a estas práticas não têm conseguido solucionar, respeita os interesses atuais dos seus utilizadores (Nakamoto, 2008; Popov, 2017; Copytrack, 2017).

Após um estudo aprofundado da autoria e tendo-se chegado à conclusão de que o local onde a autoria no cinema e televisão se encontra ainda é desconhecido, tomou-se a decisão de procurar uma resposta. Dentro dos Estudos Fílmicos e Televisivos a abordagem que mais despertou a atenção foi a autoria conjunta. Por este motivo, ponderou-se que seria relevante expor partes da realidade artística e industrial de um filme de ficção e de uma série dramática. Um dos principais motivos, que levou à tomada desta decisão, está na falta de distinção legal das diferentes artes e media dentro do audiovisual. É, por isso, de interesse, perceber se estes media apresentam características em comum que lhes permitam ser protegidos do mesmo modo, sem diferenciação ou se por outro lado, é importante que haja uma diferenciação e uma reinvenção da lei para cada um deles. Ou seja, sabe-se que a forma como a legislação está construída atualmente nos vários países da EU, não se ajusta adequadamente a nenhuma das duas realidades. Questiona-se, assim, se o modelo apresentado, devido à sua versatilidade e adaptação aos contributos conjuntos e individuais facultados, poderão aplicar-se, pelo menos, ao

¹⁴¹ A *Copytrack* é a mais recente plataforma do *blockchain*, ainda em fase experimental, que já se centra especificamente no registo global de *copyrights*.

cinema de ficção e à televisão dramática de igual modo. Para isso, é preciso obter um olhar da indústria e da arte de cada meio e não só dos Estudos Fílmicos, Televisivos e Filosóficos.

CAPÍTULO V - CINEMA E TELEVISÃO: UMA RELAÇÃO ENTRE MEDIA, UMA SIMBIOSE ENTRE ARTE E INDÚSTRIA

Após investigar-se as perspectivas de autoria na legislação de diversos países, nos estudos ligados ao cinema, televisão e sociedade, a mesma questão se mantém. Quem são os autores de um filme de ficção e de uma série televisiva dramática? Já existem alguns estudos e obras que revelam a influência criadora de diversos elementos que constituem equipas cinematográfica e televisivas, cujo seu trabalho é visto diretamente no ecrã. Isto, por si só, deveria suportar a ideia de que estes indivíduos entram para a contagem dos criadores intelectuais de uma obra feita em conjunto. Tem-se exemplos de obras literárias que mostram a linguagem proeminente e perceptível de pessoas que se inserem nas profissões de atores, realizadores, argumentistas, diretores de fotografia e operadores de câmara, editores, diretores e designers de som, compositores, designers de produção, designer de guarda-roupa, maquilhagem e cabelos, diretores de efeitos especiais e *prop master*, sendo estes os mais diretos¹⁴². No contexto televisivo de séries dramáticas, para além destes cargos, acrescenta-se ainda a figura do produtor/produtor executivo ou *showrunner*¹⁴³. No entanto, outra questão se levanta, estará a autoria em pessoas ou em profissões? A verdade é que cada profissão tem uma linha principal de tarefas a seguir, o que distingue cada indivíduo numa mesma profissão é a forma como a exerce e quais tarefas é que são adotadas na

¹⁴² Entre vários exemplos, apresentam-se as seguintes obras que exploram o contributo destas profissões para a criação da linguagem e estética de um filme: *The Art of Acting*, 2000, de Stella Adler; *An Actor Prepares*, 1989 e *Building a Character*, 1989 ambos de Constantin Stanislavsky; *Making Movies*, 1996, de Lumet Sidney; *Film Art: An Introduction*, 2008, de David Bordwell e Kristin Thompson; *Essentials of Screenwriting: The Art, Craft, and Business of Film and Television Writing*, 2010, de Richard Walter e *The Art and Science of Screenwriting*, 2006, Philip Parker; *FilmCraft: Cinematography*, 2012, de Tim Grierson e Mike Goodridge; *Storaro: Writing with Light*, 2002, de Vittorio Storaro; *Reflections: Twenty-One Cinematographers At Work*, 2002, de Benjamin Bergery; *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, 2001, de Walter Murch; *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction*, 1984, de Edward Dmytryk; *The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic*, 2009, de Bobbie O' Steen; *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, 2011, de David Bordwell e Kristin Thompson; *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, 2001, de David Sonnenschein; *Sound Design: The Development of Sound Design for Hollywood Films and its Impact on Modern Cinema*, 2008, de Bastian Müller; *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*, 2013, de Ennio Morricone; *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, 2014, de Stephen Downes; *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, 1998, de C. S. Tashiro; *Production Design: Architects of the Screen*, 2003, de Jane Barnwell; *Art and Makeup*, 2015, de Lan Nguyen-Grealis; *Costume, Makeup, and Hair*, 2016, de Adrienne L. McLean; *The Art of Costume Design*, 2010, de Bhanu Rajopadhye Athaiya; *Costume Design*, 2012, de Deborah Landis; *The Art and Science of Digital Compositing: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics*, 2008, de Ron Brinkmann; *The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting*, 2004, de Mark Cotta Vaz e Craig Barron; *The Digital Visual Effects Studio: The Artists and Their Work Revealed*, 2009, de Mayur Patel; *The Stage Life of Props*, 2003, de Andrew Sofer e *Hollywood from Below the Line: A Prop Master's Perspective*, 2014, de Steven Levine, entre muitos outros livros e artigos sobre os diversos campos artísticos dentro de cada departamento que constitui um filme.

¹⁴³ *Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*, 1986, Brian Rose; *Directors Tell the Story: Master the Craft of Television and Film Directing*, 2011, Bethany Rooney & Mary Belli; *Directing for Television*, 1999, de Brian Rose; *Writing for Television: Series, Serials and Soaps*, 2014, Yvonne Grace; *Art of the Cut: Conversations with Film and TV Editors*, 2017, Steve Hullfish; *Sound for Film and Television*, 2010 de Tomlinson Holman; *Picture Composition for Film and Television*, 2003, Peter Ward; *Production Design for Screen: Visual Storytelling in Film and Television*, 2017, por Jane Barnwell e *Reading between Designs: Visual Imagery and the Generation of Meaning in The Avengers, The Prisoner and Doctor Who*, 2003, de Piers D. Britton & Simon J. Braker; *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*, 2016, de Liz Greene & Danijela Kulezic-Wilson; *Music Composition for Film and Television*, 2011, Lalo Schifrin; *The use of Digital Visual Effects in contemporary TV-series: An analysis of the use of digital visual effects as a narrative device in the television series Doctor Who, Defiance and Terra Nova*, 2014, de Thorbjörn Eklund; *Lean Forward Moment, The: Create Compelling Stories for Film, TV, and the Web*, 2009 de Norman Hollyn (onde também se tem uma visão artística do guarda-roupa, adereços, maquilhagem e cabelo, assim como noutros livros referenciados nesta nota); *Showrunners: The Art of Running a TV Show*, 2014, de Tara Bennett entre muitos outros já mencionados nos subcapítulos remetentes a autoria do produtor e *showrunner*. Estes são apenas alguns exemplos.

sua totalidade. Será que se consegue saber isso ao certo? Porque quando se fala de uma obra com autoria a solo sabe-se dizê-lo, assim como quando se mencionam autores colaborativos em número reduzido que contribuem para uma mesma obra e as suas funções são distintas, como um livro com ilustrações. No entanto, no cinema e televisão, mesmo quando uma pessoa exerce a totalidade das suas funções, existem tarefas que não são exercidas só por uma pessoa ou por indivíduos do mesmo departamento.

Depois de descobrirmos esta variedade de informação e das questões que se foram levantando e tornando difíceis de responder de forma fidedigna, decidiu-se elaborar um estudo próprio. Estudo esse que contribuisse para o enriquecimento da teoria da autoria conjunta em ambos os media. Optou-se, assim, por explorar um setor dentro do cinema que fosse atualmente menos associado à arte do meio, tanto por parte dos Estudos Filmicos, como da sociedade e da maioria da legislação dos países abordados, mas que ao mesmo tempo, tivesse no meio televisivo uma imagem distinta e conceituada. A escolha efetuada incidiu no departamento de produção, por ser um dos mais subtis, e por isso, dos mais difíceis de detetar no ecrã e ao mesmo tempo um ou o que possui mais poder. É certo que autores como Buck Houghton (1992) e Alejandro Pardo (2010) falam do lado artístico e criativo do trabalho do produtor no cinema, porém, são vagos, não expondo tarefas e dados concretos (ou muito poucos) que mostrem esse seu lado. Outro dos pormenores a ser apontados é que os produtores principais (o que inclui também os *showrunners* que frequentemente são produtores executivos) são muitas vezes igualmente argumentistas, o que nos fornece o cenário ideal de colocação desta profissão na mesma posição do único cargo associado à autoria a solo no cinema, o realizador. Poder-se-á, assim, estudar a influência do argumento na aquisição do título de autor, mas desta vez, com a junção da figura do produtor.

Decidiu-se, por isso, não só falar do departamento de produção no geral, mas particularizar algumas das profissões que integra, incluindo pelo menos uma que seja considerada somente técnica, mesmo pelas práticas gerais da indústria. O objetivo deste capítulo é conhecer melhor o departamento de produção, as suas funções artísticas, para saber se existe da sua parte algum tipo de influência na estética, narrativa e no estilo da obra. A informação que se adquiriu para a composição deste capítulo serviu de base para os estudos de caso efetuados e permitiu a obtenção de uma visão da realidade e práticas industriais do cinema e televisão. Selecionou-se nestes media as figuras de produtor, produtor executivo e *line producer* (conhecido também como diretor de produção) de modo a saber se o uso do mesmo nome de profissão acarreta o mesmo tipo de funções. Quis-se, também, observar o trabalho do realizador, por dois motivos. O primeiro motivo deve-se a muitas das tarefas do produtor se fundirem com as do realizador, podendo gerar alguma confusão. Aparentemente, algumas das suas incumbências

são as mesmas, mas os objetivos, os fatores que têm em conta e como executam as respetivas tarefas, torna-as distintas. O segundo, é tentar provar ou desaprovar como o trabalho do realizador não é mais do que uma parcela que define a autoria de uma obra. Isto porque, continua-se a defender que seja quem for que detém mais controlo sobre uma produção filmica ou televisiva, a criatividade e a influência artística não se medem pela quantidade de funções, cargos ou poder que uma pessoa tem, mas pelo tipo de contributo artístico dado e os estudos que se pretende elaborar têm como intuito expor isso.

Estas razões levaram a que, mais uma vez, se confirmasse que a série televisiva dramática era a melhor opção de análise. Isto porque, no cinema, grande parte dos trabalhadores alteram-se de uns filmes para os outros, mesmo dentro de sagas e trilogias. Algo que nos dificulta o isolamento de determinados afazeres, principalmente tarefas que são exercidas em parceria com elementos de outros departamentos. Por outro lado, nalgumas séries televisivas dramáticas, a equipa principal mantém-se, pelo menos durante uma temporada, enquanto os seus realizadores se alteram várias vezes por temporada. “Numa única série o produtor usualmente contrata vários realizadores” (Tunstall, 1993, p. 105). Isso pode ser observado, igualmente, nalguns dos pouquíssimos exemplares existentes de séries portuguesas, mesmo tendo em consideração as mini-séries, tem-se o caso do *Ministério do Tempo* (2017-), do *Equador* (2008-2009) e da *Filha da Lei* (2017-), por exemplo. Repara-se que este cenário, no contexto nacional português, é mais usual entre as séries com maiores produções e por isso, gastos orçamentais mais elevados. Curiosamente, se forem analisadas sagas de filmes americanos atuais, o mesmo tende a acontecer. Os produtores principais mantêm-se, enquanto os seus realizadores se alteram de filme para filme dentro da saga, assim como outros elementos da equipa. Vejam-se as sagas de *Harry Potter* (2001-2011), *Bourne* (2002-2016), *Pirates of the Caribbean* (2003-), *Hunger Games* (2012-2015), *Divergent* (2014-2017), *Fifty Shades of Grey* (2015-), etc.¹⁴⁴ Na maioria dos casos, os produtores não estão relacionados à escrita. Os romancistas das obras principais é que, por vezes, se tornam produtores executivos, de modo a controlar alguns aspetos da produção. Ainda assim, comparativamente com as séries de drama televisivo, as sequelas cinematográficas dificilmente conseguem manter a linearidade entre os filmes de uma saga, assim como a qualidade tende a variar significativamente de uns para os outros. Nesse aspeto, as séries televisivas têm evoluído cada vez mais, conseguindo adotar e adaptar o melhor do cinema às suas produções, à medida que conservam e desenvolvem o melhor da televisão.

¹⁴⁴ Nestas sagas, existem de um a três produtores principais fixos, que são preservados em todos os filmes da sequência ou no caso da sequência *Bourne*, apenas não está presente no último filme, mas o produtor fixo do último filme, Frank Marshall, apenas não está no primeiro. O filme *Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales* (2017), possui dois realizadores, enquanto o filme *The Divergent Series: Ascendant* (2017), passa a ser um filme televisivo, mantendo os seus três produtores principais.

As séries de televisão dramática têm-se aproximado cada vez mais do cinema, transformando-se num equivalente a várias médias metragens que seguem uma certa narrativa, estilo e visão. O que nos permitiu fazer comparações entre elas, assim como, isolar melhor e em maior quantidade diversos elementos. Portanto, em primeiro lugar, irá ser estabelecida uma comparação entre o formato televisivo e o cinematográfico. Que seguirá para uma análise dos respetivos três ofícios selecionados dentro do departamento de produção (produtor, produtor executivo e *line producer*) e o de realização no cinema e na televisão. Este processo irá ajudar a perceber qual é realmente a proximidade entre estes dois media nos departamentos e profissões escolhidos.

1- Discernimento de Formatos

“Apesar de séries de drama por episódio e os filmes partilharem muitas similaridades relacionadas à produção, existem algumas diferenças que as separam” (Valle, 2008, p. 18). Em termos de duração, no cinema existem obras que poderão ter segundos, minutos ou mesmo mais de três horas. O usual é as curtas-metragens possuírem um máximo de 30 minutos, as média-metragens terem no máximo 60 minutos e as longas-metragens, o máximo são por volta de 3 horas. Tudo isto deve-se a questões ligadas à distribuição do filme no mercado. No cinema a equipa e elenco são reunidos apenas para a realização de uma obra, porém, na televisão não acontece o mesmo. Neste media a forma e a própria composição do ofício do produtor variam entre os diversos géneros. Em comédia, por exemplo, existe uma longa tradição do produtor-realizador, em desporto os produtores preocupam-se bastante com a política interna dos desportos a que fazem cobertura e trabalham só com umas linhas gerais, sem argumento e o produtor de noticiário é dos que tem mais autonomia, selecionando a informação a ser trabalhada para a emissão. “Apesar dos produtores partilharem certos conjuntos de *skills* (habilidades), cada género no qual o produtor trabalha é diferente. Cada projeto requer um resultado único por parte do seu produtor” (Kellison, 2013, p. XVII).

Como já se referiu várias vezes, escolha feita incidu nas séries dramáticas por episódio. O que não se referenciou foi que este género inclui a vertente antológica, *serial* e contínua. Aquilo que as distingue e caracteriza é que as séries antológicas apresentam estórias e um conjunto de personagens diferentes em cada episódio ou temporada; as *serial* têm uma única estória com vários capítulos e as séries contínuas mantêm o seguimento de um grupo ou coleção de estórias independentes que têm algo em comum entre elas. Relativamente às séries antológicas, os produtores focam-se maioritariamente em encontrar e supervisionar argumentos, argumentistas e o realizador de cada drama dentro da série,

havendo uma alternância constante de vários membros da equipa. Quanto a uma *serial* de 3 a 8 episódios, que é a forma mais usual, normalmente, apresenta apenas um argumentista e um realizador. Devido à grande quantia de dinheiro tipicamente envolvida, aposta-se particularmente na escrita e desenvolvimento do argumento. Nesta situação, recorre-se muitas vezes à adaptação de romances conceituados. Comparativamente, uma série contínua, habitualmente possui vários realizadores e argumentistas dentro de uma temporada, que costuma conter em média 10 episódios. Em todas estas configurações de programas de televisão dramática, o ritmo de trabalho é consideravelmente diferente. Entre estes três formatos principais de drama, aquele que se decidiu seleccionar foi o de série de drama contínua. O mesmo cria as condições pretendidas já mencionadas, de manter a equipa principal (pelo menos durante uma temporada) e alterar os seus realizadores várias vezes. As séries contínuas, geralmente, são séries de câmara única (*single camera*), o que acrescenta às características já mencionadas uma média de tempo que pode estar entre os 41 e 60 minutos (Tunstall, 1993, p. 117; Abbot, 2010, p. 20 e 93; Valle, 2008, p. 15 e 30; Collie, 2007, p. 310-311; Kellison, 2013, p. 203 e 204). O método de câmara única tem-se aproximado ao cinema e tem-se ligado muito mais ao género dramático. Explora muito mais a fotografia e edição, o que faz com que cada série se destaque muito mais visualmente de umas para as outras. Há de igual modo distinções dentro da mesma série quando alguns membros da equipa sofrem alterações (Collie, 2007; Valle, 2008; Kiwitt, 2012).

Aquilo que, atualmente, distingue realmente uma série de televisão dramática de um filme é que uma obra cinematográfica é apenas um produto, um filme. Uma série de televisão, por outro lado, é um produto que contém várias obras audiovisuais que se complementam e que se encontram subdivididas em episódios e temporadas. Todo o processo de criação de uma obra de cinema em comparação com uma de televisão, torna-se distinto exatamente por esta diferença. Como a escala de criação de uma série é muito maior, devido às horas de trabalho requeridas e às horas dentro das quais a própria obra se apresenta, irá solicitar muitos mais trabalhadores dentro dos mesmos cargos com muito mais poder de tomada de decisões, mesmo em termos artísticos, do que no cinema. Por este motivo, a própria hierarquia dentro dos dois meios torna-se diferente. Ao passo que o produtor de cinema costuma ser o elemento dentro do departamento de produção com mais tarefas artísticas e que maior poder de decisão tem, nas séries de televisão contínua, essas tarefas tendem a dividir-se pelos vários produtores executivos (incluindo-se os *showrunners*) e produtores e por vezes, pelos *line producers*. No entanto, a profissão no departamento de produção televisivo que mais poder artístico tem é o *showrunner*. Na televisão, as tomadas de decisão são regidas, não só hierarquicamente, mas conforme as habilidades mais fortes de cada indivíduo, exatamente pelas dimensões que toma. “Os tipos de produção de séries dramáticas

radicalmente diferentes requerem equipas de produção diferentes e diferentes ritmos de trabalho; as produções de dramas também variam tanto que requerem muitos estilos diferentes de produtores” (Tunstall, 1993, p. 117 e 118).

Nas séries dramáticas estão constantemente a ser criados novos episódios, mas que mantêm o objetivo e estética estabelecidos logo no primeiro. Na realidade, têm o mesmo objetivo de um filme: manter a linguagem, estética e estilo centrais do filme até ao fim. Para além disso, cada episódio tem de ser orçamentado, é-lhe atribuído o seu próprio cronograma e é filmado separadamente. No cinema, isso só acontece uma vez. O tamanho da produção e das suas fases é, assim, distinto. Nas séries, todas as fases são muito mais extensas do que no cinema, mas a fase de pós-produção é de todas a significativamente maior. Isso é notório, principalmente quando tem diversos efeitos especiais, visto que é filmado muito material por dia e o objetivo é aproveitar em média 5 minutos de filmagens. Enquanto o produtor (sendo que quando se fala de produtor em televisão, pode ser igualmente um produtor executivo, como se irá perceber mais à frente neste capítulo) está em contacto com o realizador e argumentista do episódio que se encontra em filmagens, também estará em contacto com outro realizador e argumentistas que estão a preparar o próximo episódio a filmar, assim como com o realizador e o editor que estão a tratar do episódio que finalizaram ou estão prestes a finalizar. Usualmente, existem também produtores a acompanhar cada um destes processos. Para além disso, na fase final das filmagens da temporada, os produtores já se encontram a tratar dos argumentos dos episódios da próxima temporada, porque passado poucos meses já estarão novamente a filmar. É um trabalho mais demorado e contínuo do que o cinema, principalmente porque os produtores trabalham em mais do que uma fase ao mesmo tempo de episódios diferentes. Por este motivo, necessitam de um departamento de produção muito mais composto, com um grande planeamento e coordenação entre todos os membros da equipa (Valle, 2008, p. 19 e 32).

Em contrapartida, no cinema, o máximo que pode acontecer em termos de cruzamento de fases ocorre, igualmente, com mais frequência em filmes com muitos efeitos especiais. Algumas tarefas de pós-produção começam durante a fase de produção, mas a fase de produção finaliza antes da de pós-produção. Determinadas atividades de marketing e distribuição também podem cruzar-se com a fase de pós-produção, mas também cada uma é finalizada na ordem normal. Na televisão isso não acontece.

Tal como no cinema, cada série dramática contínua tem a sua própria metodologia de trabalho, dependendo das exigências de cada projeto, que inclui tanto a estória, como o seu objetivo, a equipa, o género, orçamento e entidades coletivas envolvidas. Como se pôde constatar, as séries televisivas e os filmes são a diferença entre um trabalho a contrato que pode ser continuamente renovado, se o exercer

das suas ocupações for bem conseguido e a elaboração de diferentes trabalhos únicos em *freelance*. Quer-se, então, confirmar se apesar da metodologia e dimensão de cada um ser diferentes, os ofícios continuam a ser o mesmo. Irá começar-se, então, pelo produtor de cinema.

2- Cinema: o Produtor Financeiro e o Produtor Criativo

Como já aludido, o produtor cinematográfico é considerado como um dos ofícios com maior poder hierárquico numa produção filmica. É visto como uma posição de chefia, não só do departamento de produção, mas de toda a produção. Resumidamente, “a descrição do ofício do produtor combina arte com trabalho técnico, comércio com tecnologia e liderança com colaboração” (Kellison, 2013, p. 2).

De forma a compreender melhor o ofício do produtor cinematográfico e o porquê da dissociação da sua imagem ao lado artístico do filme e uma aproximação ao financeiro, mostra-se como significativa a alusão aos principais métodos de trabalho na indústria, que geralmente são adotados por este cargo e que têm sido categorizada já há alguns anos. Essa categorização divide-se em duas vertentes: a de produtor financeiro e a de produtor criativo. Não se confunda esta distinção do método de trabalho do produtor com cargos no quadro do departamento de produção, como o de produtor executivo, manager de produção ou *line producer*. Trata-se de uma opção tomada pelo produtor, de apostar mais em funções ligadas à gestão e exploração económica da obra (produtor financeiro) ou funções que estão mais conectadas à definição da linguagem artística da obra (produtor criativo) (Cones, 1992, p. 119). Poderá consultar-se a diferença do trabalho artístico e do trabalho financeiro do produtor no Apêndice 1. Esta tipologia tem-se manifestado noutras áreas e média, como na televisão, mas é o cinema que tem explorado mais esta questão.

Tanto o produtor financeiro como o criativo recebem o mesmo crédito num filme, o de produtor. Isto porque, apesar de alguns produtores apostarem mais no desenvolvimento financeiro do projeto, enquanto outros desenvolvem mais o lado criativo, as suas funções principais continuam a ser as mesmas, apenas são exercidas de forma diferente. Como Angus Finney (1996) diz relativamente ao produtor, “poucas pessoas são talentosas em ambos os campos [financeiro e criativo]. Teoricamente, uma combinação de produção eficaz é uma em que duas pessoas- uma criativamente habilidosa e a outra inclinada financeiramente- trabalham juntas no desenvolvimento e na produção de projetos” (Finney, 1996, p. 10). É o mesmo que ser diretor de fotografia e optar por investir em ser mais ousado e tentar transmitir as emoções que o realizador lhe descreve com um trabalho de luz exploratório e elaborado ou fazer o trabalho de luz mais *standard*. Este último, ouve e segue muito mais as ordens do

realizador em termos de posicionamento específico da luz, em vez de questionar que sentimento querem transmitir e ajudar a criá-los com todas as ferramentas que tem à sua disposição. São ambos diretores de fotografia, mas provavelmente um ia ser considerado mais técnico e o outro mais criativo na forma como encaram as tarefas que o seu cargo acarreta, e é isso que se pretende explorar no produtor. Acaba por ser a divisão entre autor-artista (produtor criativo) e autor-executante (produtor financeiro).

O produtor Harvey Weinstein chegou a sugerir à PGA (Producers Guild of America) a criação de categorias semelhantes às do produtor criativo e financeiro dentro do ofício de produtor. O que implicaria a apresentação de um novo crédito. Esta separação, para Harvey Weinstein, tem como objetivo a tentativa de clarificar se os produtores estão a oferecer os seus talentos específicos para influenciar filmes criativamente ou financeiramente (Renée, 2014). Por este motivo, e por causa de muitas discussões criadas em torno do assunto, vários filmes americanos que foram criados a partir de 2013, principalmente os que possuem diversos produtores, iniciaram a adoção da chamada Marca do Produtor. À frente do nome dos produtores principais, que são considerados produtores criativos, começou a colocar-se a sigla “p.g.a.”, atribuída após uma análise por parte da PGA das funções desempenhadas pelo produtor (Pond, 2013).

Concretamente, o produtor criativo é assim conhecido por exercer todas as funções criativas e as incumbências técnicas consideradas basilares para este cargo. Pode delegar as restantes funções consideradas mais técnicas e financeiras a outro ou outros produtores financeiros que contrate, como pode distribuí-las pela sua equipa de produção (*manager* de produção, contabilista de produção, entre outros). Porém, nunca as deixa de supervisionar e aprovar. Também é considerado produtor criativo aquele que exerce todas as funções inerentes ao ofício, tanto as criativas como as financeiras, apesar de serem raros os produtores que conseguem exercer as duas de forma eficiente. Aliás, “é raro encontrar um produtor que tem a perícia e visão de exercer autoridade na tomada de decisões ao longo de todas as fases da produção. O produtor é usualmente apoiado por uma equipa de escritório de produção escolhida a dedo” (Creative Skillset¹⁴⁵, 2016).

O produtor financeiro é o oposto do considerado criativo. Foca-se maioritariamente em tarefas ligadas ao negócio do cinema, à gestão e exploração económica da obra, assim como ao marketing e distribuição. Por norma, deixa encarregar outro produtor ou o realizador da tomada de todas ou da grande maioria das decisões criativas da sua função. Apenas as supervisiona e aprova durante as várias fases, de forma a garantir que não há interferência com o orçamento e com o retorno financeiro. O

¹⁴⁵ A *Creative Skillset* é uma instituição de formação em cinema e televisão que está sob a orientação do produtor britânico David Puttnam.

manter do objetivo e linearidade do filme continua a ser uma das suas principais funções e prioridades, mas por motivos diferentes do produtor criativo, que se foca mais na arte do filme, apesar do dinheiro envolvido também ser uma preocupação. Simplesmente têm uma visão diferente da gestão da obra, do que os move a fazê-la e o que querem retirar dela. Um é puramente um homem de negócios, o outro é um homem de negócios que é igualmente artista. Como David Draigh (1988) afirma:

A contribuição criativa do produtor poderá ser muito grande ou muito pequena. O produtor que assume um papel ativo na supervisão do casting, na escrita, no *design* e edição pode exercer uma influência considerável no estilo e no conteúdo da produção finalizada; outros produtores podem concentrar-se nas responsabilidades administrativas e financeiras e deixar as decisões criativas para outros (Draigh, 1988, p. 81).

Quando existe mais do que um produtor na obra, tem-se o ou os produtores principais e os produtores, chamemos-lhes auxiliares. Estes últimos focam-se em aspetos muito específicos da produção, usualmente mais ligados à gestão de finanças, angariação de fundos e burocracias, ou quando são igualmente criativos, apenas desempenham funções minimalistas e/ou tarefas que tendem a centrar-se numa fase.

Tendo em conta que nos interessa estudar o cinema Americano e Europeu, é importante referenciar que estas duas principais formas de trabalho são observadas nos dois contextos. Como Anne Jackel refere, “muitos produtores Europeus continuam a insistir que o seu papel não é simplesmente angariar fundos, mas é primeiramente criativo” (Jackel, 2008, p. 35). Em países Europeus, como França e Espanha, existe, igualmente, o crédito de produtor *délégué* que, por vezes, é atribuído em vez do crédito de produtor. Este crédito corresponde a um tipo de produtor que para além de ser criativo, também é o responsável legal e financeiro do filme. No contexto anglo-saxónico, pode-se dizer que corresponde a uma junção de um produtor executivo cinematográfico com um produtor criativo (Moal, 2009).

As funções do produtor que se apresentam no Apêndice 1, apesar de serem descritas na sua totalidade, implicam que este tenha todas as condições para as exercer. Há que ter em conta que, muitas das vezes, embora só recebam o título de produtor, este inclui no seu trabalho funções relativas a outros ofícios dentro do seu departamento. Isso inclui, por exemplo, tarefas do assistente de produção, *line producer*, produtor executivo, etc. Este é um panorama que é possível encontrar com mais frequência em determinadas indústrias mais reduzidas, de países com poucos meios económicos para a produção de obras cinematográfica, cuja angariação de financiamento se resume a subsídios e/ou ao recurso de fundos públicos e ao apoio de empresas públicas ou privadas. Também é observável o mesmo em

vertentes de cinema que defendem a colaboração do produtor como sendo puramente financeira e, por isso, as suas decisões e tarefas mais criativas e artísticas tendem a ser automaticamente delegadas ao realizador. O produtor vê-se, assim, obrigado a focar toda a sua atenção na obtenção de dinheiro para a criação da obra, possuindo, usualmente, um departamento de produção muito mais reduzido e sem algumas profissões.

Esta divisão entre o produtor criativo e financeiro é constatada de forma idêntica na televisão. O produtor televisivo Jeremy Tunstall (1993) dá a entender isso mesmo:

Alguns produtores irão focar-se mais no lado criativo e ainda assim pensar neles mesmos como produtores-realizadores ou produtores-argumentistas; tais produtores criativos podem precisar de um forte e especial apoio na gestão e financiamento. Outros produtores serão mais fortes no lado financeiro e de fazer acordos; o embalador ou fazedor de contratos ou um produtor orientado mais financeiramente pode requerer um forte apoio no lado criativo. Produtores que combinam tanto o lado artístico como o criativo administrativo irão ser conceituados e mais bem pago do que os produtores atuais (Tunstall, 1993, p. 215).

Aproveita-se esta constatação de modo a transitar para o produtor de televisão e constatar-se quais as diferenças existentes entre este e o produtor cinematográfico.

3- Televisão: o Produtor

O produtor televisivo, ao contrário do cinematográfico, em termos de hierarquia está abaixo dos produtores executivos e coprodutores executivos, ainda assim, as suas funções são muito semelhantes. A maior diferença é o poder de tomada de decisão e a influência que têm no desenvolvimento do argumento. Na televisão, o trabalho dos produtores tem tanto de criativo como de financeiro e tende a acompanhar mais as fases de desenvolvimento, pré-produção e produção (PGA, 2017b).

Dentro da categoria de produtor televisivo existe o produtor e o produtor supervisor (*Supervising Producer*)¹⁴⁶. A PGA (2017b) menciona que o título de produtor supervisor é atribuído à pessoa que reporta diretamente ao ou aos produtores executivos ou coprodutores executivos. Acaba por ser o mesmo que um produtor principal. O crédito de produtor, no geral, só pode ser aplicado a contribuidores criativos essenciais da série e que desempenhem um número substancial de tomadas de decisões. Está, igualmente, responsável pela logística de toda a produção e por todos os chefes de departamento que

¹⁴⁶ Não confundir com manager de produção, que muitas vezes é tratado como *Supervisor Producer*, ou seja, Supervisor de Produção.

têm de reportar diretamente a si, uma característica importante que se aplica igualmente ao cinema (PGA, 2017b).

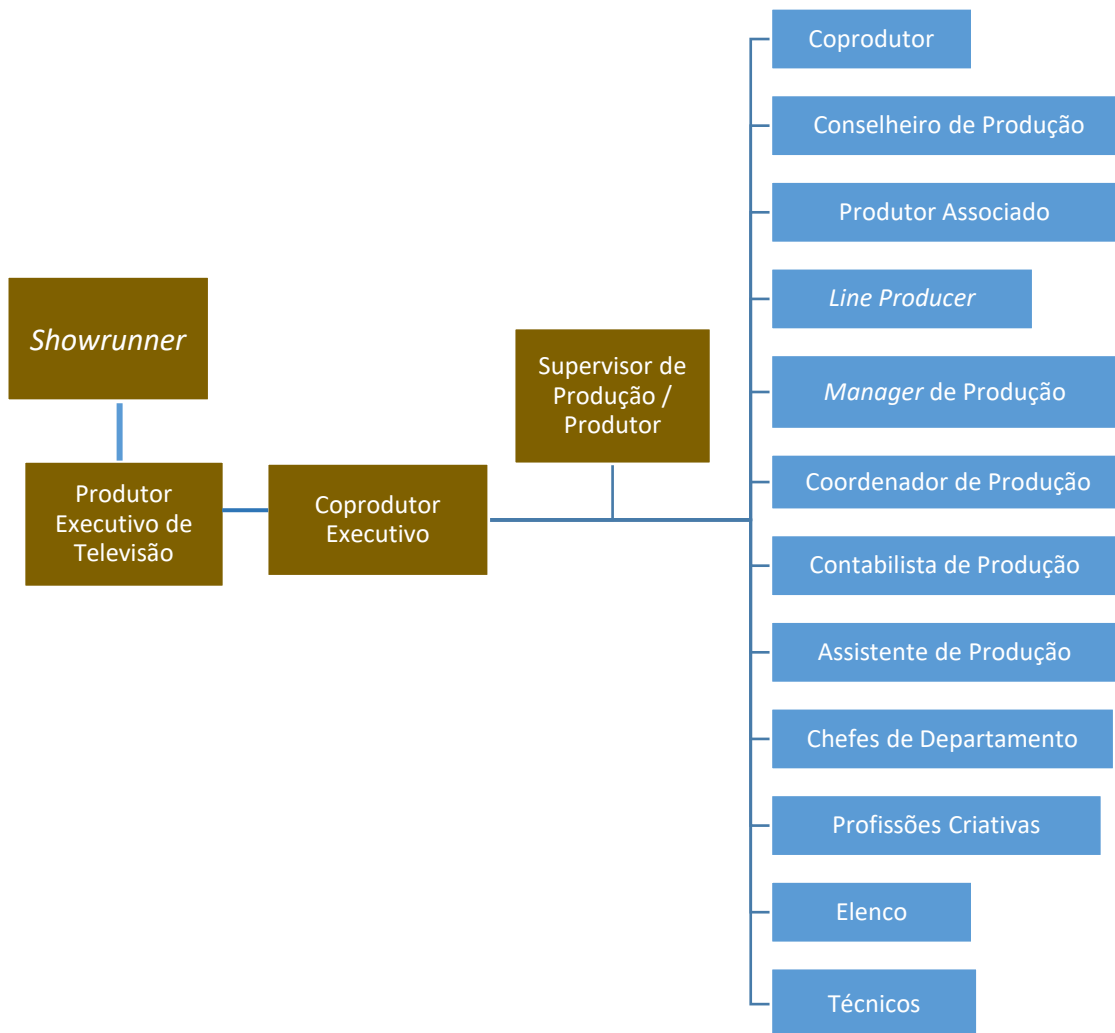
Os produtores de séries televisivas têm um grau de autonomia elevado. Normalmente são encorajados a fazê-lo, porque, apesar de o produtor ter bastante independência tática, estrategicamente continua a depender de decisões tomadas por superiores. O produtor irá, juntamente com a direção da série, decidir o orçamento, o número de episódios e temporadas e o seu cronograma (Tunstall, 1993).

Depreendeu-se, então, que no cinema, o produtor não tem como obrigação reportar ao produtor executivo, pois este não possui o mesmo poder que o produtor executivo televisivo, nem a um produtor supervisor, porque mesmo que exista este cargo numa produção, que é bastante raro, estão hierarquicamente abaixo do produtor de cinema. Ou seja, enquanto o produtor executivo de televisão é a figura hierárquica superior no departamento de produção, no cinema isso aplica-se ao produtor. Sendo esta a grande diferença entre as duas áreas. O que nos leva a questionar: quais são as diferenças na prática entre o produtor e o produtor executivo televisivo? E o que é que diferencia o produtor executivo cinematográfico do televisivo?

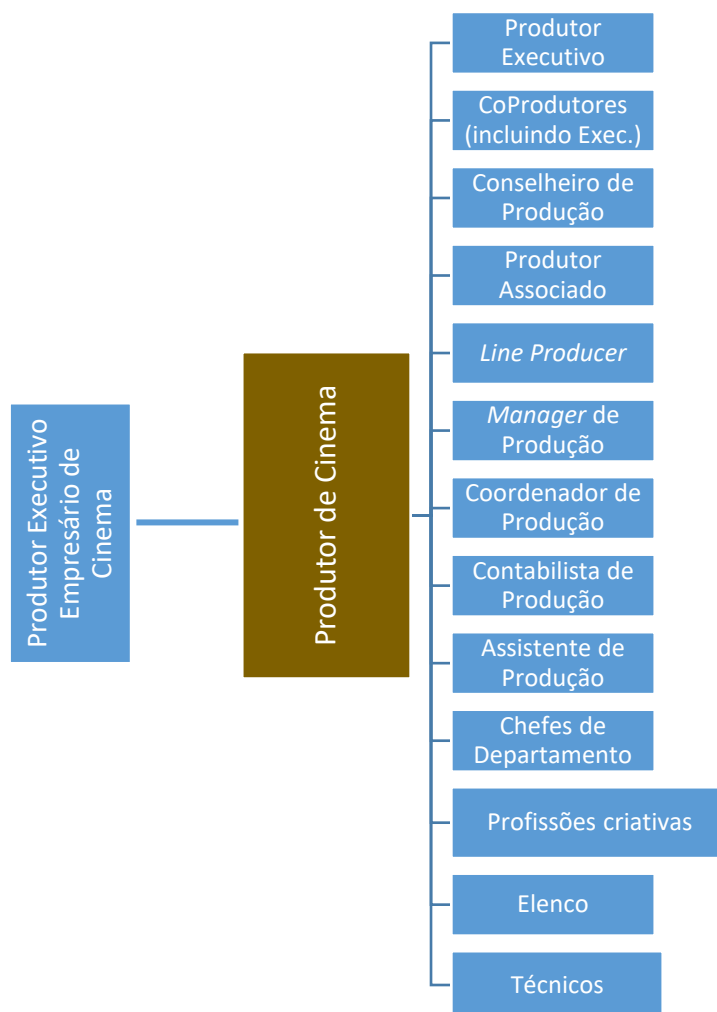
4- O Produtor Executivo no Cinema e Televisão: O Que os Une e o Que os Separa

Antes de respondermos às questões levantadas, devido à proximidade entre todos estes cargos, decidiu-se elaborar e expor dois gráficos que mostrassem a hierarquia das profissões constituintes do departamento de produção e os restantes grupos de trabalhadores. Em ambos os gráficos, os membros que reportam diretamente aos chefes de produção, à exceção dos constituintes do departamento de produção, não estão ordenados hierarquicamente. Isto porque, executam funções muito distintas, não havendo distinção hierárquica entre eles. Estes gráficos apenas retratam as que acompanha e influenciam o projeto diretamente. O que quer dizer que entidades coletivas como estúdios, organismos de radiodifusão, distribuidoras, investidores, entre outros, a quem os produtores de cinema e os *showrunners* tenham de reportar as suas atividades, não estão mencionados. Notou-se que, as caixas a castanho na televisão representam os cargos que partilham as mesmas ou a maioria das mesmas funções que o produtor de cinema.

4.1- PRODUTOR, PRODUTOR EXECUTIVO, *SHOWRUNNER* TELEVISIVOS: O QUE OS DISTINGUE?



Esquema 2 - Hierarquia e Ligações ao Departamento de Produção na Televisão



Esquema 3 - Hierarquia e Ligações ao Departamento de Produção no Cinema

Qual é então a diferença entre o produtor e o produtor executivo televisivo? Para além da distinção entre o poder de decisão e da influência no desenvolvimento do argumento, já mencionados, existem poucas diferenças que se pode nomear. Segundo a PGA (2017b), o crédito de produtor executivo televisivo pode ser atribuído a alguém que tem a responsabilidade de responder e reportar às entidades financiadoras e distribuidoras e uma obrigação final pelos aspetos criativos e de negócio da produção da série, com a participação direta da tomada de decisões que dizem respeito à maioria das funcionalidades da produção. Enquanto o produtor, deve reportar diretamente ao produtor supervisor ou caso não exista, aos produtores executivos ou coprodutores, sendo que este crédito só é atribuído a contribuidores criativos principais que executam diversas tarefas correspondentes ao cargo do produtor, possuindo, assim uma capacidade de tomada de decisão (PGA, 2017b). As decisões com mais peso e que têm um impacto mais direto no aspeto da obra tendem, assim, a ser as do produtor executivo, especialmente do

principal, isto é, do *showrunner*. O *showrunner*, como já visto, é a pessoa que inicia a série e a acompanha até ao final, supervisionando e dirigindo-a criativamente. Este tende a ser argumentista ou alguém que participa no processo da escrita, mas não escreve, ou seja, apenas é responsável pela ideia e guia os escritores na criação do argumento, recebendo o crédito de produtor executivo por completar todas as responsabilidades do cargo (Kellison, 2013; Bennet, 2014). Relativamente aos restantes produtores executivos que o acompanham, há que mencionar que alguns apenas estão ligados à produção da obra (sem envolvimento na escrita) e outros, especialmente no panorama anglo-saxónico, só se envolvem na escrita. Neste último caso, recebem um crédito de produtor porque as *guilds* de escrita de argumento, apenas permitem um número restrito de argumentistas por episódio. Por este motivo, e de modo a que recebam pagamento pelo exercer das suas funções, é lhes adquirido uma função do departamento de produção, dependendo da sua ligação à produção propriamente dita. Porém, atualmente, nos EUA, o mais usual é a maioria dos produtores (desde o produtor executivo ao produtor) participarem na escrita ou no seu desenvolvimento. A diferença está na influência e na forma como se envolvem na escrita (PGA, 2017a; WGAW & WGAE, 2017).

Ivan Cury (2007) apresenta a sua perspetiva na semelhança das funções dentro de alguns cargos do departamento de produção:

Pode ser gerada confusão pelo facto de, enquanto os requerimentos de produção não se alteram, os títulos, por vezes sim, de local para local. Não interessa, por exemplo, se é o “produtor executivo” ou o “line producer” ou o coordenador de talento, que assume responsabilidades por agendar *performers* para um programa de variedades, mas se um ator telefona uma hora antes de atuar e explica que não pode comparecer, esse ator tem de ser substituído. Nessa altura títulos não importam. O produtor executivo pode sugerir uma substituição ou pode deixar para o produtor ou para um coordenador de talentos, mas uma substituição vai ser necessária, depressa (Cury, 2007, p. 39).

Aquilo que se conclui é que, o que se altera realmente é a forma como o produtor complementa os seus produtores executivos. Isto quer dizer que, se tivermos produtores executivos puramente criativos que se focam em determinadas tarefas e fases, vão sentir a necessidade de ter produtores ou mesmo outros produtores executivos que sejam melhores na gestão e financiamento do projeto. O que também implica que nas diversas fases de produção e funções criativas mais trabalhosas existam certos conhecimentos necessários que os produtores executivos principais possam não ter, o que os leva a contratarem outras pessoas para os apoiar em determinadas tarefas ou fases específicas.

Geralmente designa a pessoa que faz os acordos, encontra financiamento, e/ou junta o pacote do argumentista, realizador, ator e/ou elementos da equipa. Usualmente organiza e controla o orçamento. Pode contratar vários elementos do elenco e da equipa, e pode estar encarregue de outros produtores durante um ou mais projetos. Podem existir vários produtores executivos e coexecutivos num único projeto. Por exemplo, um poderá ser a ligação entre a rede e a imprensa, outros fazem acordos diretamente com talentos e criativos, um terceiro com o planeamento do orçamento e do negócio. Normalmente, estão ativamente em *set* e no escritório todos os dias e quando não estão, estão sempre contactáveis, ou podem nem pôr os pés no *set* e dedicarem-se mais ao lado financeiro e de gestão” (Kellison, 2013, p. 10).

Relativamente ao panorama Europeu, aquilo que se constatou foi que a creditação é, muitas das vezes, baseada no formato cinematográfica. Foram encontradas séries em que o criador é um realizador/argumentista, não existindo produtores executivos, como na série *Les Revenants* (2012-). Nas séries *4Play* (2017-) e *Weissensee* (2010-2015), apesar de não receberem o título de criador, para além de argumentista a única profissão que se acrescenta a esta é a de realizador. Em França há produções que atribuem aos produtores principais da série (onde se inclui o criador, que é igualmente realizador), a designação de *producteurs artistiques*, como em *Kaamelott* (2004-2009). Há também casos em que apenas se constata o crédito de produtor executivo no departamento de produção (onde se encontram os criadores) como em *Las chicas del cable* (2017-) ou nem são mencionados criadores ou *developers*, como em *La catedral del mar* (2017-), *Equador* (2008-2009), *Il commissario Montalbano* (1999- 2017), *Czas honoru* (2008-2014) e *Ministério do Tempo* (2017-)¹⁴⁷. Por último, tem-se o exemplo de séries que intitulam de criador a pessoa que desenvolve a bíblia e é argumentista durante todos os episódios da série, sem mais profissões associadas, como na série *A Filha da Lei* (2017-), *1986* (2017-), *Gomorra* (2014- 2017), *Deutschland 83* (2015-), *Borgen* (2010-2013), *Arvingerne* (2014-2017), *Äkta människor* (2012-2014) e *1992* (2015-)¹⁴⁸. Ou seja, a não ser no panorama americano, britânico e restantes países que possuam *guilds*, *unions* ou instituições que desempenham as mesmas funções (usualmente, anglo-saxónicos), os restantes países têm a sua forma de creditação, que chega a variar dentro do próprio país, exatamente pela inexistência do controlo prestado por estas instituições. Irá, assim, ser mantida nesta investigação a creditação e designação profissional pertencente ao panorama Americano, pois, para além

¹⁴⁷ Na série *Ministério do Tempo* (2017-) não existem produtores executivos e dois dos três produtores existentes possuem mais do que uma profissão, sem ser de escritor/argumentista. Em *Czas honoru* (2008-2014) também não existem produtores executivos e o produtor é um dos realizadores.

¹⁴⁸ Na série *1992* (2015-) não existem produtores, só produtores executivos. No *Deutschland 83* (2015-) um dos argumentistas é também produtor e não existem produtores executivos. No *Äkta människor* (2012-2014) não existem produtores, só produtores executivos.

dos EUA ser o país que mais séries deve produzir de momento, foi quem se estreou no que podem ser chamadas das primeiras produção de séries televisivas.

Pode-se inferir que, ao juntar-se várias profissões presentes no departamento de produção televisivo, desde o produtor executivo ao produtor e por vezes, ao *line producer*, dependendo do projeto e retirando a escrita de argumento, possivelmente se adquire o equivalente a um produtor cinematográfico. Antes de responder à segunda questão levantada, achou-se significativo mostrar a diferença entre um criador e um *developer* no contexto televisivo, que, normalmente, é um crédito atribuído ao produtor executivo da série.

4.1.1- Direitos Separados: Créditos “Created by” e “Developed by” em Séries Dramáticas

O crédito “created by” (criado por) e o “developed by” (desenvolvido por) são utilizados no panorama televisivo e são os que se destacam nas séries de televisão dramática contínuas. Esta designação atribui automaticamente à pessoa que o recebe uma conotação autoral. Todavia, não é um crédito de indicação do autor único da obra, como dá ideia de ser. Ao dizer-se que uma série foi criada por determinado autor é esse o significado que provavelmente lhe é atribuído, assim como quando se vê o crédito “a film by” (um filme de), exatamente por usarem, de igual modo, uma representação linguística que remete tanto para posse como para a noção de criação da obra. No entanto, estes dois créditos possuem tarefas específicas associadas aos mesmos. O crédito “created by”, segundo as regras da WGA, é concedido ao escritor do episódio piloto da série e/ou do seu formato. Caso haja mais escritores e de modo a que seja determinado se algum deles é elegível para a aquisição deste crédito, será feita uma análise das suas contribuições e se estas foram significativas na alteração do material original (se foram significativas para a viabilidade e caráter distintivo da série), para um ou mais dos seguintes elementos na obra: a estrutura na qual as personagens principais irão atuar e que será repetida em todos os episódios; a configuração da série; o tema ou o ponto de vista; a premissa ou a *storyline* geral; as personagens principais; as relações e interações entre as personagens, por último, o estilo, a atitude ou a natureza da série. Este é tido como um crédito de argumentista. É usual este crédito ser deferido à mesma pessoa que possui o crédito de “story by” (estória de) ou “written by” (escrito por) durante o piloto. O crédito “developed by” é semelhante ao “created by”, simplesmente possui menos intervenção nas funções básicas associadas a este último. É um crédito com menos valor e funções do que o segundo. É comum ser atribuído à mesma pessoa que adquire o crédito de “teleplay by” (peça televisiva por) durante o piloto. Está igualmente associado à escrita, apesar de normalmente existir uma menor

interação com o escrever propriamente dito. É atribuído, usualmente, à pessoa que deu uma contribuição notória que demarcou a distinção e viabilidade da série. Estes dois créditos não aparecem juntos numa mesma série, isto é, ou é empregue um ou o outro ou mesmo nenhum (WGAW & WGAE, 2017; WGAE, 2014; WGAW & WGAE, 2014; WGAW, 2007; WGAW, 2017).

Estes créditos são habitualmente propostos pela corporação responsável pela obra e não pelos intervenientes diretos das funções que se poderão enquadrar nestes requisitos. Hoje em dia, o ofício que habitualmente é unido a estas duas formas de contribuição na escrita, principalmente em séries dramáticas, é o de produtor executivo. O crédito de “created by” acarreta Direitos Separados (*Separated Rights*), enquanto o crédito “developed by” pode ser um meio de negociar a obtenção de *royalties* ou outros direitos disponíveis. O que dá outro peso a este crédito extra que os possessórios não têm (Veja-se o Capítulo VI) (WGAE, 2014; WGAW, 2007 & WGAW, 2017).

De modo a fechar a parte do capítulo remetente ao produtor executivo, tem-se, então, que responder à última questão que é levantada desde início: o que é que diferencia o produtor executivo cinematográfico do televisivo?

4.2- AS DIFERENÇAS DO PRODUTOR EXECUTIVO NOS DOIS FORMATOS ELEITOS

Apesar do papel tido como padrão do produtor executivo televisivo e cinematográfico serem semelhantes em alguns aspetos, a visão que existe deste ofício dentro de cada indústria é distinta. O produtor executivo no cinema é tido como um cargo com contribuições curtas e esporádicas em determinados setores ou como representante de algum estúdio, companhia ou distribuidora, que tem como função principal supervisionar o projeto. Por outro lado, o trabalho do produtor executivo na televisão é percecionado como um ofício mais ativo e com mais influência artística e financeira na obra. Esta função, em ambos os media, é hierarquicamente superior à do produtor. Contudo, isso só se percebe e aplica realmente à televisão, visto que no cinema, o produtor executivo só é hierarquicamente superior ao produtor quando a sua função é de fiscalização e supervisão financeira em nome de uma entidade coletiva (chamemos-lhe executivo de produção, de modo a diferenciá-los)¹⁴⁹. Porém, embora o executivo de produção possa impor determinadas limitações e condições, não trabalha constantemente na produção da obra, apenas a supervisiona pontualmente. Quando esta realidade não se constata, o produtor executivo cinematográfico é considerado um contribuidor. Está mais relacionado

¹⁴⁹ Resumidamente, as suas tarefas incluem: fiscalizar o trabalho do produtor, como representante de um estúdio, distribuidora ou financiadores do filme, aparecendo muito raramente em estúdio; asseguram que o filme é feito dentro do tempo, orçamento, estética e dos standards técnicos estipulados e acordados. No panorama Americano, em grandes produtoras, o produtor executivo pode ser o representante ou o CEO do estúdio (PGA, 2017b).

à construção da imagem do filme, de modo a que cause um certo impacto nos críticos e audiência (incluindo publicidade, marketing e distribuição), assim como a métodos de atração de apoio e financiamento¹⁵⁰. No cinema em geral, é, assim, considerado um investidor significativo para a concretização da obra. Nestas situações está hierarquicamente abaixo do produtor. Comparativamente, têm menos poder de decisão do que o produtor executivo televisivo. O produtor executivo cinematográfico pode ter alguma contribuição criativa¹⁵¹ para o filme, mas não toma decisões dentro da obra em vez do produtor de cinema como acontece em televisão com o respetivo produtor.

Usando as palavras de Lawrence Turman, “o produtor executivo ganha os seus créditos por qualquer coisa, desde arranjar o dinheiro, a controlar a propriedade, a ser *manager* da estrela ou do realizador, a ser o executivo do estúdio que supervisiona o filme” (Turman, 2005, p. 1). O crédito de produtor executivo no cinema tornou-se um pouco vago e sem funções concretas definidas em cada etapa, já que auxilia em determinados aspetos necessários e específicos que cada projeto individual irá requerer¹⁵².

Atenta-se que esta designação de produtor executivo cinematográfico que se tem vindo a explorar é aquela que se encontra no panorama anglo-saxónico, mas também no nacional português. No entanto, existem outros países da Europa cuja designação de produtor executivo poderá ter outro significado ou ter variações, ou seja, podem adicionar ou possuir de raiz outras funções diferentes. Em França, por exemplo, o produtor executivo é o equivalente a um *line producer* ou a um executivo responsável pela produção (Moal, 2009). Por isso, há que ter sempre em atenção o contexto social, cultural e industrial do cinema (e mesmo da televisão) de cada país, para além da realidade de produção da obra em questão.

Com isto, é viável que o trabalho do produtor executivo cinematográfico se aproxime do trabalho do produtor executivo de drama televisivo, incluindo, por vezes, o trabalho feito no desenvolvimento do argumento, apesar de ser muito mais esporádico. A grande diferença é que as funções exercidas pelo

¹⁵⁰ Sucintamente, ajudar na pré-venda e na aquisição de acordos de distribuição do filme; angariação da maioria ou de uma porção significativa do financiamento do filme; ser responsável pela aquisição de determinada estrela para o elenco do filme, que se sabe automaticamente que trará lucro associado, ou outro elemento significativo, como um local ou um determinado chefe de departamento, que serão essenciais para o resultado ambicionado; pode assegurar os direitos subjacentes do projeto e/ou ser um investidor significativo para a obra. Para a PGA, um produtor executivo é alguém que dá uma contribuição significativa para o filme e que se encaixa numa das seguintes categorias: assegurou uma parte essencial e proporcional significativo do financiamento para o filme, não menos de 25%, e/ou, deu uma contribuição significativa para o desenvolvimento da propriedade literária, tipicamente incluindo que assegura os direitos do material no qual o filme é baseado (PGA, 2017b; PGA, 2017c). Há que ter em atenção, que os recursos materiais e humanos que o produtor executivo possa ter arranjado, se inserem nestes 25% e não só financiamento em termos monetários.

¹⁵¹ Como por exemplo, os criadores de obras adaptadas para o cinema que adquirem o crédito de produtor executivo. Usualmente são escritores, romancistas ou criadores de B.D., entre outros, que pretendem assegurar que a integridade da sua obra principal é mantida, fazendo uso dos direitos legais que possuem, como é o caso da J.K. Rowling, por exemplo. Outro exemplo que se aplica, igualmente, ao contributo criativo do produtor executivo, pode-se notar em algumas prequelas ou sequelas de filmes, que atribuem este crédito a produtores que contribuíram criativamente para o primeiro filme e decidiram tornar-se produtores executivos do ou dos próximos. Obtêm, assim, voluntariamente a supervisão do departamento de produção e a execução de tarefas criativas pontuais, como por exemplo, na saga de filmes Alien de 1979-2017. Isso acontece porque a legislação de Copyright Americana atribui os Copyrights à pessoa singular ou coletiva que iniciou a obra. Neste caso, os produtores também possuíam a companhia de produção principal que iniciou a obra. O que significa que se alguém tem interesse em fazer um segundo filme dentro da mesma linha narrativa e personagens, terá de ser com a sua autorização, podendo propor a sua participação no projeto como produtor executivo.

¹⁵² “Quando se perguntou o que é que o Francis Ford Coppola fez para lhe ter sido atribuído o cargo de produtor executivo no filme *Sleepy Hollow* o realizador Tim Burton brincou: ‘Eu acho que ele fez um telefonema algures nos anos 70’” (Adler, 2004, p. 10).

produtor executivo são efetuadas numa escala muito reduzida, tornando-se muito mais pontuais do que numa série em que cada episódio é como se fosse um novo filme. Cada produtor executivo televisivo também desempenha funções completamente distintas, tendo a função de complementar o trabalho uns dos outros. Muitas das suas funções são equivalentes àquelas que são atribuídas ao produtor executivo filmico, quando dizem que qualquer uma se pode aplicar a estes. O que difere entre este cargo no cinema e na televisão acaba por ser o formato e a metodologia que cada obra utiliza e por consequência, as necessidades que cada caso em específico apresentam. Aliás, usualmente o produtor executivo cinematográfico executa funções tidas como constituintes do cargo de produtor. A grande diferença que existe, na maioria das vezes, está no produtor executivo apoiar o cargo do produtor, mas em coisas muito específicas, esporádicas, pontuais, embora significativas para a obra em questão.

Após esta análise, há só uma figura no departamento de produção que se tem interesse em estudar, o *line producer* (diretor de produção). Este cargo servirá como representante dos ofícios técnicos.

5- *Line producer* (Diretor de Produção): O início da hierarquia técnica no Cinema e Televisão

A profissão de *line producer* foi escolhida por ser a primeira considerada técnica da hierarquia dentro do departamento de produção do cinema e televisão. Geralmente o *line producer*, quer em cinema ou televisão dramática, está responsável principalmente por tarefas ligadas à logística, orçamentação, cronograma e produção física no local¹⁵³. Por norma ou segundo convencionado, não toma decisões artísticas para o projeto, a menos que algum superior lhe delegue essa função, como selecionar um ator ou local. No entanto, podem fazer sugestões e têm um trabalho criativo, tanto em termos técnicos como de gestão das equipas *below-the-line*. “Um *line producer* (...) é a mão direita do produtor e um especialista em orçamento e cronograma que supervisiona todos os detalhes administrativos, financeiros e técnicos da produção- um desafio distinto, não interessa qual o programa, orçamento ou género.” (Honhaner, 2010, p. 3). Esta função é denominada *line producer* porque o seu trabalho apenas começa quando sabem qual a linha entre os custos *above-the-line*¹⁵⁴ e os *below-the-line*. “Um *line producer* é sempre a pessoa que está envolvida com as decisões criativas e logísticas do dia-à-dia que afetem os aspetos monetários da produção” (Schreibman, 2012, p. 124).

¹⁵³ Garante, igualmente, que a regulamentação e códigos de prática são cumpridos, seguros, trata do abastecimento de equipamento e gestão de fornecedores, controla as despesas e materiais de produção e monitoriza o desenvolvimento dos diversos departamentos.

¹⁵⁴ *Above-the-line* é relativo a indivíduos e questões que guiam, influenciam a direção criativa da narrativa de um filme. Não se limita só a estes indivíduos, mas neles estão incluídos o argumentista, produtor, realizador e atores. Corresponde a elementos que criam a primeira linha guia do filme, que será composta por outros elementos, ou seja, chefes de departamento que se envolvem no filme logo na fase de desenvolvimento, antes de haver o devido financiamento e antes de terem luz verde para começarem o projeto.

Em comparação com o produtor executivo e o produtor, o *line producer* trabalha em menos fases e nem sempre é contratado, depende dos meios orçamentais da produção. O exercer das suas atividades limita-se ao final da fase de desenvolvimento, à de pré-produção e à de produção, visto que o seu labor está relacionado com o trabalho físico no local de filmagens. Durante estas fases trabalha de perto com o produtor. Como se pôde constatar, o *line producer* não acompanha o projeto até à sua finalização, nem fornece um *input* criativo à construção da história, da sua estrutura ou personagens. Por vezes, em algumas séries televisivas, também pode exercer as suas tarefas simultaneamente e sob a orientação de algum produtor executivo que esteja responsável pela supervisão da produção física em determinados locais. Na fase de desenvolvimento, o que o *line producer* faz resume-se ao levantamento de cenas do argumento, que são colocadas em cronograma. A partir daí define um custo aproximado dos elementos *below-the-line* da produção. Através do cronograma pode definir um valor preciso de gastos diários de filmagens e estimar um orçamento total provisório dos fundos necessários.

Supervisionar e assegurar que a produção se mantém dentro de orçamento e tempo definidos, estando em constante contacto (para além dos produtores e/ou produtores executivos, no caso da televisão) com o contabilista, o gestor e o coordenador de produção (caso este exista), o ou os assistentes de realização e elementos do departamento de direção artística. “Uma vez que a produção arranque, o *line producer* supervisiona as atividades diárias do realizador, elenco e equipa” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 16). Também monitoriza e ajuda em atividades que incluem a contratação de membros para o departamento de produção e *location scouting*¹⁵⁵. Por vezes, seleciona alguns elementos da equipa técnica, cativa e envolve artistas secundários e contribuidores.

Os *line producers* passam a maior parte do tempo a gerir os recursos e figuras da produção, seguindo as orientações principais definidas pelo produtor e/ou produtor executivo (dependendo se é cinema ou televisão). Quando a carga de trabalho é muito acentuada, como nas séries televisivas, por vezes o trabalho é dividido entre um *line producer* que trata de questões administrativas e tarefas de escritório, enquanto outro gere o trabalho de campo e todos os assuntos relativos à filmagem (Cury, 2007, p. 40). No cinema, em muitas produções, principalmente com filmagens em vários locais ou com produtores mais financeiros, o *line producer* pode funcionar como representante dos produtores, assegurando uma atmosfera criativa no *set* de filmagens. Em televisão, o mesmo poderá acontecer quando há filmagens em vários locais e precisam de ter *line producers* constantemente nos locais principais ou secundários, dependendo da estratégia de produção usada.

¹⁵⁵ *Location scouting*: É o termo usado para a procura de opções reais, ou seja, em locais físicos fora dos estúdios, adequadas aos sítios representados no argumento.

Após esta discussão sobre as funções e papéis do processo criativo de três profissões dentro do departamento de produção televisivo e cinematográfico, que servirão para apoiar um dos estudos que se efetuou e que irá ser apresentado, decidiu-se passar ao cargo de realizador. Não ser analisadas as suas funções por ser considerado o representante autoral cinematográfico por parte de alguns teóricos e de modo a conseguir-se separar algumas das suas funções das do cargo de produtor.

6- Analogias do Papel do Realizador no Cinema e na Televisão

Muitas das funções do realizador, seja ele televisivo ou cinematográfico, são exercidas em conjunto com o produtor e/ou produtor executivo (dependendo se é cinema ou televisão), assim como com outras profissões, como o diretor de fotografia, por exemplo. Embora não tenham exatamente as mesmas ocupações, algumas das atividades do realizador são semelhantes à de outros cargos, tendo objetivos gerais em comum, o que torna complicado, por vezes, separar as contribuições pertencentes a cada um. O que sucede, frequentemente, é que existem tarefas que são mencionadas da mesma maneira, com o mesmo nome e que são executadas por mais do que um departamento. No entanto, aquilo que cada um analisa e trabalha são características distintas desses mesmos encargos. Características essas que se complementam. Como é o caso do realizador e do produtor e/ou produtor executivo, dependendo se é cinema ou televisão.

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).

Uma das tarefas com a qual se pode demonstrar as diferenças entre estas duas profissões é fazer o levantamento do argumento (*breaking the script*)¹⁵⁶. Enquanto que para o produtor (e/ou produtor executivo na televisão) fazer o levantamento do argumento significa que interpreta o argumento em termos de orçamentação, viabilidade das cenas, onde aplicar o dinheiro e assegurar que a linearidade visual e o conceito inicial do programa ou filme seja mantido, no caso do realizador não é isso que implica. O levantamento do argumento para o realizador é investigar a melhor forma que tem para

¹⁵⁶ *Breaking down the script* ou levantamento do argumento, corresponde à marcação de certas características e elementos no argumento, relativos ao trabalho do produtor, que necessitam de ser retificados ou tratados antes da fase de produção começar.

provocar todas as emoções presentes no argumento, a partir do levantamento e exploração da narrativa, dos cenários, guarda-roupa, *props* (acessórios) e personagens. Inclui, igualmente, definir um estilo com os restantes diretores de departamento e planejar o que será mostrado e como é que será mostrado. Estes objetivos, por parte do produtor (e/ou produtor executivo televisivo) e do realizador mantêm-se durante toda a produção do filme ou série. “O realizador irá- e você [produtor] quer que ele queira-reinterpretar cada frase, cada página do argumento. Se você escolher bem, ele/ela faz isso ainda melhor. Muitas das vezes, ele/ela está apenas a fazê-lo de forma diferente” (Doug Wick citado em Lawrence Turman, 2005, p. 96). O propósito de cada um é o que diferencia o seu trabalho numa mesma função, apesar do objetivo geral, idealmente, ser o mesmo. E é isso que se pode ter sempre em consideração, independentemente da tarefa que se está a abordar¹⁵⁷. Em vez disso, o que, usualmente, complica a separação das funções dos dois são as sugestões, a complementação de ideias e funções, já que tanto realizador como o produtor supervisionam todos os departamentos e lidam com todos eles, podendo facilmente interferir com os mesmos, sem que seja visto como um sair da esfera que define o seu cargo. Aqui é onde a prova, de que a autoria conjunta é possivelmente a mais próxima da realidade, poderá residir. Pretende-se estudar este pormenor nos estudos de caso, especialmente no televisivo. Ainda assim, antes de o fazer, é igualmente importante nomear as principais incumbências de um realizador.

O realizador tem a responsabilidade geral pela forma como visualmente o filme ou a série se apresenta ao espectador¹⁵⁸. Artisticamente, aquilo que o realizador faz, gira em torno da construção da experiência emocional, visual e estética, sendo o seu trabalho mais significativo saber guiar o olhar e emoções dos espectadores. Participa em tarefas como *casting*, seleção de alguns diretores de departamento, edição de argumento, composição da imagem e filmagem, seleção de filmagens e edição, orienta e estabelece um ponto de ligação entre os vários departamentos. Em todas as etapas, é responsável pela motivação da equipa, com o intuito de que produzam os melhores resultados possíveis. Tem de estar sempre atento às restrições do orçamento e cronograma do filme, que ajuda a planejar com o departamento de produção, assim como a gerir as expectativas financeiras que a obra acarreta, com o apoio dos assistentes de realização (Lumet, 1996). O realizador precisa de envolver o corpo e a mente consciente da audiência. Mesmo que a obra seja sobre magia com centauros e gigantes, tem de

¹⁵⁷ Relativamente ao produtor ou produtor executivo (no caso televisivo), as suas finalidades são tanto para com o público, como para com a equipa e os investidores. Como já se viu, vão desde adquirir um ambiente e condições propícias para a criação da obra, selecionar e/ou aprovar a seleção de toda a equipa, locais e materiais, guiar a equipa de forma a criar uma linguagem uníssona (que seja apelativa para o público e investidores), conservar o objetivo do projeto definido desde o início e guiar toda a gente nesse sentido, aprovando e supervisionando o trabalho de cada departamento. O produtor inicia o desenho que o realizador depois vai preencher e colorir juntamente com as habilidades de todos os setores.

¹⁵⁸ Segundo Nicholas Proferes, há cinco perguntas importantes nas quais o realizador se deve focar. Entre elas: de quem é a cena? Qual é a essência do momento que se tem de transmitir à audiência? Que pontos da estória, local, personagem ou *props* devem ser introduzidos ou mantidos vivos? Que elementos estilísticos ou motivos devem ser apresentados? É necessário resolver a separação espacial entre personagens ou por outro lado orientar a audiência até ao local ou tempo? (Proferes, 2005, p. 42-45).

ser plausível. O ser humano estabelece regras para o mundo e toda a equipa de uma obra audiovisual tem de saber jogar dentro dessas regras, senão a audiência irá sentir que o estão a enganar e perde o interesse (Glebas, 2009, p. 150).

Cada elemento da equipa tem de saber definir a sua própria linguagem e estilo, enquanto mantém a linguagem e o estilo geral da obra. O objeto artístico tem uma imagem própria que é construída através da junção de todas as contribuições, que trabalham em harmonia para atingir um mesmo propósito, com uma visão coletiva. A ideia inicial da versão final adquirida, pode ter sido inicialmente escolhida pelo produtor (ou produtor executivo televisivo) ou pelo realizador, mas foram todos os indivíduos que constituíram a produção da obra que ajudaram e permitiram a sua materialização. Que moldaram e alteraram essa ideia de visão, sem nunca perder o objetivo principal de vista. Segundo o CDADC, as ideias não são protegidas, apenas a sua concretização (n.º 2 do artigo 1.º do Capítulo I do Título I do CDADC). O autor também não deveria ser definido como o originador da ideia ou por quem a iniciou, nem ter esse estigma, mas como quem a substantificou, exatamente por haver milhares de formas de executar uma mesma ideia.

Após esta breve distinção da figura do realizador e apesar das suas funções no cinema e televisão serem semelhantes, resta perguntar: existem algumas diferenças significativas entre um realizador de cinema e televisão que devam ser tidas em conta?

6.1- DISTINÇÕES DO PAPEL DO REALIZADOR NO CINEMA E NA TELEVISÃO

“É usual que no panorama televisivo exista mais do que um realizador” (Cury, 2007, p. 8). Só isto, acarreta diferenças proeminentes entre o cinema e a televisão. O facto de o realizador televisivo ser constantemente renovado e sendo ele o principal responsável por guiar o olhar e emoções do espectador, faz com que, se os realizadores forem adequadamente selecionados, a vivacidade e vigor da série se mantenham. Por outro lado, com esta constante alteração do realizador televisivo, este não tem tanta autoridade como o realizador de cinema em diversas tarefas, exatamente por não acompanhar o projeto do início ao fim. Como por exemplo, auxiliar na seleção dos atores e de outros membros da produção que não façam parte da sua equipa mais próxima. Porém, alguns realizadores podem ajudar no *casting* de determinados atores essenciais que entrem nos episódios em que participem.

Apesar da programação dramática televisiva, normalmente, não apresentar uma segunda unidade, ao contrário do cinema, o desempenho do realizador possui uma limitação muito semelhante ao do realizador de uma segunda unidade. Terem de corresponder à estética e linguagem visual definidas

para a série, em vez de auxiliar na sua criação desde a raiz, é um processo semelhante ao adotado por uma segunda unidade. Ainda assim, no panorama televisivo, o realizador e a sua equipa mais próxima têm de criar a sua expressão pessoal dentro dos parâmetros visuais já estabelecidos, de forma a não haver uma quebra de toda a narrativa. Por outro lado, uma segunda unidade filmica tem como prioridade igualar a linguagem, de modo a que quem vê a obra não consiga distinguir o que foi filmado pela equipa do realizador principal ou pela segunda unidade.

Os primeiros dois minutos das vistas do oeste do Texas por baixo da narração de Tommy Lee Jones em *No Country for Old Men*. segunda unidade. As filmagens etéreas retroiluminadas debaixo de água de corpos e detritos a flutuar enquanto o inafundável navio em *Titanic*. segunda unidade. As belíssimas filmagens aéreas sob a cidade de Nova York e Salzburg no começo de *West Side Story* e *Sound of Music*, respetivamente: segunda unidade (Edwards, 2014).

Na televisão trata-se apenas de uma diferente abordagem à realização. Num panorama em que o tempo e a dimensão da obra dão um grande contributo, a linguagem individual de cada um continua presente e a sua liberdade criativa não é posta em causa. Esta forma de trabalho pode ser tida como uma restrição criativa ou mesmo artística imposta ao realizador, mas na realidade é uma limitação que é imposta a toda a equipa durante toda a série e não só ao realizador. Note-se que, é o mesmo género de restrição que está presente em todos os departamentos de uma produção filmica a partir do momento em que definem o estilo do filme. Estas limitações e alterações entre o cinema e televisão usualmente são provocadas pelas diferenças do formato ou pela abordagem tradicional que é feita em cada área, o que obriga a uma diferente abordagem à produção da obra.

Depois de toda esta contextualização feita a autoria, sociedade, legislação e indústria televisiva e cinematográfica, decidiu-se expor o estudo extensivo de cinema e estudo de caso de televisão efetuados. Comece-se pelo estudo cinematográfico.

CAPÍTULO VI - ESTUDOS REALIZADOS: EM BUSCA DA LINGUAGEM ARTÍSTICA DO DEPARTAMENTO DE PRODUÇÃO DE CINEMA E TELEVISÃO

Até agora foi feita uma contextualização da noção de autoria em cinema e na televisão dentro do panorama industrial, legal, social, filosófico, dos estudos fílmicos e televisivos. No entanto, continua-se sem saber onde reside realmente a autoria. Apesar de termos tomado a opção de defender a autoria conjunta como sendo a mais apropriada para o cinema de ficção e para os dramas televisivos, torna-se inexequível, para esta Tese, fazer um estudo de todas as profissões presentes numa obra televisiva e/ou cinematográfica, de forma a ter argumentação suficiente para sustentar esta ideia na sua totalidade. Por esse motivo, ficou decidido que, em vez disso, iria ser dado um contributo para que se chegue mais próximo da resposta à questão há muito indagada: quem são os autores dentro destes dois formatos? Foi selecionado o departamento de produção, um dos setores que, atualmente, é dos mais menosprezados no cinema relativamente à possível influência autoral e cujos estudos existentes são escassos e incompletos. Enquanto no cinema este departamento foi esquecido entre a sociedade e a legislação (neste último, como possíveis profissões autorais), na televisão, alguns cargos deste setor têm ganho cada vez mais visibilidade entre a audiência (continuando olvidado pelo Direito). Há, por isso, um contraste considerável ao comparar-se as visões existentes para as mesmas profissões nestes dois media. Esta distinção poderá ajudar a sustentar a hipótese de que existe um ou mais ofícios pertencentes ao departamento de produção que podem ser considerados autorais.

A partir destas noções foi determinada a execução de dois estudos: um direcionado à televisão e outro a cinema. Tenha-se em conta que ambos os estudos realizados tiveram como intuito a seleção de objetos e exemplos, descrevendo os respetivos processos de criação do ponto de vista funcional e estrutural, na sua articulação organizativa interna, com base em dados recolhidos nas obras principais escolhidas e dados secundários recolhidos em fontes secundárias, para a partir dos mesmos discutir uma problemática.

A opção nomeada para o estudo televisivo consistiu na observação de duas das profissões principais do departamento de produção televisiva, o produtor e produtor executivo e uma das profissões mais técnicas, o *line producer*. Esta secção mais prática da investigação adotou como propósito a determinação da influência, dos indivíduos que exerciam estas profissões em determinadas obras, na definição da linguagem artística e criadora da obra. Uma das escolhas recaiu no estudo intensivo da série televisiva, *Game of Thrones* (2011-). Enquanto que, para cinema, surgiram alguns problemas na fase inicial que levaram à redução das figuras selecionadas apenas à do produtor. Isso deveu-se à

instabilidade e subtileza das outras duas profissões no meio cinematográfico, que nos impediu de as examinar de forma fidedigna. Em contrapartida, esta restrição permitiu a descoberta de informação relevante, tanto sobre o produtor executivo como sobre o *line producer* no cinema. No final, foi feita uma análise extensiva de 384 filmes, como se irá constatar.

Inicie-se, então, pelo estudo cinematográfico, onde o objetivo principal foi tentar arranjar uma forma padrão de detetar a influência artística e criadora de um produtor, independentemente do filme e por mais subtil que a sua linguagem seja ou aparente ser.

1- Créditos Especiais: Reconhecimento Artístico ou de Poder?

Quando se iniciou este estudo, a primeira questão que surgiu foi: como é que se deteta o trabalho do produtor no ecrã? Tendo em conta todas as funções artísticas e técnicas que o produtor tem e que influenciam a linguagem da obra, como é que se podem testar e observar? As tarefas enunciadas no Capítulo V e no Apêndice 1, alusivas ao trabalho do produtor, são indicadas resumidamente na sua totalidade, ou seja, abarcam todas as funções que definem a profissão de produtor e que tem direito a exercer. Porém, hoje em dia, são raros os produtores que as praticam no seu todo. Isso quer dizer, que podem estar divididas por vários produtores, assim como nalguns projetos, é possível que muitas delas sejam exercidas pelo realizador. Por isso, o primeiro passo a dar, teria de ser arranjar uma forma de saber se o produtor exerce a maioria das funções que foram apresentadas na “Vertente Artística” do Apêndice 1 ou se por outro lado se foca na “Vertente Técnica”. Ou seja, descobrir se o produtor do filme foi criativo ou financeiro.

Como já foi enunciado anteriormente, o trabalho de um produtor completo é invisível para o público geral no produto final. O que se pretende aqui, reside no desvendar do que aparentemente é invisível. Julia Dettke (2015) dá uma primeira pista para prosseguir esta busca:

No início do filme há a palavra. Os créditos iniciais podem ser percebidos na tradição narratológica como um “paratexto” e conseqüentemente como estando no limite entre dentro e fora do filme, por isso, esta área de entrada cinemática é, de certa forma, sempre preenchida com sinalizadores, signos e placas de memoriais. Assim, dentro do limite espacial entre o auditório de cinema e os eventos do filme (diegese), entre o ecrã e a imagem cinemática, reside um paradoxo temporal: os créditos iniciais apontam simultaneamente em frente, para a principal parte do filme e para trás, para a história da sua produção; conduz até a ficção cinemática precisamente ao falar sobre as condições extra-ficcionais da sua criação (Dettke, 2015, p. 87).

Tal como os créditos, o trabalho do departamento de produção é dos que mais está dentro e fora do filme ao mesmo tempo, já para não falar, que este é o setor responsável por definir toda a creditação de um filme.

Francesco Casetti, um dos grandes teóricos analistas de enunciações cinematográficas, defende esta mesma visão da creditação. O olhar para além do texto. Casetti acredita que as enunciações expressas devem morrer durante o processo de comunicação, de forma a viverem verdadeiramente, uma abordagem semelhante à da “morte do autor” de Roland Barthes. É algo aplicável a tudo o que organiza e constringe a representação, um termo que aponta significar ambos o nascimento de um objeto semiótico e o rito social envolvido no consumo da *mise-en-scène*. Desde os créditos iniciais aos finais, às narrativas *voice-over* ou a um olhar para a câmara, tudo são momentos que para Casetti, oferecem uma oportunidade para aqueles que a querem desvendar. As sequências de créditos encontram-se dispostas em cada uma das extremidades de um filme e a sua função, “num sentido mais óbvio e direto como uma fronteira elástica entre dois universos, entre um interior à procura de escapar os seus limites e um exterior que quer penetrar no discurso do filme” (Casetti, 1998, p. 44). Os créditos nos filmes são transmitidos inteiramente pela linguagem, escrita e por vezes falada, e informam, senão sobre a realidade do trabalho de produção, pelo menos sobre os colegas de trabalho, por vezes, sobre os locais de filmagem e na maioria das vezes, sobre a data aproximada do filme (Metz, 1991, p. 756). Sabe-se, então, que os créditos iniciais vão para além do texto, mas não para além do próprio filme, pois revela informação sobre a sua produção que, embora seja externa ao produto final, faz parte dele. Este foi, assim, o primeiro indício daquilo que se procurava.

“A posição dos créditos é importante para os produtores, visto que o número de produtores e produtores executivos nos filmes têm-se multiplicado nos últimos anos. A posição pode ser estabelecida por contrato” (Squire, 2016, p. 183). A creditação, no geral, é relevante para o produtor, pois, apesar dos grandes estúdios, muitas das vezes, providenciarem e definirem os créditos, se o produtor trabalhar com companhias independentes, isso já não acontece. Caso os créditos estejam incorretos ou incompletos, o produtor pode ser legalmente responsabilizado (Clark & Spohr, 2002, p. 231).

Nesta fase, conclui-se que seria significativo fazer um estudo dos créditos de um filme e perceber se seria possível saber, através deles, se o produtor teve uma intervenção criativa ou financeira. A partir daí, tornou-se essencial descobrir se existiriam características constantes, exequíveis de serem percebidas na obra final de um produtor criativo e que diferissem significativamente de um produtor considerado financeiro. Isso irá levar ao conhecimento, se a hipótese que se coloca, de dividir o produtor

criativo numa categorização de autor-artista e o produtor financeiro num autor-executante, poderá ser aplicada. Isto porque, pela análise teórica feita até ao momento, todas as funções principais que o produtor tem, sejam elas técnicas ou criativas, têm sempre impacto na obra. Na realidade, o produtor é um criador, porém, se não se conseguir detetar essa criação, num contexto social torna-se indiferente se esta lhe pertence ou não, visto que ninguém a consegue detetar e reconhecer. Por consequência, poderá afetar, de igual modo, a visão e intervenção legal. O objetivo é, mesmo que as contribuições de um filme não sejam detetáveis pelo público geral, saber se elas estão verdadeiramente presentes na obra final. A partir daí, pretende-se construir um método que possibilite a qualquer pessoa diferenciá-las, se assim o pretender.

Os créditos que serão apresentados neste capítulo, são créditos decididos em parceria com os trabalhadores e, nalguns países, principalmente anglo-saxónicos, com as *guilds, unions* e outros sindicatos semelhantes que os representam. Os créditos que serão abordados, começaram a ser usados no panorama Americano e têm sido, ao longo dos anos, adotados numa estrutura similar por diversos países Europeus. No entanto, são vários os países da Europa que possuem um sistema industrial distinto dos EUA e não apresentam diretrizes fixas de creditação que afetem todo o cinema de determinada região ou do próprio país. O mesmo não se pode dizer do sistema Americano, que segue regras de creditação impostas ou sugeridas pelos diversos sindicatos dos EUA. Existe, igualmente, um grande investimento feito por parte desta nação em termos de marketing, onde determinados créditos são exaltados, propagados e fixados na mente da sociedade. Por estes motivos, para se compreender melhor o sistema Europeu de creditação, é necessário aprofundar-se a metodologia usada pelos criadores da mesma, os EUA, que continuam a usá-la de forma regrada e estruturada e com vários significados e mensagens acrescidas.

Irão ser expostas as diferentes formas de creditação existente na indústria cinematográfica e aquilo que cada uma significa. O primeiro passo a dar é pelos Créditos Possessórios.

1.1- CRÉDITOS POSSESSÓRIOS (OU POSSESSIVOS)

Os créditos possessórios, conhecidos também como possessivos, são ferramentas de marketing reconhecidas. Estão inseridos na categoria de créditos especiais e são primeiramente, negociados individualmente entre o realizador e a entidade coletiva principal do filme. Um elemento significativo no cinema, que ajuda a demonstrar a elevação do realizador ao de autor/celebridade é o uso constante do

crédito possessório¹⁵⁹ “a film by”. Esta é a sua forma mais comum, apesar de existirem ligeiras variações. No cinema, os créditos possessórios não têm qualquer ofício, função ou tarefa associada. É, portanto, um crédito complementar, honorário, que acarreta algum teor de vaidade e ego. Normalmente, o único propósito que serve, está na atribuição de pertença a apenas uma entidade singular ou coletiva, que contribuiu para a elaboração da obra. É praticamente visto como um selo autoral, apesar de ter perdido ligeiramente essa força e credibilidade ao longo dos anos.

O crédito possessório é tanto usado dentro do filme como é regularmente inserido nas diversas formas empregues pela indústria de cinema para publicitarem o filme, como é o caso de posters, *outdoors*, trailers, entre outros, distribuídos dentro de vários meios, desde revistas, *sites* de internet, televisão, rádio, etc. Os créditos externos ao filme têm o propósito de criar expectativa e cativar o público no consumo da obra. A ideia de celebridade, como já foi visto, é mais atraente entre o público do que a de simples artista ou autor e é nisso que o marketing aposta. Ainda assim, os créditos dentro da obra não estão relacionados com os que são externos a ela. Algo que se pretende procurar sustentar neste estudo, comparando os trailers analisados no Capítulo III com os créditos do respetivo filme. A creditação no filme está conectada a uma dualidade de poder dentro da obra e do contributo artístico que cada um deu, assim como aos acordos e contratos feitos com a entidade coletiva, detentora maioritária de direitos e com os sindicatos, que acabam, igualmente, por envolver interesses económicos. Por outro lado, externamente à obra, os créditos, incluindo os que não são possessórios, são usados com o objetivo principal de obtenção do maior lucro possível, existindo poucas regras associadas aos mesmos. Deve-se ter em atenção que o marketing externo e a má utilização de créditos possessivos pode prejudicar a obra em si, com a criação de uma expectativa exacerbada¹⁶⁰ (Squire, 2016, p. 119; PGA, 2017a; PGA, 2017b; PGA, 2017c; PGA, 2017d).

Todo o tipo de crédito que é atribuído ao realizador está discriminado pela DGA, em termos de tamanho, quantidade e disposição. Das especificidades existentes em torno do nome do realizador, aquela que mais sobressaiu é direcionada à publicidade no formato *outdoor*, por ser a única que falava de uma atribuição obrigatória de um crédito possessório ao realizador. Nos *Basic Agreements* da DGA (2017a) consta que:

¹⁵⁹ “Possessory credit”, também conhecido como crédito possessivo, “Possessive credit”.

¹⁶⁰ “Os profissionais de marketing aprenderam uma lição em 2001 quando o filme de Steven Spielberg/Stanley Kubrick A.I. estreou no verão. A combinação destes dois génios criou enormes expectativas. Os estúdios criaram burburinho adicional através de um jogo interativo colocado no site do filme. O jogo atingiu estatuto de culto com compra de uma audiência base altamente interessada. Contudo, o jogo também criou grandes expectativas para o filme. Quando o filme falhou em igualar essas expectativas, os jogadores (...) criaram imensas palavras negativas entre a base de potencial audiência do filme que o estúdio estava a tentar alcançar. Como resultado, A.I. falhou em atingir o retorno do lucro de bilheteira esperado” (Lieberman & Esgate, 2014, p. 67).

Se a publicidade contém seis (6) ou mais créditos pessoais (ou menções), deve ser também concebido ao Realizador um crédito adicional acima do título em forma de 'A Film By' ('Um filme de') que não deve ser menor em tamanho do que o crédito 'Directed by' ('Realizado por') (DGA, 2017a)¹⁶¹.

Referente ao produtor ou a outro elemento que compõe o departamento de produção, não existe nenhum acordo base, nem especificações tão detalhadas relativamente à creditação. Na Europa, em contrapartida, o tipo de contratos que são estabelecidos para a produção, distribuição e marketing, que poderão ser concretizados por uma única empresa, irá depender da política da entidade coletiva que inicia a obra. Não existe, por isso, qualquer tipo de acordo padrão para nenhuma das áreas do cinema em países que não se regem por sindicatos. Existe, apenas, aquilo que está estabelecido na legislação.

Usualmente, os créditos possessivos de um filme apresentam-se na sua abertura, ou seja, durante os créditos iniciais ou mesmo antes dos créditos finais iniciarem. Isso irá depender da época e da estrutura mais adotada por determinadas companhias. Apesar de os créditos possessórios serem atribuídos com mais frequência ao realizador, qualquer pessoa que participe na execução de um filme é elegível para adquirir este mesmo crédito. Desde 1968 que a *DGA Basic Agreement* diz que “É a política dos empregadores de afirmar o direito tradicional de cada indivíduo e da administração de negociar livremente por...todas as formas de créditos especiais” (DGA, 2017c). Por este motivo, existem outras derivações e variações da forma “a film by” apresentada nos créditos iniciais, dependendo do ofício da pessoa em questão. Por exemplo, no caso de ser um realizador as formas mais usuais são: “A film by”, “A [nome do realizador]’s film”, “[nome do realizador]’s [nome do filme]”, que se pode observar em várias obras cinematográficas concebidas ao longo da história do cinema, sejam Europeias ou Americanas. O segundo ofício que mais créditos possessórios recebe é o de argumentista. O modo de referência mais usual do crédito possessivo atribuído ao seu cargo é “[nome do filme] by [nome do argumentista]” ou “in [nome do argumentista]’s [nome do filme]”. Tem-se alguns casos de argumentistas que obtiveram o crédito possessório em vez do realizador, como Neil Simon’s em *The Goodbye Girl de 1977*, Ernest Hemingway em *The Snows of Kilimanjaro de 1952*, Romain Gary em *The Roots of Heaven de 1958*, John Bright e Kubec Glasmon em *The Public Enemy de 1931*, entre outros. Devido à tradição do *cinéma d’ auteur* em muitos países da Europa, este género de créditos é de mais fácil acesso no contexto americano.

Outra figura que também obtém, por vezes, um crédito possessório dentro dos créditos num filme, não é um cargo, mas a companhia de produção. Os formatos usuais apresentados são “A film

¹⁶¹ Artigo 8.º, Secção 8-203, dos *Basic Agreements* da DGA.

[companhia de produção]” ou “A [companhia de produção] film”. Este modelo foi encontrado mais facilmente em companhias de produção pertencentes a produtores criativos, tanto Europeus como Americanos. Tem-se os seguintes exemplos: *I soliti ignoti* de 1958 em que a forma utilizada foi “Un film Lux- Vide Cinecitta”, o mesmo é constatado em *The Witches os Eastwick* de 1987 em que a companhia é exibida como “A Kennedy Miller Film”, entre outros exemplos apresentados mais à frente. Não obstante, este é um crédito mais raro e que é muitas vezes atribuído a companhias de produção de produtores/realizadores, embora não seja a regra, como se pode ver com Franco Cristaldi e a sua companhia de produção Vide Cinecitta.

Relativamente ao produtor, o único crédito possessivo que se encontrou no estudo que irá ser apresentado e depois de uma procura externa por esta ocorrência, foi Europeu. Um filme alemão de 1971 denominado *Blue Movie*, também conhecido como “Das Porno Haus von Amsterdam”, onde se pode encontrar a seguinte creditação: “Blue Movie by Pim de la Parra”. Pim de la Parra é produtor e não exerce mais nenhum cargo neste filme, enquanto o seu realizador é igualmente argumentista e só adquire um crédito relativo à sua profissão. Contudo, há que ter em atenção que Pim de la Parra profissionalmente é realizador e argumentista antes de ser produtor.

Segundo a DGA:

Existem muitas circunstâncias onde alguém para além do realizador recebe um crédito possessório, por exemplo: *The Goodbye Girl* de Neil Simon e *The Shining* de Stephen King- ou o *The Best Years of Our Lives* de Sam Goldwyn. Contudo, a maioria dos créditos possessórios para os filmes exibidos em cinema vão para os realizadores, em reconhecimento do papel primário do realizador (DGA, 2017c).

Embora a atribuição de créditos possessivos se confirme com os romancistas/argumentistas Neil Simon, o mesmo não se pode dizer de Stephen King nem do produtor Sam Goldwyn. É certo que Stephen King em *The Shining* recebe o crédito “Based upon the novel by” que é efetivamente um crédito possessório, mas relativa à sua obra literária e não ao filme. Quem recebe o crédito possessório é Kubrick, mais especificamente “A Stanley Kubrick film”. São dois créditos possessórios muito distintos um do outro e não devem ser postos em pé de igualdade, pois as conotações, valores e significados que acarretam são distintos. No filme *The Best Years of Our Lives* de 1946, o crédito que é apresentado é um crédito declarativo (irá ser explicado de seguida), “Samwel Goldwyn Presents”. Não obstante, é muito diferente dizer “um filme de” ou “uma produção de” ou mesmo “apresenta”, porque nenhum destes dois últimos casos acarreta automaticamente a noção de autoria da obra, ao contrário do precedente a eles. “Um filme de” ou “[título do filme] por” está a salientar uma marca de autoria que não está ligada

a um ofício, ao contrário de “uma produção de”, que só por si informa que a pessoa ou entidade coletiva está responsável pela produção do filme. Em relação ao “apresenta” é um crédito informativo sobre os direitos legais, influência artística e/ou apoio financeiro, como se irá constatar.

Geralmente, os créditos possessórios são atribuídos a solo, tanto pode ser a um cargo ou a uma entidade coletiva. Porém, existem casos mais raros em que tanto um organismo como um cargo obtêm individualmente um crédito possessório na mesma obra. No estudo que se efetuou, encontraram-se apenas alguns filmes do produtor Franco Cristaldi.¹⁶² Encontrou-se, igualmente, um caso em que duas profissões adquirem, cada uma, um crédito possessório (ex.: *The Goodbye Girl*, 1977).

Hoje em dia, quem recebe o crédito possessivo com mais frequência continua a ser o realizador. Ainda assim, não se restringe apenas à sua contribuição criadora transcendental, visto que existem vários exemplos de filmes em que, para além de realização ser o seu único ofício (que exclui uma das premissas principais defendidas pelo *cinéma d' auteur*, por isso, não pode ser este o motivo), trabalha com segundas unidades e mesmo assim, obtêm um crédito possessório. Tem-se os seguintes exemplos de filmes: *Pushing Tin* de 1999, *Arachnophobia* de 1990, *The Goonies* de 1985, *Midnight Express* de 1978, *Fast Times at Ridgemont High* de 1982, *Pat Garrett and Billy the Kid* de 1973, *Star Trek: The Motion Picture* de 1979, entre outros.

Há quem considere, como é o caso de Phil Robison e Naomi Foner, que o crédito possessório desonra todas as outras pessoas que trabalharam no filme. “Fazer filmes é um processo colaborativo e o crédito possessório implica que o realizador é o autor a solo do filme” (Naomi Foner citada em Robert Welkos, 1998). A própria WGA (Writers Guild of America) fala deste crédito como um crédito do realizador que denigre o trabalho dos restantes membros que contribuem criativamente para o filme¹⁶³. Esta imagem do realizador como autor está tão entranhada, que já é praticamente aceite como certa, mesmo quando se fala da atribuição do crédito possessório.

Quando o realizador marca um filme como dele ou dela, esse argumento pega, ele ou ela diminui o esforço de contribuições criativas de alguns 500 membros do elenco e da equipa a um filme mediano de estúdio enquanto eleva o seu próprio status. O DGA [Directors Guild of America] apoia firmemente os seus membros- muitos dos quais podem reivindicar o manto de autor- dobrando o crédito ‘reconhecimento do papel principal do realizador’ nos filmes. O crédito de vaidade fez 100 anos este ano (Margaret Heidenry, 2015).

¹⁶² Entre eles estão: *Toh, è morta la nonna!* de 1969, *La ragazza di Bube* de 1964, *I compagni* de 1963, *Omicron* de 1963, *Salvatore Giuliano* de 1962, *Arrivano i Miei* 1983, *Amori Miei* de 1978, *Mogliamante* de 1977, *Di che segno sei?* de 1975.

¹⁶³ “Os argumentistas e os seus representativos podem assistir neste esforço ao dar a conhecer as suas crenças que a atribuição de um crédito possessivo ao realizador denigre o trabalho, não só de argumentistas, mas de todos aqueles que contribuíram criativamente para fazer um filme” (WGAW & WGAE, 2014).

O princípio básico que a DGA defende relativamente aos créditos possessórios onde o realizador se insere, é a sua liberdade e a possibilidade de negociar livremente por eles. Todavia, os próprios admitem que “as práticas da indústria têm servido para diminuir o significado dos créditos possessórios por atribuí-los a realizadores sem discriminação ou determinação de mérito” (DGA, 2017c). A DGA encoraja a seguir certos parâmetros na atribuição deste crédito, como: ter um nome comerciável entre o público ou entre a crítica; ter estabelecido um estilo de assinatura; ter um corpo de trabalho substancial com um mínimo de 3 longas ou ter tido um crédito possessório num filme anterior. Mas como disse, é apenas um incentivo e não diretrizes a seguir.

Um dos elementos que nos ajuda a perceber melhor a propagação e associação do crédito possessivo ao *cinéma d' auteur* está conectada à WGA. A 13 de dezembro de 1966 a WGA estabeleceu que um realizador só poderia ter um crédito possessório caso fosse igualmente argumentista principal do filme. Este método foi contestado por vários realizadores e pela DGA, e nos anos seguintes os créditos começaram a ser atribuídos de forma excessiva, algo que ainda se confere atualmente (DGA, 2017b; DGA, 2017c). Apesar da existência das linhas de sugestão estabelecidas pela DGA, estas guias são relativas à imagem do realizador na indústria e não à sua contribuição dentro da obra. Voltando, outra vez, ao mesmo ciclo e mesma mentalidade estabelecida pelo *cinéma d' auteur*, de que a imagem do realizador criada dentro da indústria transcende a própria obra. Isto é algo que mais nenhuma profissão dentro do cinema tem. Aliás, quando o crédito possessório é atribuído a outra pessoa ou entidade coletiva que não o realizador, o efeito hermenêutico que acaba por ter é que possui mais influência na obra do que o realizador. É possível, de igual modo, associar este crédito à imagem de autor-celebridade, por tudo o que tem associado a ele.

A exploração deste crédito revelou-se como essencial, pois na sua utilização comum desvaloriza o peso artístico e exalta o estatuto social. Dependendo do modo como é usado, este crédito tanto pode revelar poder e necessidade de reconhecimento de individualidade artística por parte do realizador, como um comportamento de imitação e exaltação de ego. Tornou-se, por isso, necessário conhecer os restantes créditos especiais.

1.2- CRÉDITOS DECLARATIVOS E DECLARATIVOS/POSSESSIVOS

Ao examinar os diversos créditos houve a percepção de que, para além dos possessórios, existiam outros créditos especiais. No entanto, estes créditos não se encaixavam na definição de créditos

possessórios, nem possuíam uma designação própria na indústria. Por esse motivo, e de forma a facilitar a compreensão e a sua utilização no estudo que se segue, decidiu-se separá-los em categorias diferentes: aqueles a que se decidiu chamar de créditos declarativos e créditos declarativos/possessivos.

Os créditos declarativos são créditos extra, atribuídos às entidades coletivas e profissionais envolvidos na obra. Geralmente, são usados de modo a informar que uma pessoa específica teve influência artística na obra e/ou é a representante principal do seu departamento e/ou que é titular de determinados direitos da obra. “Há, obviamente, muitos produtores, produtores executivos e produtores associados¹⁶⁴ na maioria dos filmes que podem ter ou não controlo de direitos de distribuição e outros direitos” (Squire, 2016, p. 119-120). Se, em vez de uma pessoa, esta forma de creditação for atribuída a uma empresa, pode significar que a mesma detém a maioria ou alguns direitos de exploração económica do filme ou *copyrights* e/ou que é uma das investidoras principais. Irá depender de como são apresentados. Este é, assim, o crédito mais utilizado pelas companhias de produção, distribuidoras, estúdios, produtores e produtores executivos. “[Inserir nome] presents”, “In association with”, são alguns dos exemplos principais das diferentes variações que este crédito pode tomar.

A seleção do termo “declarativo” para esta forma de creditação, foi escolhida após a leitura da seguinte citação de Margaret Heidenry (2015):

Do outro lado do espectro do realizador, Lee Daniels posiciona o seu nome antes do título de um filme, para sempre marcado como a sua visão com um simples apóstrofo. A sua marca de pontuação tem uma companhia ilustre. Antes de *Lee Daniels’ The Butler*, existiam posters para o *Alfred Hitchcock’s Psycho* e *Fellini’s Casanova*. Outros realizadores esqueceram o possessivo em favor de uma frase, se incompleta, declarativa: A Frank Capra production. A Martin Scorsese picture. A Spike Lee joint (Heidenry, 2015).

Contudo, foi notado que, mesmo neste excerto, existia uma mistura de créditos possessórios com outro tipo de créditos, devido à conotação de posse que estes acarretam, como é o caso de “A [inserir nome] production”. A diferença entre um crédito possessório e esta versão de créditos a que se chamou de declarativo/possessivo, é que esta última está ligada ao seu ofício e a ideia de posse que transmite, está relacionada com o departamento onde está inserido. Indica, por exemplo, se for atribuído a um produtor, que o mesmo é o produtor principal (representante do departamento de produção). Na ocorrência de ser

¹⁶⁴ Os produtores associados cooperam criativamente para uma área e tarefa específica, como adaptação de argumento no set, por exemplo, tal como os ocasionais conselheiros e/ou consultores de produção, que são títulos menos usuais.

usado com uma companhia de produção, informa qual a produtora principal¹⁶⁵. Em ambos, não se deteta um sentido de posse da obra em si, de autor a solo, como acontece com os créditos possessórios. Simplesmente marcam e reconhecem a influência criativa e de gestão que cada um dos elementos teve dentro de uma área específica. Através do estudo cinematográfico extensivo realizado e à pouca informação que existe sobre o assunto, toma-se o conhecimento de que o crédito “a [inserir nome] production” só se aplica a companhias de produção e ao produtor. Não se encontrou nenhuma variação para outras profissões dentro do cinema que fossem usadas como crédito extra.

O crédito declarativo/possessivo é um tipo de creditação que também se distingue dos créditos declarativos “[inserir nome] presents” e “in association with”, pois embora sejam todos informativos, existe uma conotação de posse que estes últimos não apresentam. Quando se analisou o crédito declarativo/possessivo, por vezes, torna-se confuso se este se refere ao produtor¹⁶⁶ ou à sua companhia de produção, pois é usual, companhias pertencentes a determinados produtores, apresentarem o seu nome, gerando alguma confusão. Essa informação já não consta nos créditos iniciais e acaba por não ser essencial para se saber se o produtor foi criativo ou não, exatamente por conter sempre o seu nome e ser um crédito extra. Tem-se como exemplo análogo a esta situação o crédito “Samwel Goldwyn Presents” no filme *The Best Years of Our Lives* de 1946, que na realidade refere-se à companhia de produção (Heidenry, 2015; DGA, 2017c; DGA, 2017a; WGAW & WGAE, 2017).

Voltando aos créditos declarativos e falando mais especificamente de cada forma, estes servem propósitos diferentes. Irá depender do que diz, a quem é atribuído e se é uma referência ao cinema Americano ou Europeu. Regra geral, o crédito “[inserir o nome] presents”, um dos modelos principais, pode ser apresentado por um produtor, produtor executivo ou, mais raramente, por outro cargo dentro do departamento de produção, mantendo as posições hierarquicamente elevadas (ex.: conselheiro de produção). A pessoa que recebe este crédito tem uma grande influência no projeto, mesmo artística, mas essencialmente de posse de direitos¹⁶⁷ fundamentais para o projeto.

Na Europa, quando um produtor ou produtor executivo adquire um crédito “presents” aliado ao seu nome, pode significar que o produtor é um produtor *délégué*, representante da empresa principal

¹⁶⁵ Usualmente é a companhia de produção independente do Realizador ou do Produtor principal da obra. Se este crédito for apresentado sem o crédito declarativo “presents”, também pode significar que é detentora e/ou gestora maioritária dos *copyrights* de um filme que se insira no sistema Americano. Isso significa que é quem inicia o projeto.

¹⁶⁶ Poderá ser também um Produtor Executivo, embora não seja tão usual. Acontece quando o Produtor Executivo tem bastante influência criativa no departamento de produção, como é o caso de Ronald Shusett no filme *Alien* de 1979.

¹⁶⁷ Nos países em que o produtor é considerado autor ou um dos autores pela legislação, indica-nos de quem entre os vários produtores é o autor da obra. No *Copyright Americano*, isso também pode acontecer, mas é mais usual que, mesmo quando é o produtor a iniciar o projeto, ser a sua companhia de produção a ficar como detentora dos mesmos. Porém, se é atribuído a um produtor, usualmente significa que este iniciou a obra e que, por vezes, possui *Copyrights* do filme. Em países em que, apesar de o produtor não ser autor, é responsável pela exploração económica do filme, indica-nos quem é o detentor ou gestor desses direitos.

por detrás do filme e com muita influência criativa. Significa também, usualmente, que possui direitos de exploração económica da obra. Exemplo: “Franco Cristaldi presenta” no filme *Amarcord* de 1973 ou no *Le grand retournement* de 2013 tem-se os créditos: “Véra Belmont présenté”, “Une Production Stephan Films (a companhia de produção de Belmont), Imagine e Au fil de l’eau”. No contexto Americano é, igualmente, empregue por indivíduos cuja contribuição tem peso para a obra, tanto em termos criativos como executivos, assim como relativamente a direitos essenciais (Moal, 2009). Um dos cenários usuais, da atribuição deste crédito a uma pessoa singular nos EUA, embora não seja o único, está relacionado às sagas ou filmes baseados noutras obras para além das literárias, como séries de televisão ou banda desenhada. Por exemplo, no filme *007- The GoldenEye* de 1995, assim como em filmes anteriores a este da saga 007, pode-se constatar o crédito “Abert R. Broccoli presents”, o nome do produtor que iniciou a série televisiva e a levou para o cinema. Tem-se também o exemplo de Alexander Salkind em muitos dos últimos filmes em que participou, como é o caso das obras da saga *Superman*.

Se, por outro lado, o crédito “presents” for atribuído a uma empresa, é frequentemente dirigido a estúdios/distribuidoras, produtoras/distribuidoras, produtoras/estúdios/distribuidoras ou distribuidoras. Estas são as responsáveis principais pela exibição e/ou distribuição do filme e por vezes, pelo apoio à produção do mesmo, seja financeiramente ou através de cedência de estúdios e material para as filmagens. Na Europa, indica a posse de parte ou da grande maioria dos direitos de marketing, distribuição e/ou exibição. Irá depender sempre do tipo de distribuidora e dos contratos efetuados com a mesma. No sistema Americano é frequente que queira dizer que é a detentora da maioria dos *copyrights*, ou seja, a ou as entidades que iniciaram a obra. É viável que inclua a detenção de direitos sobre possíveis obras derivadas, como sequelas ou prequelas do filme. Ex.: “Warner Bros. Presents” em *Tango & Cash* de 1989 ou em qualquer filme da saga *Harry Potter* (2001-2011) ou “La Rank Film Distributors of Italy presenta” de *Le notti bianche* de 1957. Tem-se ainda o exemplo do caso da companhia de produção britânica DNA Films e a rede de televisão digital Film4, que exibem o crédito “presents” no filme *Never Let Me Go* de 2010. Possuem uma parceria com a Fox, com quem investiram, trabalharam no marketing, na exibição e distribuição do filme. Este é um cenário que, aos poucos, se começa a constatar, com o crescimento dos organismos de radiodifusão nos países anglo-saxónicos. Companhias de produção de cinema que se associam a redes televisivas ou as próprias redes televisivas que iniciam na criação e a distribuição de filmes cinematográficos, ou seja, fora do género de filmes televisivos. Ambos os cenários são o equivalente a uma produtora/estúdio/distribuidora.

Por fim, o crédito declarativo “in association with” aparece, usualmente, depois de um crédito declarativo/possessivo ou de um crédito declarativo “presents”. É comumente atribuído a entidades

coletivas que investiram significativamente no filme e/ou que detêm direitos relevantes relacionados com a obra. Se o crédito “in association with” tem como precedente o crédito “presents”, pode significar que partilham com este organismo alguns direitos da obra e que investiram na mesma. Quando a companhia de produção adquire “in association with” e o seu produtor recebe o crédito declarativo/possessivo, poderá querer dizer que ambos têm a maioria dos *copyrights*. Se, por outro lado, tem como precedente um crédito declarativo/possessivo (“a [inserir nome] production”) quer dizer que é uma das produtoras responsáveis pela produção da obra, mas não necessariamente uma das principais. Tudo irá depender dos créditos apresentados e da sua ordem. Tem-se um primeiro exemplo: *Snatch* de 2000, onde a SKA Films é a companhia de produção principal pertencente a Matthew Vaughn, produtor principal e a Guy Ritchie, o realizador. A Screen Gems é um estúdio/distribuidora que detém o direito de exibição da obra nos EUA, assim como outros *copyrights* ligados ao marketing (informação complementada com os créditos finais, onde a Sony adquire, mundialmente, os direitos de distribuição em todos os media). A SKA Films possui, de igual modo, alguns *copyrights*. Ambas são responsáveis pelo início do projeto, apoiando-o em termos monetários, materiais, espaciais e/ou humanos. Com a exceção do conhecimento adquirido de que a SKA Films pertence a Guy Ritchie, todas as outras informações são possíveis de adquirir apenas pelos créditos especiais. O conhecimento que pode parecer mais difícil de obter, é o de Matthew Vaughn ser também proprietário da SKA Films. Porém, sabe-se, pelo menos, que a Screen Gems é a responsável principal pela exibição nos EUA (apesar de não se ter a certeza se é também uma produtora e/ou um estúdio, para além de distribuir e exibir a obra) e que o produtor possui um crédito declarativo/possessivo. Como só existe mais um crédito declarativo, “in association”, isso leva à ilação de que a SKA Films é a produtora principal, pertencente a Matthew Vaughn.

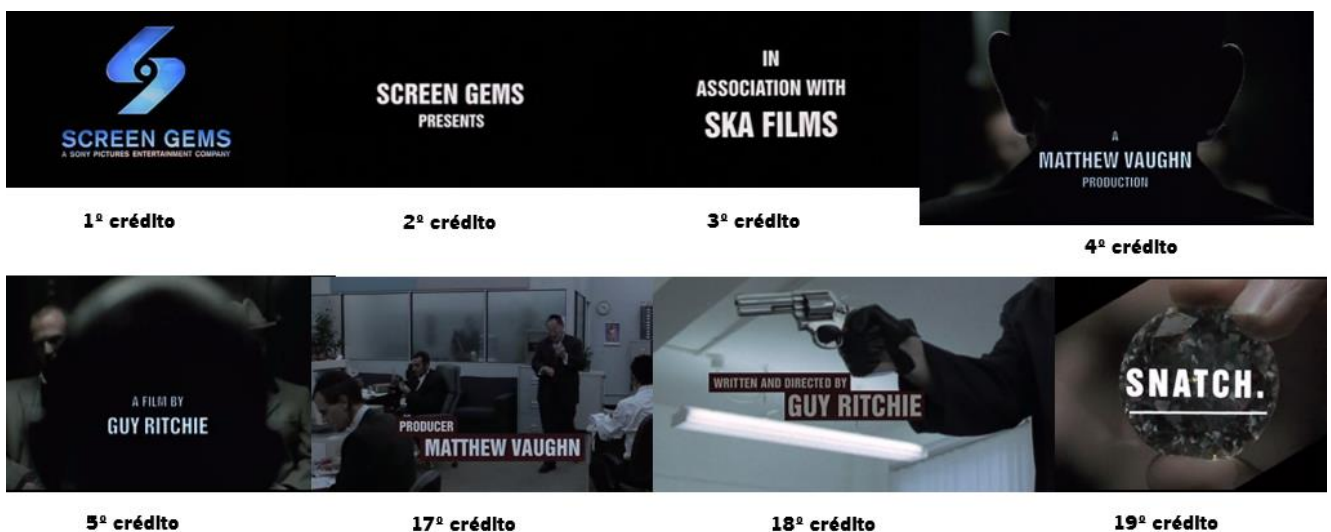


Figura 5 - Créditos iniciais do filme *Snatch*, 2000 © Columbia Pictures Corporation

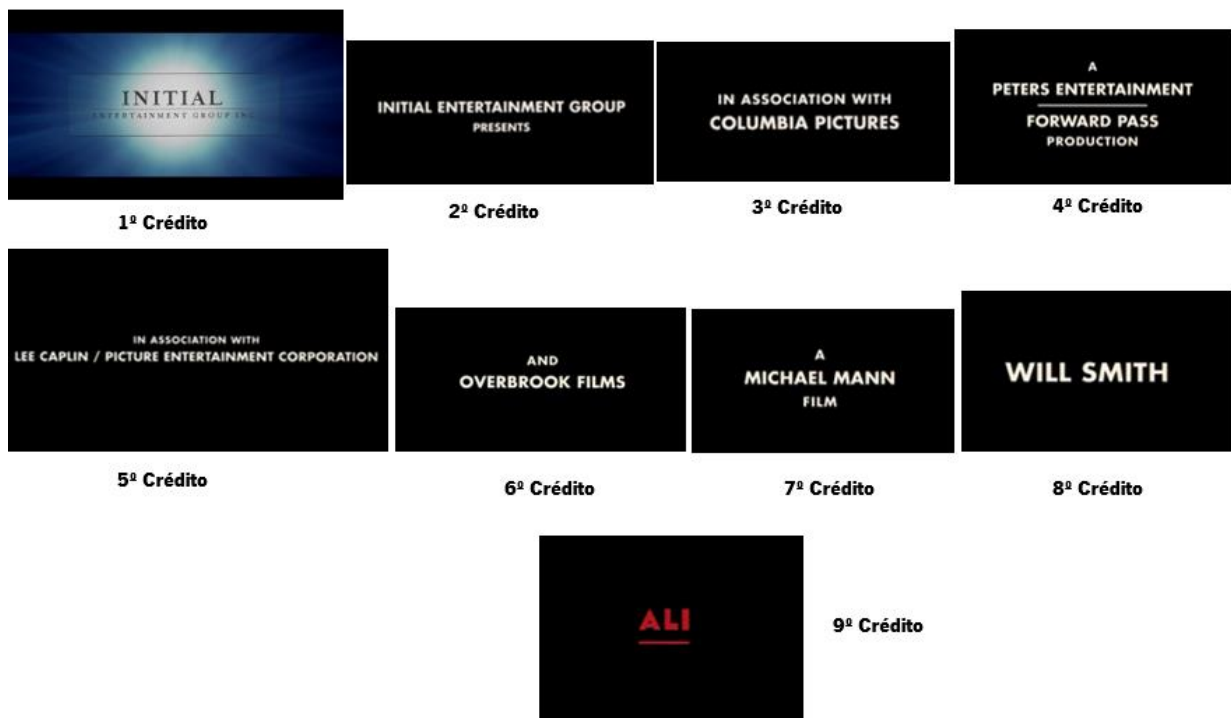


Figura 6 - Créditos iniciais do filme *Ali*, 2001 © Columbia Pictures Corporation

Nesta segunda imagem, tem-se o exemplo do filme *Ali* de 2001, em que a Initial Entertainment Group é a produtora/distribuidora que iniciou a obra e que detém parte dos seus *copyrights*, juntamente com a Columbia Pictures (que provavelmente tem direitos de marketing, exibição e distribuição da obra nos EUA). Ambas forneceram apoio em termos monetários, materiais, espaciais e/ou humanos. A Peters Entertainment e a Forward Pass são as produtoras principais, sendo a Lee Caplin/ Picture Entertainment Corporation e a Overbook Films outras companhias de produção que apoiaram significativamente a obra. Juntamente com os créditos finais, obtém-se a informação de que Lee Caplin foi produtor executivo do filme, o que nos indica que houve um contributo significativo dado à obra, mas igualmente esporádico e concreto (como apoio financeiro e/ou obteve os direitos da estória e/ou obteve um ator ou local importante para a obra, entre outros). Sabe-se, também, que Jon Peters é um dos produtores principais, dono da produtora Peters Entertainment Corporation. Ao fazer-se a leitura da creditação, se o leitor possuir conhecimentos da indústria do cinema Americano, possivelmente conseguirá detetar que Michael Mann, nome presente nos créditos finais, é outro dos produtores principais, visto ser dono da Forward Pass Productions e que James Lassiter também deu um contributo significativo como produtor, por ser um dos proprietários da Overbook Films (em parceria com Will Smith). São estas as mensagens exequíveis de retirar destes créditos especiais, sendo que a maioria destes conhecimentos poderão ser

adquiridos só a partir da leitura dos créditos. Outros já requerem algum saber da indústria do país em questão.

Uma das exceções existentes relativamente ao crédito “in association with”, é que o crédito pode ser atribuído a produtores. Tem-se como exemplo o caso da produtora/distribuidora Europeia “Polygram Pictures presents” seguido de “in association with Peter Guber e John Peters” no filme *Six Weeks* de 1982. Esta forma de utilização do crédito mostra um grande controlo criativo por parte dos produtores e a posse de direitos relevantes dentro da obra, em parceria com uma entidade coletiva. Dependendo dos restantes créditos, pode querer dizer, igualmente, que são os produtores principais da obra.

Em qualquer um dos casos, é importante saber detetar quem são as entidades coletivas mais conceituadas, com mais poder na obra e na indústria, sendo que, no contexto Americano, normalmente, são as que possuem a grande maioria dos *Copyrights*. Após este estudo, decidiu-se criar um quadro que facilitasse a compreensão dos diferentes créditos especiais. Veja-se a Tabela 2 na página seguinte.

Tabela 2 - Créditos Especiais Cinematográficos

Crédito Possessivo ou Possessório	Realizador	Argumentista	Companhia de Produção	Produtor	Distribuidora, Produtora/Distribuidora, Estúdio/Distribuidora ou Produtora/Estúdio/Distribuidora
“A Film by” E outras variantes	Marca de Autor-Celebridade				
Crédito Declarativo/ Possessivo			Companhia de Produção	Produtor	
“A [inserir nome] Production”			Principal		

Créditos Declarativos		Companhia de Produção	Produtor/ Produtor Executivo	Distribuidora; Produtora/Distribuidora; Estúdio/Distribuidora ou Produtora/Estúdio/ Distribuidora
“[Inserir nome] Presents”		<p>Normalmente adquire este crédito se estiver associada a algum organismo de radiodifusão. Usualmente possui <i>copyrights</i> significativos ou direitos de exibição (no caso Europeu) (pode funcionar como representante do seu produtor, caso este não seja creditado)</p> <p>Qualquer uma destas figuras que receba um crédito “presents” no sistema Americano, usualmente significa que são os representantes legais da obra ou que possuem direitos essenciais para a sua concretização e que a apoiaram</p>	<p>Outras profissões do departamento de produção, com uma hierarquia elevada, podem inserir-se neste modelo, apesar de ser mais raro. Usualmente, significa que tem uma grande influência no projeto em termos artísticos e de posse de direitos ou <i>copyrights</i> significativos para o projeto</p>	<p><u>Distribuidora</u>- significa que são responsáveis pela exibição e/ou distribuição da obra, assim como por todo ou parte do marketing</p> <p><u>Estúdio/Distribuidora</u> tem direitos de marketing e exibição. Por vezes, também possui os de distribuição, irá depender se tem uma grande entidade coletiva associada (ex.: Warner Bros.). Caso tenha, não trata da distribuição.</p> <p><u>Produtora/Distribuidora</u> normalmente, inicia a obra e detém grande parte dos <i>copyrights</i> e por vezes, também a distribuem. Depende das restantes entidades coletivas apresentadas, tal como no caso anterior. Na Europa significa que é responsável pela exibição e possui direitos de marketing, podendo também obter os direitos de produtora de videogramas, se a distribuir (depende das restantes entidades coletivas mencionadas)</p> <p><u>Estúdio/Produtora/Distribuidora</u> tende a ter os direitos de marketing, exibição e distribuição</p>

		<p>significativamente em termos materiais, humanos e/ou monetários</p>		
<p>“[Inserir nome] In Association with”</p>		<p><u>Depois de um crédito “presents”</u>- pode significar que a produtora partilha com a entidade coletiva alguns direitos da obra e investiram na mesma;</p> <p><u>Depois de um crédito declarativo/ possessivo</u> significa que são produtoras que deram contributos significativos para a obra, porém, <u>se for antes do crédito declarativo/possessivo</u> quer dizer que são companhias de produção importantes (equivalentes a principais)</p> <p><u>Companhia de Produção (“in association with”) e o seu produtor recebe um (declarativo/possessivo)-</u> ambos possuem a maioria dos <i>copyrights</i></p>	<p><u>Depois de um crédito “presents”</u>- Mostra bastante controlo artístico e que possuem direitos relevantes dentro da obra, em parceria com uma entidade coletiva. Quer também dizer que são os produtores principais da obra</p> <p><u>Depois de um crédito declarativo/ possessivo</u>- Quer dizer que, apesar de não serem os produtores principais, contribuíram de forma significativa para a obra</p>	<p><u>Se o crédito “in association with” tem como precedente o crédito “presents”</u>, usualmente significa que investiram na mesma (seja em termos monetários, espaciais, materiais e/ou humanos). Se for uma produtora/estúdio/distribuidora pode significar que possuem igualmente direitos de distribuição e/ou exibição</p> <p><u>Se como precedente tem um crédito declarativo/possessivo</u> significa que é uma das produtoras que contribuíram significativamente para a obra. Aplica-se a produtora/distribuidora ou a estúdio/produtora/distribuidora</p> <p><u>Se o “presents” aparece depois do “in association”</u>, ou seja, [entidades coletivas] “in association” [entidades coletivas] “presents” significa que todas essas entidades coletivas investiram na obra e possuem direitos sobre a mesma</p>

As conotações artísticas e hierárquicas que um crédito pode acarretar, foram as razões principais que levaram a fazer esta análise da creditação e é nelas que irá residir o foco. Só ao estudar todos os créditos iniciais de cada filme (e por vezes, também parte dos créditos finais) é que se pode saber ao certo que mensagens é que pretendem transmitir. Especialmente, porque muitos filmes apresentam um crédito possessivo, atribuído frequentemente ao realizador, desviando a atenção das mensagens dadas por outro tipo de créditos igualmente presentes. Há outro crédito, muito recente na indústria do cinema, que se apresenta como essencial para o produtor cinematográfico americano e que se pretende introduzir, que é a marca do produtor.

1.2.1- A Marca do Produtor

Para além dos créditos possessórios, declarativos e declarativos/possessivos, em 2013, como já aludido, foi adotada pelos EUA a chamada marca do produtor. A marca do produtor é uma sigla (p.g.a.) que se apresenta à frente do nome de determinados produtores. Esses produtores são aqueles que executaram todas ou a grande maioria das tarefas que definem a profissão (Veja-se Apêndice 1).

A Marca do Produtor é, especificamente, uma marca de certificação. Como tal, não indica nenhuma afiliação com ou filiação à *Producers Guild*; indica simplesmente que o crédito de produção segue os parâmetros da PGA: Que o produtor acreditado concretizou a maioria dos deveres de produção de um filme. As marcas de certificação existem somente para o bem do público. A *Producers Guild* acredita que a audiência deve saber que produtores, entre uma usual lista extensa de créditos individuais, na realidade desempenharam a função (PGA, 2017d).

A PGA tem-se envolvido no processo de determinação de quem merece realmente o título de produtor, assim como os prémios inerentes a este ofício. Como não pode proibir a atribuição do cargo, recompensa os produtores completos, com o direito a adicionar uma sigla depois do seu nome, tanto nos créditos do filme, como na publicidade aos mesmos (Squire, 2016, p. 183). Esta sigla é uma marca de reconhecimento do trabalho do produtor e ajuda, por isso, a detetar quem foram os produtores criativos no filme. No entanto, quer-se saber se é possível notar os produtores criativos num filme que não tem esta sigla. Mas antes disso, irá falar-se sucintamente da creditação de um filme no contexto nacional português, de modo a perceber se esta poderá entrar na seleção de filmes a serem investigados.

1.2.2- Os Créditos Especiais de um Filme Português

Ao visualizar-se alguns filmes portugueses, detetou-se uma falta de compatibilidade com o sistema de creditação usado pelos EUA e outros países Europeus, mas também uma falta de coerência na utilização de créditos especiais dentro da própria indústria portuguesa. É frequente no contexto português utilizarem o crédito “apresenta” para a companhia de produção principal, como nos filmes *Perdidos*, 2017, *Tabú* de 2012, *Corrupção*, 2007, *Floribela*, 2012 (que exhibe o crédito “com o apoio financeiro de”, o que pode indicar uma falta de conhecimento do que cada crédito significa). No filme *Bairro* de 2013, o crédito declarativo é usado corretamente, visto que se aplica a um estúdio e a um organismo de radiodifusão, que investiram na obra e possuem os direitos de exibição do filme. Este filme apresenta quatro realizadores, mas existe um crédito denominado “Autoria” atribuído a Francisco Moita Flores, o escritor da obra que deu origem à adaptação, ou seja, um crédito possessório. Também se tem exemplos em que o crédito “apresenta” é exibido por uma entidade coletiva que apoia significativamente no financiamento do filme, apesar de ser externa ao mundo cinematográfico, como no *Crime do Padre Amaro*, 2005. Noutros casos, este crédito declarativo é cedido aos produtores principais de filmes como *Jaime*, 1999 (aparecendo, igualmente, o crédito “com o apoio financeiro de”), *Zona J* de 1998, *Palavra e Utopia* de 2000 ou *Um amor de Perdição* de 2008 (em que, desta vez, o financiamento é apresentado como “com a participação do”). Este último uso da creditação “apresenta”, seguindo a lógica apresentada até agora, poderia querer dizer que os produtores têm os direitos de exibição da obra e que o crédito foi utilizado corretamente. Porém, é pouco provável, tendo em conta que para o filme ser exibido nos cinema, o produtor ou os autores tiveram de ceder parte dos seus direitos de exibição (Veja-se CDADC).

Não obstante, no filme *A Canção de Lisboa* de 2016, já se nota algum rigor, apesar de ainda mostrar falta de conhecimento consolidado sobre o assunto. O crédito “apresentam” é atribuído às entidades coletivas responsáveis por parte do financiamento da obra, podendo ter contribuído, também, com outro tipo de apoios, enquanto a sua produtora principal é apresentada com “uma produção de”. Ainda assim, são redundantes ao referirem, novamente, na coprodução a produtora principal, não acrescentando nenhuma mensagem nova. Com filmes como *Refrigerantes e Canções de Amor* de 2016, denota-se que o modo como os créditos são expostos e os termos mais utilizados, são adaptados do marketing publicitário de eventos, onde chegam a usar o crédito “apoio financeiro” e “apoios” distribuídos como se fosse um cartaz. Veja-se a seguinte imagem:



Figura 7 - Créditos iniciais *Refrigerantes e Canções de Amor*, 2016 © NOS Audiovisuais

Conclui-se, assim, que existe uma falta de rigor, coerência e, nalguns casos, de preocupação por parte dos cineastas portugueses em transmitir todas as mensagens possíveis sobre a produção do filme ao público. Formas de creditação como “em associação com” não são constatadas. Por este motivo, não se pode inserir filmes portugueses na seleção para análise. Alertando para a preocupação e importância da creditação correta de todas as pessoas e entidades coletivas que participaram na criação de uma obra. Após todas as informações recolhidas, segue-se o estudo extensivo.

2- Estudo de Caso: Produtores Criativos no Cinema

Existem vários casos, tanto no cinema Americano como no Europeu, de produtores que se inserem na esfera artística. É possível detetar estilos, linguagens e temáticas recorrentes, adotadas pela figura do produtor, cuja sua influência altera artisticamente a obra em si. Conforme Martin Dale nos informa “a reconstrução das indústrias cinematográficas Europeias foi liderada pelo produtor” (Dale, 1994, p. 9). De tal forma, que na Europa “cada indústria cinematográfica Europeia tem a sua lista de “produtores criativos famosos””, tal como Pierre Braunberger, Anatole Daumon em França, Alexander Korda e Emeric Pressburger na Grã-Bretanha ou mesmo Cecchi Gori e Alberto Grimaldi em Itália (Dale, 1994, p. 9).

Quando se iniciou este estudo, após muita ponderação, a intenção tornou-se em selecionar alguns produtores considerados criativos pela indústria cinematográfica e examinar os seus filmes. No panorama Americano optou-se por Peter Guber, Jon Peters, Arnold Kopelson, Art Linson, Darryl F. Zanuck, Barbara Broccoli e Michael G. Wilson e no Europeu escolheu-se Franco Cristaldi, Véra Belmont, Dieter Geissler, David Puttnam, Elías Querejeta. Contudo, considerou-se que apenas a análise de

produtores vistos como criativos pelos seus pares não era suficiente. Necessitou-se, igualmente, de uma amostra de produtores menos proeminentes nas respetivas indústrias. Decidiu-se, então, pesquisar alguns realizadores que são vistos como *auteurs* pelos defensores do *cinéma d'auteur* e estudar os seus produtores, ou alguns deles. Elegeu-se, assim, Meta Sørensen (produtora de alguns filmes realizados por Lars Von Trier), Letty Aronson (produtora de vários filmes vistos como sendo de Woody Allen), Allan Ekelund (produtor de diversos filmes onde Ingmar Bergman é realizador), Daniel Toscan du Plantier (trabalhou com nomes como Frederico Fellini, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman) e por fim, Lawrence Bender (produtor principal de diversos filmes realizados por Quentin Tarantino). Resolveu-se, também, recolher filmes aleatoriamente, de modo a perceber o que é que os seus créditos nos poderiam dizer sobre a produção das obras. Entre os filmes aleatórios, observou-se, também, aqueles cujos trailers serviram de objeto de análise no Capítulo III.

Ao todo, analisaram-se 384 filmes, 137 pertencentes aos produtores Americanos eleitos, 147 dos produtores Europeus e 100 escolhidos aleatoriamente. Há que ter em atenção que muitas das obras que fazem parte da filmografia dos produtores escolhidos, não puderam ser estudadas pela sua raridade ou outro aspeto que limitou o seu acesso. Portanto, não se investigaram todas as obras dos produtores nomeados, mas certificou-se sempre que se analisou mais de metade dos filmes produzidos por cada indivíduo. Também se excluíram as obras que adotaram a marca do autor.

Para a exposição da informação obtida, dividimo-la em duas categorias, a que se chamou de: créditos do *cinéma d'auteur*, constituídos por créditos especiais que servem o propósito de exaltação do realizador, estando muitas vezes, mas não sempre, ligados a produtores financeiros e créditos do produtor criativo, que demarcam a importância do contributo artístico e criativo dos produtores. Porquê esta comparação dos produtores face aos realizadores de cinema? Porque, como se tem vindo a constatar até agora, o realizador ainda é tido, em diversos meios, como a figura central da criação de uma obra filmica e se isso ainda é realmente tido em consideração, será constatado também nos créditos iniciais, tanto por questões artísticas, como de poder, estratégias de marketing e/ou viabilidade económica. Tentar-se-á, também, saber se é possível detetar um padrão entre os produtores considerados criativos, e o que é que esse padrão significa. Assim como se existe alguma estética e temáticas recorrentes dentro do trabalho dos produtores eleitos. As características um pouco mais específicas, pretendeu-se deixar para o estudo de caso da série, por se conseguir isolar melhor a contribuição de cada indivíduo.

Dentro dos produtores selecionados, apesar de alguns terem trabalhado esporadicamente como realizadores ou mesmo exercido outras profissões durante a sua carreira, cada um deles é genuinamente

um produtor. Com a exceção de Allan Ekelund, que trabalha frequentemente como manager de produção, muito mais do que como produtor e que nos dá indicação que exerce funções mais técnicas. Isto irá ajudar a perceber toda a dinâmica e representação de cargos mais técnicos.

Apenas foram observados filmes de ficção, em que os produtores exerceram especificamente a profissão de produtor. Há que ter em atenção, que nem todos os produtores tidos como criativos começaram as suas carreiras como produtores criativos, assim como nem sempre optam por projetos em que são os produtores principais, e quando isso acontece as suas tarefas artísticas tendem a ser em menor quantidade. Informação essa que se pode retirar dos créditos especiais, como irá ser constatado.

Nesta investigação sobre a creditação, pretendia-se haver um enfoque unicamente na figura do realizador e produtor, apesar de existirem outros cargos cuja criatividade é analogamente identificável por esta via. Contudo, detetou-se uma forma de creditação que enaltecia a contribuição artística de alguns produtores executivos, o que nos levou, igualmente, a incluí-la. Para acompanhar cada situação, irão ser apresentados alguns apoios visuais com números, símbolos e letras para ajudar a compreensão e seguimento da informação. No glossário apresentado nos Apêndices desta tese, estão indicados os significados de cada sigla, caso não seja perceptível no texto. Nos filmes aleatórios, optou-se em apenas observar os produtores principais. Porém, nos produtores que nomeados, irá ser estudada a creditação que recebem, mas caso não sejam os produtores principais de alguma das obras em que participe, irá ser também mencionado o tipo de creditação que o produtor principal recebeu. O que quer dizer que existirão alguns filmes repetido, dependendo do tipo de creditação que apresentam. Se isso acontecer, serão devidamente identificados como uma repetição. Inicia-se, então, com a categoria de *cinéma d'auteur*.

2.1- CATEGORIA DO CRÉDITO *CINÉMA D'AUTEUR*

As diversas formas de creditação que irão ser apresentadas nesta primeira parte, mostram um salientar da figura do realizador em relação às restantes profissões. Ainda assim, não quer dizer que o ou os produtores presentes na obra sejam financeiros. Irá depender do projeto, dos créditos empregues e da sua ordem, assim como do produtor que se está a observar. A maioria dos créditos que serão expostos possuem variações, no entanto, o intuito principal de cada cenário mantém-se.

Comece-se, então, pela primeira configuração de créditos, em que o realizador adquire um crédito possessório ($1r[p]$) e um relativo ao seu ofício ($1cr$), ou seja, ($2r=1r[p]+1cr$), enquanto o produtor recebe um crédito correspondente ao seu cargo ($1cprod$), ou seja, ($2r+1prod=(r[p]+cr)+cprod$). As

companhias, distribuidoras e/ou estúdios podem receber um crédito declarativo (1d ou 1d*) que seja significativo, contudo, nenhuma pertence ao produtor selecionado. Há variações da forma, em que a creditação vai para outro produtor, que não aquele que se propôs analisar (?prod) e do número de créditos exibidos pelo realizador.

Tabela 3 - Primeiro Cenário do Crédito *Cinéma d'Auteur*

Primeiro Cenário	Filmes
$2r+1prod = (r[p]+cr)+cprod$	
Aleatório	<i>The Big Red One</i> de 1980, <i>Careless</i> de 2007
Art Linson	<i>Imaginary Heroes</i> de 2004
Art Linson	<i>Fast Times at Ridgemont High</i> de 1982
Daniel Toscan du Plantier	<i>Le bassin de J.W.</i> de 1997
Lawrence Bender	<i>White Man's Burden</i> de 1995
Varição da Forma (1)	Filmes
$2r+ 1?prod = (r[p]+cr)+ ?prod$	(o Produtor estudado não recebe creditação, apenas entidades coletivas que não lhe pertencem (cmp) e outros produtores (?prod))
Aleatórios	<i>Der achte Tag</i> de 1990, <i>Der Unhold</i> de 1996
Varição da Forma (2)	Filmes
$1r+1?prod = r[p] +?prod$	(O mesmo acontece, mas desta vez o Realizador só recebe um crédito)
Daniel Toscan du Plantier e Yves Glasser	<i>La dentellière</i> de 1977
Daniel Toscan du Plantier e Stephan Tchalgadjeff	<i>Le diable probablement</i> de 1977
Varição da Forma (3)	Filmes
$1r+1prod = r[p]+cprod$	(Desta vez o Produtor estudado recebe um crédito profissional)
Franco Cristaldi	<i>Per amore... per magia...</i> de 1967

Nesta segunda disposição, não é revelado nenhum crédito inicial a não ser o do realizador e sempre com uma conotação possessiva, ou seja, é dado ao realizador um crédito possessório (1r[p]).

Tabela 4 - Segundo Cenário do Crédito *Cinéma d'Auteur*

Segundo Cenário	Filmes
$r[p]$	
Aleatório	<i>Breaking the Waves</i> de 1996
Meta Sørensen	<i>Antichrist</i> de 2009, <i>Melancholia</i> de 2011

No terceiro exemplar, o realizador adquire dois créditos possessórios ($2r[p]$), normalmente um “a film by” e outro do seu nome no mesmo *frame* do título do filme, enquanto o produtor recebe um crédito declarativo *presents* ($1prod[d^*]$), isto traduz-se em $2r+1prod= 2r[p]+prod[d^*]$. As variações encontradas residem no produtor, que adquire outro tipo de creditação e na quantidade de créditos possessórios que o realizador obtém, que aumentam.

Tabela 5 - Terceiro Cenário do Crédito *Cinéma d'Auteur*

Terceiro Cenário $2r+1prod= 2r[p]+prod[d^*]$	Filmes	Obs.
Franco Cristaldi	<i>Amarcord</i> de 1973	Realizado por Federico Fellini e produzido por um dos produtores criativos selecionados, Franco Cristaldi, uma exceção da creditação que este produtor utiliza e que não se voltou a constatar, nem noutros projetos feitos com Fellini. Mesmo assim, demarca a sua posição criativa com um crédito declarativo “presents” ($1d^*$), salientando a sua posição no filme como produtor <i>délégué</i> , já que é o único produtor.
Varição da Forma (1) $3r+1prod=2r[p]+cr+cprod$	Filmes (O Realizador recebe mais um crédito (profissional) e o Produtor passa a receber um crédito profissional)	
Lawrence Bender e Randolf Turrow	<i>Tale of two sisters</i> de 1989	Turrow é que recebe a creditação como representante da produtora onde trabalha (<i>presents</i>), assim como um crédito profissional, Bender só adquire um crédito profissional. O realizador, para além de ter um crédito possessório, ainda recebe o crédito de “Criador”. Não irá ser repetido este filme, pois Turrow não é proprietário da entidade coletiva, só a representa. O que quer dizer que iria incidir nesta forma de creditação como variante.

A quarta variante indica que a companhia que recebe um crédito declarativo/possessivo ($cmp[d.p]$), pertence a um produtor/realizador/argumentista $r[cprod+cr+ca]$. Este também recebe um crédito possessório ($r[p]$). Isto quer dizer que o realizador para além de controlar criativamente a realização e o argumento, é também o produtor principal ($5r$). Neste cenário há um enfoque em todos os casos em que o produtor possui uma das companhias de produção principais da obra. Na maioria dos exemplos, o realizador é o que se poderia chamar de *hyphenate auteur*. As variações da forma revelam créditos atribuídos ao ou a outro produtor, assim como uma alteração da quantidade dos créditos de ambos.

Tabela 6 - Quarto Cenário do Crédito *Cinéma d’Auteur*

Quarto Cenário $5r=r(cmp[d.p])+r[p]+r(cprod+cr+ca)$	Filmes (o Realizador recebe mais um crédito, neste caso possessório)	
Aleatórios	<i>Almost Famous</i> de 2000	
Variação da Forma (1) $4r=r(cmp[d.p])+r(cprod+cr+ca)$	Filmes (o Realizador não recebe um crédito possessório, os Produtores recebem um crédito)	Obs.
Michael Mann (produtor financeiro Art Linson)	<i>Heat</i> de 1995	Michael Mann é o produtor principal, Art Lison trabalha como produtor financeiro adquirindo só o crédito de produtor (cprod)
Michael Gruskoff, Werner Herzog e Daniel Toscan du Plantier	<i>Nosferatu: Phantom der Nacht</i> de 1979	Michael Gruskoff recebe o crédito <i>presents</i> , Daniel Toscan não tem nenhum (provavelmente recebe um crédito a partir de uma das empresas para a qual trabalhe)
Variação da Forma (2) $4r+2prod=r(cmp[d.p])+r[p]+cr+ca)+prod(cmp[d.p]+cprod)$	Filmes (o Realizador em vez de um crédito de Produtor, recebe um possessório e o produtor tem 2cr)	
Aleatório	<i>Betty Blue</i> de 1986	O produtor recebe o crédito profissional de produtor <i>délégué</i>
Variação da Forma (3) $4r+2prod=r(cmp[d.p])+r[p]+cr+cprod)+prod(cmp[d.p]+cprod)$	Filmes (o Realizador recebe um crédito de Produtor)	
Lawrence Bender	<i>Knockaround Guys</i> de 2001	
Variação da Forma (4) $4r+2prod=(r[p]+r(cprod+cr+ca))+prod(cmp[d.p]+cprod)$	Filmes (o Produtor recebe crédito declarativo/possessivo e profissional)	
Jon Peters	<i>Wild Wild West</i> de 1999	
Variação da Forma (5) $2r+2prod=r(cmp[p])+cr)+prod(cmp[d.p]+cprod)$	Filmes (o Realizador recebe um crédito possessório através da sua companhia)	
Peter Guber e Jon Peters	<i>The Witches of Eastwick</i> de 1987	
Variação da Forma (6) $3r+1prod=r(cmp[d.p])+cr+ca)+prod(cmp[d.p])$	Filmes (o Produtor só recebe um crédito inicial)	
Jon Peters	<i>Ali</i> de 2001	

Por fim, este último modelo centra toda a creditação no realizador. Não é encontrado em todo o filme qualquer crédito ao produtor (0). No primeiro exemplo o realizador tem um crédito possessório e

outro para o seu posto (1r[p]+1cr) e ainda recebe um terceiro crédito, desta vez declarativo/possessivo como chefe de produção, a partir da sua produtora independente (1r(cmp[d.p])), ou seja, (3r=r[p]+cr+cmp[d.p]). Nas variações observa-se uma diminuição de créditos concedidos ao realizador.

Tabela 7 - Quinto Cenário do Crédito *Cinéma d'Auteur*

Quinto Cenário 3r=r[p]+cr+cmp[d.p]	Filmes
Aleatório	<i>Léon</i> de 1994
Variação da Forma (1) Cr	Filmes (o Realizador adquire um crédito profissional, mas não existe qualquer tipo de Produtor mencionado em todo o filme)
Aleatório	<i>Solaris</i> de 1972
Variação da Forma (2) r[p]	Filmes (o Realizador adquire um crédito possessivo, enquanto nenhum Produtor é mencionado em todo o filme)
Aleatório	<i>Höstsonaten</i> de 1978

2.2- CATEGORIA DO CRÉDITO PRODUTOR CRIATIVO

Transpondo, agora, para os modelos de creditação da categoria que se nomeou como a pertencente ao produtor criativo, optou-se por, nalguns casos, indicar-se a tipologia de créditos mais utilizada por determinados produtores, ou seja, a que se constata na maioria dos filmes em que o produtor eleito trabalha. Se existirem exceções, serão referidas individualmente noutros cenários.

Num primeiro panorama, o realizador não recebe nenhum crédito possessório, só um “directed by” relativo ao seu ofício (1cr), em contrapartida o produtor recebe dois créditos (2prod), um relativo ao seu cargo (1cprod) e outro através da sua companhia de produção independente (1cmp), isto é, (2prod=cmp+cprod). Nas variações apresentadas, os créditos declarativos empregues pela entidade coletiva do produtor variam entre *presents* (cmp[d*]) e *in association with* (cmp[d]), assim como o do realizador, entre o crédito profissional (cr) e possessório (r[p]). Tanto no caso Americano como no Europeu, os créditos atribuídos à companhia de produção dos produtores principais, representam posse de *copyrights*/direitos na obra e o fornecimento de apoio à sua construção.

Tabela 8 - Primeiro Cenário do Crédito Produtor Criativo

Primeiro Cenário	Filmes	
$2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{d.p.}]+\text{cprod})+\text{cr}$		
Aleatórios	<i>Jaws</i> de 1975, <i>The Chapman Report</i> de 1962, <i>Oranges and Sunshines</i> de 2011, <i>Sunshine Cleaning</i> de 2008	
<u>David Puttnam</u>	<u>É a mais utilizada nos seus filmes (1971-1999)</u>	Com a exceção dos filmes: <i>Melody</i> 1971, <i>The Pied Piper</i> de 1972 e <i>That'll be the day</i> de 1973, <i>Stardust</i> de 1974 que não foram possíveis de analisar- 15 Filmes
Franco Cristaldi	<i>I magliari</i> de 1959, <i>I delfini</i> de 1960, <i>L'uomo di paglia</i> de 1958, <i>Le notti bianche</i> de 1957, <i>Un eroe dei nostri tempi</i> de 1957	
Letty Aronson	<i>The Curse of the Jade Scorpion</i> de 2001, <i>Melinda and Melinda</i> de 2004, <i>You Will Meet a Tall Dark Stranger</i> de 2010	
Art Linson	<i>Rafferty and the Gold Dust Twins</i> de 1975, <i>Car Wash</i> de 1976, <i>Into the Wild</i> de 2007, <i>Point of no Return</i> de 1993, <i>The Edge</i> de 1997 e <i>Sunset Strip</i> de 2000	
Dieter Geissler	<i>The Neverending Story II: The Next Chapter</i> de 1990, <i>The Neverending Story III</i> de 1994, <i>Tarzan and the Lost City</i> de 1998 e <i>The Tiger</i> de 1992	
Lawrence Bender	<i>Dirty Dancing: Havana Nights</i> de 2004, <i>Killshot</i> de 2008	
Varição da Forma (1) $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{d.p.}]+\text{cprod})+\text{r}[\text{p}]$	Filmes (o Realizador recebe um crédito possessório em vez de um que representa o cargo)	
Franco Cristaldi	<i>La legge è legge</i> de 1958, <i>Café Express</i> de 1980	
David Puttnam	<i>Midnight Express</i> de 1978	
Lawrence Bender	<i>Reservoir dogs</i> de 1992	
Daniel Toscan du Plantier e Bertrand Javal	<i>Cousin cousine</i> de 1975	Bertrand Javal recebe um crédito de produtor <i>délégué</i> e é quem adquire a creditação toda. Daniel Toscan é creditado pela produtora Gaumont, que adquire um crédito declarativo/possessivo a meias

Varição da Forma (2) 2prod+1r= prod(cmp[d.p]+[d.p])+cr	Filmes (o Produtor em vez do crédito relativo à profissão adquire um crédito declarativo/possessivo no mesmo <i>frame</i>)	
Darryl F. Zanuck	<i>A Message to Garcia</i> de 1936, <i>I'll Give a Million</i> de 1938, <i>Wake Up and Live</i> de 1937, <i>The Road to Glory</i> de 1936, <i>The Prisoner of Shark Island</i> de 1936, <i>Show Them No Mercy!</i> de 1935	
Varição da Forma (3) 2prod+1r= prod(cmp[d.p]+[d*])+r[p] V cr	Filmes	
Franco Cristaldi	<i>E la nave va</i> de 1983 (r[p]); <i>Kapò</i> de 1960 (cr)	
Varição da Forma (4) 2prod+1r= prod(cmp[d*]+cprod)+cr	Filmes	Obs.
Aleatório	<i>Sanctuary</i> de 1961, <i>Moonrise Kingdom</i> de 2012	
<u>Barbara Broccoli e Michael G. Wilson</u>	<u>O crédito mais usado por esta dupla dos filmes 007 (1995-2015)</u>	6 filmes (só dois filmes é que não se inserem nesta creditação)
Darryl F. Zanuck	<i>How Green Was My Valley</i> de 1941, <i>Pinky</i> de 1942, <i>The Roots of Heaven de 1958</i> , <i>Island in the Sun</i> de 1957, <i>The Snows of Kilimanjaro</i> de 1952, <i>This Above All</i> de 1942, <i>Son of Fury: The Story of Benjamin Blake</i> de 1942, <i>A Yank in the R.A.F</i> de 1941, <i>People will talk</i> de 1951, <i>No Way Out</i> de 1950, <i>Gentleman's Agreement</i> de 1947, <i>Blood and Sand</i> de 1941, <i>Tobacco Road</i> de 1941, <i>Down Argentine Way</i> de 1940, <i>The Return of Frank James</i> de 1940	No filme <i>Roots of Heavens</i> de 1958, Darryl Zanuck recebe dois créditos declarativos por duas das produtoras que lhe pertencem, 20th Century Fox e Darryl F. Zanuck Productions, Inc, assim como em <i>Island in the Sun</i> de 1957.
Letty Aronson	<i>Midnight in Paris</i> de 2011, <i>To Rome with Love</i> de 2012	Crédito declarativo/possessivo atribuído a um Produtor Executivo ou a um dos outros Produtores Principais
Varição da Forma (5) 2prod+1r= prod(cmp[d*]+cprod)+r[p]	Filmes (o Realizador em vez de um crédito profissional, recebe um crédito possessório)	
Allan Ekelund	<i>Sommarlek</i> de 1951	
	<i>La dentellière</i> de 1977 (repetido)	Yves Gasser adquire toda a creditação, Daniel Toscan não recebe crédito nenhum (provavelmente recebe a

Daniel Toscan du Plantier e Yves Glasser		partir de alguma entidade coletiva para a qual trabalhe)
Daniel Toscan du Plantier e Stephan Tchalgadjeff	<i>Le diable probablement</i> de 1977 (repetido)	O mesmo que no anterior, mas desta vez com Stephan Tchalgadjeff. A Gamount é mencionada só como responsável pela exibição
Varição da Forma (6) 2prod+1r= prod(cmp[d*]+cmp[d.p])+cr	Filmes (o Produtor em vez de crédito profissional recebe um declarativo/possessivo para a sua companhia de produção)	
Véra Belmont	<i>La loi du survivant</i> de 1967	
Varição da Forma (7) 2prod+1r= prod(cmp[d*]+[d.p])+cr	Filmes (o Produtor em vez de crédito profissional recebe um declarativo/possessivo)	
Darryl F. Zanuck	<i>Purple Heart</i> de 1944, <i>The Grapes of Wrath</i> de 1940, <i>Wilson</i> de 1944	
Varição da Forma (8) 2prod+1r= prod(cmp[d]+cprod)+cr	Filmes (a companhia de produção recebe um “association with” depois do crédito “presents”)	
Letty Aronson	<i>Hollywood Ending</i> de 2002, <i>Anything Else</i> de 2003, <i>Whatever Works</i> de 2009, <i>Blue Jasmine</i> de 2013	Um dos Produtores Executivos ou outro Produtor principal, para além do crédito profissional recebe um crédito declarativo/possessivo através da sua companhia

No segundo panorama tem-se um crédito possessório, atribuído à companhia de produção pertencente ao produtor principal (1cmp[p]), um crédito para o ofício do produtor (1cprod) e outro para o do realizador (1cr). Noutras variantes o produtor recebe um crédito declarativo *presents* (1prod[d*]) juntamente ou em vez do crédito profissional (1cprod), assim como o realizador pode obter o crédito relativo ao seu cargo e/ou um possessório (1cr+1r[p]; 1cr v 1r[p]).

Tabela 9 - Segundo Cenário do Crédito Produtor Criativo

Segundo Cenário	Filmes	Obs.
2prod+1r=prod(cmp[p]+cprod)+cr		
Aleatório	<i>Gone with the Wind</i> , de 1939; <i>Black Eagle</i> de 1988	
Franco Cristaldi	<i>Un ettaro di cielo</i> de 1958, / <i>soliti ignoti</i> de 1958, <i>Sedotta e abbandonata</i> de 1964, /	No filme <i>L'assassino</i> de 1961, a produtora de Cristaldi (Vides) partilha o crédito possessório

	<i>compagni</i> de 1963, <i>Divorzio all'italiana</i> de 1961, <i>L'assassino</i> de 1961, <i>Kean - Genio e sregolatezza</i> de 1957	com a companhia Titanus, que recebe, igualmente, um crédito declarativo (cmp[d*]) e um declarativo/possessivo
Peter Guber	<i>The Deep</i> de 1977	
Varição da Forma (1) $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{p}]+\text{cprod})+\text{r}[\text{p}]$	Filmes (O Realizador recebe um crédito possessório em vez de um que representa o cargo)	
Franco Cristaldi	<i>Salvatore Giuliano</i> de 1962	
Varição da Forma (2) $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{p}]+[\text{d}^*])+\text{r}[\text{p}] \vee \text{cr}$	Filmes (O Produtor recebe um crédito declarativo direcionado a si, em vez de profissional)	
Franco Cristaldi	<i>Movie Rush - La febbre del cinema</i> de 1976 (r[p]); <i>Il giovane normale</i> de 1969 (cr);	
Varição da Forma (3) $2\text{prod}+2\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{p}]+\text{cprod})+(\text{r}[\text{p}]+\text{cr})$	Filmes (O Produtor e o Realizador recebem um crédito possessório)	
Franco Cristaldi	<i>Lettera aperta a un giornale della sera</i> de 1970, <i>Vaghe stelle dell'Orsa</i> de 1965	
Varição da Forma (5) $3\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{p}]+[\text{d}^*]+\text{cprod})+\text{cr} \vee \text{r}[\text{p}]$	Filmes (O Produtor através da companhia de produção e o Realizador recebem um crédito possessório e o Produtor ainda recebe um <i>presentes</i> e um profissional)	
Franco Cristaldi	<i>Toh, è morta la nonna!</i> de 1969, <i>La ragazza di Bube</i> de 1964, <i>I compagni</i> de 1963, <i>Omicron</i> de 1963, <i>Salvatore Giuliano</i> de 1962 (neste último o realizador obtém crédito possessório e nos anteriores um crédito profissional)	
Varição da Forma (6) $3\text{prod}+2\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{p}]+[\text{d}^*]+\text{cprod})+(\text{r}[\text{p}]+\text{cr})$	Filmes (O Produtor e o Realizador recebem um crédito possessório e o produtor ainda recebe um <i>presentes</i> e um crédito profissional)	
Franco Cristaldi	<i>Arrivano i Miei</i> 1983, <i>Amori Miei</i> de 1978, <i>Mogliamante</i> de 1977, <i>Di che segno sei?</i> de 1975	Nicola Nacarro arrecada os mesmos créditos de produção que Cristaldi

No terceiro parâmetro, o produtor adquire dois créditos administrados a si (2prod) e o realizador obtém apenas um que poderá ser profissional (1cr) ou possessório (1r[p]). Relativamente ao produtor, o primeiro tanto pode ser um crédito declarativo/possessivo direcionado a si (prod[d.p]) como um declarativo *presents* (prod[d*]) ou um declarativo *in association with* (prod[d]). O segundo crédito é viável que seja relativo à profissão do produtor (cprod) ou um declarativo/possessivo à sua companhia de produção independente (1cmp[d.p]).

Tabela 10 - Terceiro Cenário do Crédito Produtor Criativo

Terceiro Cenário 2prod+1r=(prod[d.p]+cprod)+cr	Filmes	
Aleatório	<i>Three</i> de 2010	
<u>Elías Querejeta</u>	<u>É o crédito usado por este Produtor (1966-2006)</u>	40 filmes
Art Linson	<i>Melvin and Howard</i> de 1980	
Jon Peters	<i>A Star Is Born</i> de 1976, <i>My Fellow Americans</i> de 1996	
Variação da Forma (1) 2prod+1r= prod[[d*]+cprod)+(cr V r[p])	Filmes (o Produtor recebe um crédito declarativo presents em vez do declarativo/possessivo)	
Darryl Zanuck	<i>All About Eve</i> de 1950, <i>Twelve O’Clock High</i> de 1949, <i>The Man in the Gray Flannel Suit</i> de 1956, <i>Little Old New York</i> de 1940, <i>The Rains Came</i> de 1939, <i>Stanley and Livingstone</i> de 1939, <i>The Story of Alexander Graham Bell</i> de 1939, <i>Jesse James</i> de 1939, <i>My Lucky Star</i> de 1938, <i>Seventh Heaven</i> de 1937, <i>Pigskin Parade</i> de 1936	Em todos o realizador adquire um crédito profissional
Daniel Toscan du Plantier	<i>Madame Butterfly</i> de 1995 (cr); <i>Quadrille</i> de 1997 (r[p]); <i>Bámbola</i> de 1996 (r[p]): Plantier não recebe creditação, só pela entidade coletiva como apoiante, os produtores principais são Marco Poccioni e Marco Valsania)	É possível que trabalhe numa das entidades coletivas que recebem um crédito declarativo/possessivo ou <i>in association with</i>
Michael Wilson (mas quem recebe a creditação é Albert Broccoli)	<i>007-A View to a Kill</i> de 1985, <i>007- The Living Daylights</i> de 1987 e <i>007-Licence to Kill</i> de 1989	O Realizador adquire em todos estes filmes um crédito profissional (cr) e Wilson só recebe um crédito profissional
Variação da Forma (2) 2prod+1r= prod[[d*]+cmp[d.p]]+r[p]	Filmes (o Produtor recebe um crédito para a sua companhia em vez de um profissional)	
Daniel Toscan du Plantier	<i>Boris Godounov</i> de 1989	É possível que trabalhe numa das entidades coletivas que recebem um crédito declarativo/possessivo ou <i>in association with</i>

Varição da Forma (3) 2prod+1r= prod[(d.p)+cprod]+r[p]	Filmes (o Realizador recebe um crédito possessório em vez de um que representa o cargo)	
Aleatório	<i>Star Trek: The Motion Picture</i> de 1979	
Varição da Forma (4) 2prod+1r=(prod[d]+cprod)+cr	Filmes (o Produtor em vez de um crédito declarativo/possessivo recebe um declarativo “in association with” após um <i>presents</i>)	
John Peters e Peter Guber	<i>Six Weeks</i> de 1982	

No quarto panorama, o realizador e o produtor têm o mesmo número de créditos direcionados a eles mesmos e não às suas companhias. São atribuídos dois créditos a cada um (2r+2prod). O realizador tende a adquirir um crédito possessório e do seu cargo (2r=r[p]+cr), enquanto o produtor recebe um declarativo/possessivo e profissional (2prod=prod[d.p]+cprod).

Tabela 11 - Quarto Cenário do Crédito Produtor Criativo

Quarto Cenário 2prod+2r= (prod[d.p]+cprod) + (r[p]+cr)	Filmes	Obs.
Aleatórios	<i>Snatch</i> . de 2000, <i>JFK</i> de 1991, <i>Mimic</i> de 1997, <i>Death Proof</i> de 2007, <i>Poltergeist</i> de 1982, <i>Death Defying Acts</i> de 2007, <i>The Sicilian</i> de 1987	
<u>Arnold Kopelson</u>	A maioria dos seus filmes (1980-2004)	12 filmes
Bernd Eichinger e Bernd Schaefers (Dieter Geissler é produtor financeiro)	<i>Die unendliche Geschichte (The Neverending Story)</i> de 1984)	
Dieter Geissler	<i>Egon Schiele – Exzesse</i> de 1981	
Jon Peters	<i>Eyes of Laura Mars</i> de 1978, <i>The Main Event</i> de 1979, <i>Superman Returns</i> de 2006, <i>Money Train</i> de 1995	
Art Linson	<i>We're No Angels</i> de 1989, <i>The Black Dahlia</i> de 2006	

Num quinto cenário continua-se a ter dois créditos para o produtor (2prod) e dois para o realizador (2r), mas desta vez o produtor recebe um crédito declarativo *presents* (d*) ou um declarativo/possessivo (d.p) a partir da sua companhia de produção (cmp) e um relativo à sua profissão (cprod). O realizador por outro lado tem um crédito dirigido ao seu cargo (cr) ou à sua companhia de produção (r(cmp[p] V cmp[d]) e outro possessório (r[p]).

Tabela 12 - Quinto Cenário do Crédito Produtor Criativo

Quinto Cenário 2prod+2r= prod(cmp[d.p]+cprod) + r[p]+cr)	Filmes (o Produtor recebe um crédito declarativo <i>presents</i> ou declarativo/possessivo a partir da sua produtora)	
Aleatórios	<i>Das Boot</i> de 1981 e <i>Brazil</i> de 1985	
Peter Guber e Jon Peters	<i>Vision Quest</i> de 1985, <i>Caddyshack II</i> de 1988, <i>Batman</i> de 1989	
Art Linson	<i>Fight Club</i> de 1999, <i>The Untouchables</i> de 1987, <i>This boy's life</i> de 1993, <i>Great Expectations</i> de 1998, <i>Pushing Tin</i> de 1999	
Lawrence Bender	<i>Good will hunting</i> de 1997, <i>Anna and the King</i> de 1999	
Arnold Kopelson	<i>Don't Say a Word</i> de 2001, <i>Joe Somebody</i> de 2001, <i>Twisted</i> de 2004	
Variação da Forma (1) 2prod+2r= prod(cmp[d.p]+cprod) + r(cmp[p])+cr)	Filmes	
Peter Guber e Jon Peters	<i>The Witches of Eastwick</i> de 1987 (repetido)	Peter Guber e Jon Peters recebem um crédito declarativo/possessivo relativo à sua companhia de produção independente, Guber-Peters Company, (cmp [d.p]) e um correspondente à sua profissão (1cprod). O realizador George Miller recebe um crédito profissional (1cr) e um crédito possessório atribuído à sua companhia de produção "A Kennedy Miller Film" (r(cmp[p])), apesar da responsabilidade relativa ao departamento de produção seja entregue a Guber e Peters, dando a entender que são produtores criativos.
Variação da Forma (2) 2prod+2r= prod(cmp[d.p]+cprod) + r(cmp[d])+cr)	Filmes (A companhia pertencente ou representante do Realizador adquire um crédito <i>in association with</i>)	
Jon Peters	<i>Rosewood</i> de 1997	
Variação da Forma (3) 2prod+2r= (cmp[d*]+cprod)+ r[p]+cr)	Filmes (A companhia de produção que o Produtor representa recebe o crédito declarativo <i>presents</i>)	

Aleatórios	<i>Das Leben ist eine Baustelle</i> de 1997, <i>Lola rennt</i> de 1998	
------------	--	--

Na versão que completa a sexta configuração utilizada, o produtor recebe um crédito dirigido a si (1prod), que poderá ser um declarativo/possessivo (prod[d.p]) ou um declarativo *presents* (prod[d*]) ou um crédito para a sua produtora independente (1cmp), que tanto pode ser declarativo/possessivo (cmp[d.p]) como um declarativo *presents* (cmp[d*]). Enquanto o realizador adquire um relativo à profissão (1cr) ou um possessório (1r[p]).

Tabela 13 - Sexto Cenário do Crédito Produtor Criativo

Sexto Cenário	Filmes	Obs.
1prod+1r= prod[d.p]+cr		
Darryl F. Zanuck	<i>Folies Bergère de Paris</i> de 1935, <i>Call of the Wild</i> de 1935, <i>Born to Be Bad</i> de 1934, <i>Looking for Trouble</i> de 1934, <i>Moulin Rouge</i> de 1934.	
Variação da Forma (1) 1prod+1r= prod[d*]+r[p]	Filmes (O Produtor recebe um crédito declarativo presents e o realizador um possessório)	
Franco Cristaldi	<i>Il signor Robinson, mostruosa storia d'amore e d'avventure</i> de 1976	
Daniel Toscan du Plantier	<i>Korczak</i> de 1990, <i>Désiére</i> de 1996	É possível que trabalhe numa das entidades coletivas que recebem um crédito declarativo/possessivo ou um <i>in association with</i>
Variação da Forma (2) 1prod+1r= cmp[d.p]+(cr v r[p])	Filmes (O Produtor é creditado através da produtora independente)	
Aleatório	<i>Carmen</i> de 1983	Realizador recebe um crédito profissional
Daniel Toscan du Plantier e Bertrand Javal	<i>Cousin cousine</i> de 1975 (repetido)	Realizador recebe um crédito possessório
Variação da Forma (3) 1prod+1r= cmp[d*]+cr	Filmes (referencia a equipa, o Produtor só é mencionado pela entidade coletiva)	
Daniel Toscan du Plantier	<i>À nos amours</i> de 1983	É possível que trabalhe numa das entidades coletivas que recebem um crédito declarativo/possessivo ou <i>in association with</i>
Lawrence Bender	<i>Voces inocentes</i> de 2004	

No sétimo caso tem-se o realizador e o produtor a receberem unicamente um crédito cada um, que identifica a sua profissão no filme (1cr+1cprod). Este crédito, por vezes, significa que outra função, para além destas duas, foi o principal ou um dos principais focos artísticos e que adquiriu um crédito

possessório (?=p) ou declarativo/possessivo (?=d.p) ou mesmo o declarativo *presents* (?=d*). Poderá ter sido um argumentista, um produtor executivo ou outra profissão. Há também a hipótese de ter sido uma entidade coletiva a receber um dos créditos especiais. Existe uma variação da forma em que o produtor, em vez do crédito profissional, adquire um declarativo/possessivo (prod[d.p]), enquanto outra profissão, que não a de realizador, exibe um crédito possessório (?=p).

Tabela 14 - Sétimo Cenário do Crédito Produtor Criativo

Sétimo Cenário	Filmes	Obs.
$1\text{prod}+1\text{r}=?= \text{cprod}+\text{cr}+?$		
Aleatórios	<i>Superman II</i> de 1980, <i>Blade Runner</i> de 1982	Outras profissões
Barbara Broccoli e Michael Wilson	007- <i>The GoldenEye</i> de 1995, 007- <i>Tomorrow Never Dies</i> de 1997	Outra profissão
Art Linson	<i>American Hot Wax</i> de 1978	Outra profissão
Franco Cristaldi	<i>Audace colpo dei soliti ignoti</i> de 1959	A companhia de produção Titanus adquire o crédito possessório
Letty Aronson	<i>Match Point</i> de 2005, <i>Scoop</i> de 2006, <i>Cassandra's Dream</i> de 2007, <i>Vicky e Cristina Barcelona</i> de 2008	Entidades coletivas de produtores executivos adquirem o crédito declarativo/possessivo, que a poiam a obra significativamente
Lawrence Bender	<i>Intruder</i> de 1989	Phantom Productions adquire o crédito <i>presents</i> . Lawrence Bender recebe crédito pela estória
Varição da Forma (1)	Filmes	
$1\text{prod}+1\text{r}=?= \text{prod}[\text{d.p}]+\text{cr}+?$	(referencia a equipa, o produtor só é mencionado pela entidade coletiva)	
Aleatórios	<i>Sound of Music</i> de 1965	No filme <i>Sound of Music</i> de 1965, existe um crédito possessivo de Oscar Hammerstein e Richard Rogers, os criadores da obra base que inspirou a produção do filme

Numa nova situação, em que há um crédito possessório atribuído a uma companhia de produção, não pertencente nem ao realizador nem ao produtor (?cmp[p]), o produtor recebe um crédito relativo ao seu trabalho e outro declarativo/possessivo correspondente à sua companhia, todos inseridos no mesmo *frame* ($2\text{prod} = \text{cprod} + \text{cmp}[\text{d.p}]$) e o realizador adquire dois créditos, um possessório e um de ofício ($2\text{r} = \text{r}[\text{p}] + \text{cr}$).

Tabela 15 - Oitavo Cenário do Crédito Produtor Criativo

Oitavo Cenário	Filmes
$? \text{cmp} + 2\text{prod} + 2\text{r} = ? \text{cmp}[\text{p}] + (\text{cprod} + \text{cmp}[\text{d.p}]) + (\text{r}[\text{p}] + \text{cr})$	
Franco Cristaldi	<i>Le notti bianche</i> , 1957

Na nona ocorrência encontrou-se um crédito partilhado pelo realizador e pelo produtor, que revela a partilha de uma companhia de produção. Tem-se o exemplo da companhia receber um crédito declarativo/possessivo ($cmp[d.p](r+prod)$) ou um declarativo *presents* ($cmp[d^*](r+prod)$). O produtor, por outro lado, recebe um crédito profissional ($cprod$) e o realizador um de ofício ou possessório ($cr \vee r[p]$).

Tabela 16 - Nono Cenário do Crédito Produtor Criativo

Nono Cenário $1prod+1r+ 1(prod+r)= cprod+cr+(cmp[d.p](r+prod))$	Filmes
Aleatório	<i>Pat Garret and Billy the Kid</i> , 1975.
Varição da Forma (1) $1 prod+ 1r+ 1(prod+r)= cprod+ r[p]+ (cmp[d.p](r+prod))$	Filmes (O crédito do Realizador é possessório)
Lawrence Bender	<i>Pulp Fiction</i> de 1994
Varição da Forma (2) $1 prod+ 1r+ 1(prod+r)= cprod+ r[p]+ (cmp[d^*](r+prod))$	Filmes (O crédito do Realizador é possessório)
Lawrence Bender	<i>Jackie Brown</i> de 1997

Apesar desta forma de creditação ser uma extensão da anterior, pode ser aquela que mais questões levanta sobre se o produtor é financeiro ou criativo, pois possui um número de créditos inferior ao do realizador. Contudo, tanto estes exemplares como os anteriores, implicam que o produtor e o realizador possuem uma companhia de produção em conjunto, ou seja, complementam o trabalho um do outro. Seguido do crédito da companhia que têm em comum, que pode ser um crédito especial declarativo/possessivo ($cmp[d.p](r+prod)$) ou só uma menção à companhia de produção ($cmp(r+prod)$), o produtor pode apenas receber um crédito profissional ($cprod$) ou mesmo nenhum. No primeiro caso o realizador adquire um crédito profissional e possessório ($cr+r[p]$) e no segundo um crédito possessório ($r[p]$).

Tabela 17 - Décimo Cenário do Crédito Produtor Criativo

Décimo Cenário $1prod+2r+ 1(prod+r)= cprod+(cr+r[p])+ d.p(r+prod)$	Filmes (O Realizador ainda recebe um crédito possessório)
Aleatório (o Realizador é Produtor de raiz)	<i>Arachnophobia</i> de 1990

Varição da Forma (1) $1r+1(\text{prod}+r)=r[p]+ \text{cmp}(r+\text{prod})$	Filmes (a companhia de produção não recebe nenhum crédito especial e o Produtor não é creditado)
Aleatório	<i>Spy Kids</i> de 2001
Lawrence Bender	<i>Kill Bill Vol. 1</i> de 2003, <i>Kill bill 2 Vol.2</i> de 2004, <i>Inglourious Basterds</i> de 2009

No décimo primeiro acontecimento, o produtor recebe três créditos (3prod) e o realizador um (1r) ou dois (2r). O produtor arrecada um crédito declarativo/possessivo direcionado à sua companhia independente (cmp[d.p]), outro para si que poderá ser o declarativo *presents* (prod[d*]) ou declarativo/possessivo (prod[d.p]) e um profissional (cprod). A creditação do realizador vai variando entre profissional e possessória (r[p] V cr) ou ambas (r[p]+cr).

Tabela 18 - Décimo Primeiro Cenário do Crédito Produtor Criativo

Décimo Primeiro Cenário $3\text{prod}+1r= (\text{cmp}[d.p]+\text{prod}[d*]+\text{cprod})+ (r[p] \vee \text{cr})$	Filmes	
Aleatório	<i>Der Krieger und die Kaiserin</i> de 2000	O Realizador recebe crédito de ofício
Véra Belmont	<i>Farinelli</i> de 1994 (Realizador recebe crédito possessório); <i>Les Charlots contre Dracula</i> de 1980 (o Realizador recebe crédito de ofício mesmo sendo argumentista)	
Varição da Forma (1) $3\text{prod}+1r= (\text{cmp}[d.p]+\text{prod}[d.p]+\text{cprod})+ \text{cr}$	Filmes (Em vez de um crédito declarativo <i>presents</i> , o Produtor recebe um crédito declarativo/possessivo)	
Darryl Zanuck	<i>The Sun Also Rises</i> de 1957	
Varição da Forma (2) $3\text{prod}+2r= (\text{cmp}[d.p]+\text{prod}[d*]+\text{cprod})+ (r[p]+\text{cr})$	Filmes (O Realizador recebe dois créditos)	
Franco Cristaldi	<i>Cinema Paradiso</i> de 1988, <i>Il cappotto di Astrakan</i> de 1979, <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> de 1979	(O Realizador é Argumentista)

Tal como neste último modelo, tem-se também obras cinematográficas onde se insere o *produtor délégué* ou o produtor Americano (*prodD*). É-lhe atribuído diretamente o crédito declarativo *presents* (d*), que significa que possui direitos sobre a obra. Usualmente, em países Europeus são direitos de exibição, mas é plausível que sejam mais, irá depender dos contratos realizados. Nesta situação é indiferente a

soma e o tipo de créditos que o realizador e o próprio produtor adquirem, pois obtém-se automaticamente a informação de que o produtor é criativo.

Tabela 19 - Décimo Segundo Cenário do Crédito Produtor Criativo

Décimo Segundo Cenário	Filmes
<i>prodD [d*]</i>	
<u>Véra Belmont</u>	<u>O mais utilizado (1960-2016)- (já mencionados)</u>
Franco Cristaldi	<i>Amarcord</i> de 1973, <i>Nuovo Cinema Paradiso</i> de 1988, <i>E la nave va</i> de 1983, <i>Arrivano i Miei</i> de 1983, <i>Il cappotto di Astrakan</i> de 1979, <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> de 1979, <i>Il signor Robinson, mostruosa storia d'amore e d'avventure</i> de 1976, <i>Di che segno sei?</i> de 1975, <i>Amori Miei</i> de 1978, <i>Mogliamante</i> de 1977, <i>Toh, è morta la nonna!</i> de 1969, <i>La ragazza di Bube</i> de 1964, <i>I compagni</i> de 1963, <i>Omicron</i> de 1963, <i>Salvatore Giuliano</i> de 1962 (Já mencionados)
Albert Broccoli (Michael Wilson é Produtor e Argumentista)	<i>007-A View to a Kill</i> de 1985, <i>007- The Living Daylights</i> de 1987 e <i>007-Licence to Kill</i> de 1989 (repetidos)
Darryl Zanuck	<i>All About Eve</i> de 1950, <i>Twelve O'Clock High</i> de 1949, <i>The Man in the Gray Flannel Suit</i> de 1956, <i>Little Old New York</i> de 1940, <i>The Rains Came</i> de 1939, <i>Stanley and Livingstone</i> de 1939, <i>The Story of Alexander Graham Bell</i> de 1939, <i>Jesse James</i> de 1939, <i>My Lucky Star</i> de 1938, <i>Seventh Heaven</i> de 1937, <i>Pigskin Parade</i> de 1936 (já mencionados)
Daniel Toscan du Plantier (alguns Produtores recebem este crédito com ele)	<i>Sous le soleil de Satan</i> de 1987, <i>La Bohème</i> de 1988, <i>Boris Godounov</i> de 1989, <i>Korczak</i> de 1990, <i>Madame Butterfly</i> de 1995, <i>Désirée</i> de 1996, <i>Quadrille</i> de 1997 (repetidos, menos La Bohème)
Daniel Toscan du Plantier e diversos Produtores	<i>Bámbola</i> de 1996 (Plantier não recebe creditação, só pela entidade coletiva como apoiante, os produtores principais são o Marco Poccioni e Marco Valsania) (repetido)

Existe um modelo de creditação raro, ($2\text{prod}+1\text{r}=(\text{prod}[\text{p}]+\text{cprod})+\text{cr}$), que já foi consignado anteriormente e tem-se de o incluir nesta listagem. Neste, o produtor adquire um crédito possessório ($\text{prod}[\text{p}]$) e um crédito a enunciar a sua profissão (cprod) e o realizador expõe um crédito de ofício (cr).

Tabela 20 - Décimo Terceiro Cenário do Crédito Produtor Criativo

Décimo Terceiro Cenário	Filmes	Obs.
$2\text{prod}+1\text{r}=(\text{prod}[\text{p}]+\text{cprod})+\text{cr}$		
Pim de la Parra (Dieter Geissler é um Produtor financeiro)	<i>Blue Movie</i> de 1971	O Produtor principal recebe um crédito possessório ($\text{prod}[\text{p}]$), "Blue Movie by Pim de la Parra". Arrecada um crédito direcionado ao seu ofício (cprod), juntamente com o produtor Dieter Geissler e a produtora Scorpion, de que os dois faziam parte, tudo no mesmo <i>frame</i> , enquanto o realizador possui um crédito relativo ao seu labor (cr). Há que ter em atenção, como já mencionado, que apesar de Pim de la Parra neste filme ser Produtor, desempenha mais

		vezes o ofício de Realizador e de Argumentista durante a sua carreira, do que de Produtor. Não é, portanto, um Produtor genuíno e a sua influência como Realizador reflete-se na aquisição deste crédito.
--	--	---

Existe uma variável em que o realizador demonstra uma grande influência, a partir de um crédito possessório (r[p]), crédito de profissão de realizador (cr) e/ou outro de produtor r(cprod) ou de companhia de produção que lhe pertence (r(cmp)). No entanto, não é o produtor que normaliza a influência do realizador, já que só recebe um crédito relativo à profissão, mas um produtor executivo (prodex), que mostra possuir direitos relevantes da obra. Nalgumas situações inicia a estória (cs) e/ou obtém um crédito declarativo *presents* (d*) dirigido a ele/ela ou um declarativo/possessivo à companhia de produção (uma das variantes ainda conquista um crédito declarativo (cmp[d*])) e/ou um crédito profissional (cprodex). Incluiu-se este exemplo nesta categoria, por estar ligado ao departamento de produção e muito do peso criativo do produtor passar para o produtor executivo. O produtor torna-se mais secundário e por vezes, financeiro, adquirindo, normalmente, apenas um crédito profissional.

Tabela 21 - Décimo Quarto Cenário do Crédito Produtor Criativo

Décimo Quarto Cenário $3r+3prodex= r[p]+cr+r(cprod)+ prodex(cs+d^*+cprodex)$	Filmes
Aleatório	<i>The Goonies</i> de 1985
Variação da Forma (1) $3r+4prodex= r[p]+cr+r(cmp[d])+ prodex(p+cs +a+cprodex)$	Filmes O Produtor Executivo recebe um crédito possessório, um de estória, um de argumento (ca) e outro profissional
Aleatório	<i>The Goodbye girl</i> de 1977
Variação da Forma (2) $3r+3prodex= r[p]+cr+r(cmp[d])+ prodex(cs+cmp[d.p] +cprodex)$	Filmes (em vez de um crédito declarativo para o Produtor recebe um declarativo/possessivo para a sua companhia de produção e o Realizador um declarativo para a dele (in association))
Aleatório	<i>Willow</i> de 1988
Variação da Forma (3) $2r+2prodex= (r[p]+cr)+ prodex(cmp(d.p)+cprodex))$	Filmes
Aleatório	<i>Aliens</i> de 1986
Variação da Forma (4) $1r+2prodex= (r[p]+cr)+ prodex(cmp[d.p +d^*])$	Filmes
Daniel Toscan du Plantier (produtor sem creditação, vai tudo para os produtores executivos)	<i>Nostalghia</i> de 1983

Por último, tem-se o modelo em que, nos créditos iniciais, apenas aparecem as companhias de produção, estúdios, distribuidoras ou qualquer entidade coletiva, que exerça funções significativas para a obra. As companhias de produção (cmp) e/ou restantes corporações investidoras e/ou distribuidoras (e) obtêm créditos declarativos/possessivos e/ou declarativos *in association* e/ou *presents* (cmp[d.p ∨V d ∨V d*] ∨V (e[d ∨V d.p ∨V d*])). Para o que se pretende, é indiferente determinar que tipo de exemplos existem, pois todos os casos demonstram controlo criativo por parte dos produtores (incluindo-se produtores executivos). Por vezes, é frequente que antes dos créditos finais apareçam créditos especiais e profissionais pertencentes a indivíduos, que, habitualmente, costumam estar no início. Embora nem sempre aconteça, mas mesmo que aconteça o impacto visual no espectador é distinto, já que muitos não chegam a ver nem o início dos créditos finais. Apesar de estes filmes serem muito controlados por produtores, nem todos os produtores que serão mencionados são criativos. Muitos deles focam-se em tarefas mais financeiras. No entanto, são colocados nesta configuração, pois os produtores do filme, mesmo que não sejam os nomeados, continuam a ser a figura principal no que diz respeito ao controlo criativo, mas a partir das entidades coletivas em que se inserem. No cenário em que só existem entidades coletivas apresentadas nos créditos iniciais, a companhia do realizador também poderá estar representada. Há variações deste modelo em que, para além das companhias, alguns atores são identificados ou o realizador com um crédito possessório (r[p]) ou profissional (cr).

Tabela 22 - Décimo Quinto Cenário do Crédito Produtor Criativo

Décimo Quinto Cenário (cmp[d.p ∨V d ∨V d*]) ∨V (e[d ∨V d.p ∨V d*])	Filmes	Obs.
Aleatórios	<i>Frozen</i> de 2010, <i>Perfume: The story of a murderer</i> de 2006, <i>Heist</i> de 2001, <i>Spartan</i> de 2004, <i>The Runaways</i> de 2010, <i>Never Let Me Go</i> de 2010, <i>Titanic</i> de 2007, <i>No country for old men</i> de 2007, <i>West Side Story</i> de 1961, <i>To the Wonder</i> de 2013, <i>What just Happened</i> de 2008, <i>Casualties of War</i> de 1989, <i>Scrooged</i> de 1988, <i>Close Encounters of the Third Kind</i> de 1977, <i>La Tregua</i> de 1997, <i>That'll Be the Day</i> , 1973, <i>The Longest Day</i> de 1962, <i>Touch of Evil</i> de 1958, <i>I am Legend</i> de 2007, <i>The Hunger Games</i> de 2012, <i>The Hunger Games: Catching Fire</i> de 2013, <i>The Hunger Games: Mockingjay Part 1</i> de 2014, <i>The Hunger Games: Mockingjay Part 2</i> de 2015, <i>The Better Angels</i> de 2014, <i>Alexander</i> de 2004, <i>Seabiscuit</i> de 2003, <i>Pleasantville</i> de 1998,	Em <i>Touch of Evil</i> de 1958 só aparece um estúdio no início do filme e no qual foram usadas refilmagens de um outro realizador para além de Orson Welles, Harry Keller.

	<p><i>Star Wars: Episode III- Revenge of the Sith</i> de 2005, <i>Star Wars: Episode II - Attack of the Clones</i> de 2002, <i>The Matrix</i> de 1999, <i>The Haunting</i> de 1999, <i>Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi</i> de 1983, <i>V for Vendetta</i> de 2005, <i>Grand Budapest Hotel</i> de 2014, <i>Me and Earl and the Dying Girl</i> de 2015, <i>Leningrad Cowboys Go America</i> de 1989, <i>Syrup</i> de 2013, <i>Kumiko, the treasure hunter</i> de 2014, <i>The Next Three Days</i> de 2010, <i>The Virgin Suicides</i> de 1999, <i>Parental Guidance</i> de 2012, <i>Dominion: Prequel to the Exorcist</i> de 2005, <i>Kingdom of Heaven</i> de 2005, <i>The Hudsucker Proxy</i> de 1994 (menicionam atores), <i>The Abyss</i> de 1989, <i>Jason Bourne</i> de 2016, <i>Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl</i> de 2003, <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i> de 2001, <i>The Thing</i> de 2011, <i>Zero Dark Thirty</i> de 2012, <i>The Butler</i> de 2013, <i>Blade Runner 2049</i> de 2017, <i>Ex Machina</i> de 2015, <i>The five-year Engagement</i> de 2012, <i>Sinister</i> de 2012, <i>Immortals</i> de 2011, <i>Angels & demons</i> de 2009</p>	
<u>Meta Sørensen</u>	<u>Utiliza maioritariamente este crédito de 1998-2016</u>	10 Filmes - as exceções estão mencionadas especificamente noutras categorias
Allan Ekelund	<i>Sommarnattens leende</i> de 1955; <i>Smultronstället</i> de 1957, <i>Djävulens öga</i> de 1960	Em <i>Sommarnattens leende</i> e <i>Djävulens öga</i> refere o responsável pela escrita
Daniel Toscan du Plantier	<i>Fanny och Alexander</i> de 1982	
Lawrence Bender	<i>Fresh</i> de 1994, <i>A Price Above Rubies</i> de 1998, <i>The Mexican</i> de 2001, <i>The Chumscrubber</i> de 2005, <i>The Great Raid</i> de 2005, <i>Safe</i> de 2012, <i>Alien Abduction</i> de 2014	
Arnold Kopelson	<i>The Devil's Advocate</i> de 1997, <i>U.S. Marshals</i> de 1998	
Peter Guber e Jon Peters	<i>Tango & Cash</i> de 1989	
Peter Guber	<i>The Jacket</i> de 2005	
David Puttnam	<i>My Life So Far</i> de 1999	Para além dos estúdios e produtoras, apenas se tem o nome de alguns Atores nos créditos iniciais.
Variação da Forma (1) (cmp[d.p ∨V d ∨V d*]) ∨V (e[d ∨V d.p ∨V d*])+ r[p]	Filmes (Acrescenta-se a todas estas companhias e entidades coletivas, pertencentes aos Produtores e Produtores Executivos, um crédito possessivo ao Realizador)	
Aleatórios	<i>Entourage</i> de 2015	<i>Presents</i> , in association e declarativo/possessivo

Meta Sørensen	<i>Nordkraft</i> 2005	<i>Presents</i> , Mencionam também que é baseado num romance
Franco Cristaldi	<i>I paladini - Storia d'armi e d'amori</i> de 1983	
Daniel Toscan du Plantier	<i>La città delle donne</i> de 1980, <i>Sous le soleil de Satan</i> de 1987 (o último já mencionado)	<i>Presents</i> , Alguns Atores mencionados
Daniel Toscan du Plantier e Jean-Marc Henchoz	<i>L'argent</i> de 1983	<i>Presents</i> e declarativo/possessivo para a companhia Marion's Film (não pertencente a Platnier)
Allan Ekelund	<i>Det sjunde inseglet</i> de 1957, <i>The Magician</i> de 1958, <i>Såsom i en spegel</i> de 1961, <i>Nattvardsgästerna</i> de 1963, <i>Tystnaden</i> de 1963, <i>För att inte tala om alla dessa kvinnor</i> de 1964	<i>Presents</i>
Varição da Forma (2) (cmp[d.p ∨V d ∨V d*]) ∨V (e[d ∨V d.p ∨V d*])+ cr	Filmes	
Allan Ekelund	<i>Sommaren med Monika</i> de 1953, <i>Jungfrukällan</i> de 1960	<i>Presents</i>

Conclui-se, assim, que nos 384 filmes estudados foram encontrados 5 cenários com 13 variações, que se aplicam à creditação de *cinéma d'auteur*. Porém, nem todos os filmes que são examinados se inserem realmente nesta creditação. Isto porque, os produtores eleitos poderão ser financeiros na obra analisada, mas não fazer parte dos produtores principais, que, por sua vez, há a hipótese de serem criativos. Esta situação fez com que houvesse obras a serem aludidas novamente, mas, desta vez, no modelo de produtor criativo. No geral, aquilo que foi constatado nos filmes que se inserem na categorização de produtor financeiro, é que o produtor escolhido ou da obra selecionada é artística e criativamente limitado nas suas funções, estando parte destas suas tarefas a serem exercidas ou supervisionadas por outro produtor ou pelo realizador. Ou seja, estas tipologias de creditação informam da existência de um constrangimento artístico por parte do produtor, opcional ou não.

Por outro lado, a categoria de créditos que se denominou de produtor criativo, apresenta 15 cenários com 35 variações. Esta categorização demonstra liberdade, interesse artístico e criativo por parte do produtor, em exercer todas as funções que o cargo acarreta. Em certas situações é possível que passe a imagem de repressão do trabalho artístico do realizador, principalmente por se ter criado um hábito de perceber o nome do realizador como o mais proeminente na creditação da obra. Não obstante, o produtor, em termos hierárquicos, sempre teve mais poder do que o realizador e se isso acontecer, irá

depende da relação existente entre os mesmos e/ou com as entidades coletivas principais, tendo o realizador sempre a opção de entregar ao público a sua versão (*director's cut*).

Com este estudo descobriram-se, de igual modo, produtores executivos que tiveram papéis significativos para a produção de um filme. Alguns contribuem, inclusive, com a criação da história e/ou argumento. Esta constatação é feita, não só na proeminência do nome do produtor executivo nos créditos iniciais de algumas obras cinematográficas, mas também em filmes em que apenas aparece o nome de entidades coletivas. Veja-se o caso de George Lucas, que nos últimos filmes da saga de *Star Wars*, apenas tem ocupado o cargo de produtor executivo e para além do seu reconhecimento e associação aos filmes por parte dos espectadores, também possui uma influência artística considerável nestes. O nome da sua companhia, Lucas Films, é o único nome que tem aparecido nos créditos iniciais destes mesmos filmes. Também foi notado que, nos últimos anos, alguns *line producers* também começaram a ser referenciados nos créditos iniciais do filme. Não só em filmes que seguem uma creditação mais televisiva, como a saga dos filmes *007*, mas noutros como *Oranges and Sunshine* de 2011. Nalgumas situações chegam a nomear um entre alguns *line producers* para aparecer nos créditos iniciais, como o *The Comedian* de 2017.

É significativo revelar outras informações que foram possíveis retirar da creditação dos filmes e que se atentou como relevantes. Entre os filmes estudados existem alguns em que o produtor foi igualmente argumentista, um cenário pouco usual, mas que se pode constatar. Também se encontraram filmes em que o realizador foi argumentista e mesmo assim, o filme inseriu-se numa forma de creditação que revela o trabalho criativo do produtor. Por fim, foi considerada de interesse a discussão de obras com segundas unidades. Apesar de muitas destas obras se inserirem na creditação de produtor criativo (muitos no décimo quinto cenário e suas variantes), nalgumas o realizador recebeu um crédito possessório e parte da equipa de segunda unidade não foi creditada. Os exemplos de cada caso aqui aludidos poderão ser consultados no Apêndice 2.

Relativamente aos filmes cujos trailers foram selecionados para estudo, expostos no Capítulo III, constatou-se que os créditos dentro do filme e os que se apresentam nos respetivos trailers são diferentes. O que confirma que a creditação na obra e no material publicitário servem propósitos distintos. Enquanto os créditos dos trailers focam-se mais em interesses económicos, de chamar a atenção do espectador pela fama dos seus elementos, as variantes nos créditos dos filmes examinados assistem, principalmente, interesses de poder na obra. Isto não quer dizer que ambos não forneçam conhecimento e sirvam interesses artísticos, monetários e de poder, de igual modo. No entanto, em cada um dos casos, a incidência maior reside em aspetos diferentes.

Este estudo levou a constatar, que os créditos das obras cinematográficas abrem a possibilidade de a influência artística representada na creditação de um filme estar interligada ao seu poder dentro da obra ou mesmo da indústria. Isso é perceptível através da hierarquia criada e que se pode relacionar, mais uma vez, poder simbólico (Bourdieu, 1989). Apesar da existência de uma hierarquia do trabalhador, existe também a hierarquia de poder, mesmo dentro dos contributos artísticos. Esta última é aquela a que outras profissões, que não a chefia, se apegam, como o realizador, um argumentista, os atores, entre outro. O produtor criativo, por outro lado, obtém as duas. O que nos dá a indicação de que, seja o filme que for, mais comercial ou mais alternativo, o poder sobrepõe-se ao lado artístico da obra e esse poder é estabelecido pela indústria cinematográfica de cada país, assim como pela sua lei.

Após esta parte do estudo ser cumprida e de modo a que existisse certeza de que a leitura da creditação efetuada estava correta, podendo, assim, ser utilizada por terceiros, optou-se pela realização de uma complementação de informação. Houve a necessidade de pesquisar fora das obras, qual a imagem que os produtores escolhidos criaram dentro da indústria, tal como os padrões e características artísticas recorrentes que podem ser observáveis, nomeáveis e relacionáveis a cada um deles.

2.3- DO PARTICULAR PARA O TODO E DO GERAL PARA O ESPECÍFICO: AS CONCLUSÕES RETIRADAS DA PRESENÇA DE CADA PRODUTOR ELEITO NA INDÚSTRIA DO CINEMA

Para rematar este estudo, foi feita uma observação do trabalho de cada produtor designado, elaborada a partir dos filmes que produzem e de um levantamento de material literário sobre eles, os seus depoimentos e as obras que integram. A imagem e influência que cada produtor em questão teve dentro da indústria do cinema e aquilo que mais se destaca na sua carreira e obras em que participou foram isolados. No Anexo 3 pode ser encontrada a informação recolhida para cada produtor selecionado. Alguns deles foram apresentados em pares, por fazerem parte de uma dupla criativa durante grande parte das produções que executam. Nesta secção irão ser apenas expostas as conclusões retiradas.

Os produtores escolhidos tendem a trabalhar, muitas vezes, com elementos recorrentes. O que inclui temáticas, géneros, estética, assim como realizadores, atores e outros membros de diferentes departamentos criativos, já para não falar dentro do seu próprio departamento. Há, também, pormenores que se destacam nas obras e que podem ser interligados aos seus produtores, por terem um valor emocional para os mesmos, como é o caso de Véra Belmont. A sua origem judia é notoriamente importante para Belmont, que tenta integrar referências nas obras em que trabalha, mesmo que sejam pequenos detalhes (Thomas, 1986; FIAF, 2010). O simbolismo é outro dos elementos explorados por

muitos dos produtores estudados. Os contributos de produtores como Franco Cristaldi, Elías Querejeta e Darryl Zanuck para o crescimento da indústria cinematográfica dos seus respetivos países é inquestionável, sendo que o formato de creditação que utilizam transmitem essa sua imponente (veja-se o Anexo 3).

Descobriu-se que nos casos em que produtores, como Lawrence Bender, lançam mais do que um filme no mesmo ano, incluindo Allan Ekelund que trabalhou várias vezes com o mesmo realizador, é frequente que sejam projetos que têm vários anos e que finalmente conseguem ser produzidos e lançados no mercado (Veja-se Anexo 3). Por vezes, este pode ser visto como um trabalho financeiro, mas nem sempre se aplica. Nalgumas situações, os produtores estudados não são os produtores principais da obra, mas continuam a ter um contributo artístico. O que acontece é que as suas tarefas são simplesmente reduzidas e podem só acompanhar partes de algumas fases de produção do projeto. Vai depender do produtor e do método de trabalho adotado. Uma informação que os créditos podem realmente ajudar a adquirir.

Percecionou-se que cada um dos produtores escolhidos tem um percurso e método de trabalho distintos, atribuindo a cada uma das obras em que trabalham um pouco de si. Algo que é possível de constatar nas próprias obras. No entanto, só com conhecimento de causa, por parte do espectador sobre o produtor em questão, não só do trabalho que faz, mas dos seus gostos pessoais, é que qualquer um dos pormenores apontados seriam realmente relacionáveis ao produtor. Sem conhecimento prévio, os créditos de um filme mostram-se como o meio mais simples para adquirir informações sobre o produtor e sobre a produção do filme.

Com esta informação complementar confirmou-se que os produtores eleitos têm uma influência artística considerável, tanto nas obras, como, por vezes, na própria indústria. Apesar de, ocasionalmente, terem um trabalho mais financeiro em certos filmes. Constatou-se que, de facto, os créditos ajudam a adquirir mensagens sobre a produção, incluindo sobre o poder que determinadas profissões obtêm na obra. Se o produtor foi criativo ou não, nessa obra ficcional em questão, é possível de saber a partir dos níveis de poder que são transmitidos pelos créditos especiais, que, aparentemente, são o índice a que é dada uma maior relevância numa obra de arte industrial como o cinema. Este poder define que influência artística houve ou que decisões foram tomadas que tiveram um maior impacto no resultado artístico e/ou na possibilidade de produzir a obra e na forma como foi produzida. O poder está frequentemente ligado à economia e àquele que traz mais dinheiro para a obra, seja no momento de a construir ou seja depois, quando chega ao público. A creditação especial de um filme joga exatamente com isso, com o quanto um nome é comerciável e qual o poder que a pessoa tem na obra, estando, tal como nos trailers,

restrita a determinadas profissões tidas como as mais importantes. A arte, muitas das vezes, passa para terceiro plano, estando o poder e o dinheiro primeiro.

É completamente possível existirem mais casos e mais variações das diversas formas aqui apresentadas. Não obstante, o objetivo era mostrar a influência do produtor em termos artísticos dentro de filmes de ficção e ter a noção de que tipo de representação é dada às suas habilidades dentro de uma obra cinematográfica. Assim como, saber se essa representação seria suficiente para qualquer pessoa obter conhecimento relativo a se o produtor foi financeiro ou criativo, a partir da visualização de uma obra. Estes casos revelam-se como suficientes para satisfazer essas exigências.

Transite-se, então, para o segundo e último estudo efetuado, centrado nas séries dramáticas contínuas, mais especificamente, em *Game of Thrones*, que tem como intuito o complemento de informação sobre o trabalho artístico do departamento de produção.

3- *Game of Thrones*- Onde o Cinema e a Televisão se Separam

Para esta investigação, como já foi referido, decidiu-se efetuar um estudo das funções artísticas de produtores numa série televisiva dramática contínua atual. A série eleita foi *Game of Thrones* (GOT) que estreou em 2011 e ainda continua em produção. Em 2016 saiu a sexta temporada e ainda estão planeadas pelo menos mais duas até 2018. A série *Game of Thrones* foi selecionada para esta investigação por duas razões principais: pela alteração constante dos seus realizadores e das profissões diretas com quem trabalham (diretores de fotografia, alguns assistentes de realização e editores), enquanto o resto da equipa principal se conserva (pelo menos, durante uma temporada) e devido ao seu formato, que se aproxima ao cinematográfico. A alteração constante do realizador desvaloriza a visão que se criou em torno deste cargo como o único autor da obra, por não a acompanhar na sua totalidade, mas não como um dos autores. Tenciona-se, assim, levantar a hipótese de que, apesar das considerações que elegem o *showrunner*, o argumentista ou o produtor/produtor executivo como autor a solo, o realizador continua a ter uma linguagem própria na televisão, tal como outros membros da equipa têm, não só na televisão, mas também no cinema. É essa linguagem, essa personalidade artística, que se quer e defende até aqui como o índice de deteção de um autor. Como a característica que demonstra criação intelectual por parte de determinado elemento.

A dimensão da série e o método de trabalho selecionado foram outras das razões que complementaram esta escolha. Estas características, permitem isolar mais facilmente as contribuições criativas dos elementos que se pretendem investigar, assim como nos possibilita relacionar mais

facilmente com o cinema. Como Toby Haynes diz “artisticamente, a televisão apanhou o cinema e em alguns casos ultrapassou-o. É interessante como muitos realizadores de filmes se estão a virar para a televisão, assim como atores de cinema” (Haynes, 2014). Nail McEvoy (elemento da equipa de efeitos especiais de GOT) complementa esta informação de Haynes, ao dizer que GOT é um filme de 10 horas de duração. Com isto, ele quer dizer que nesta série de televisão, com a escala que tem e o nível de excelência exigido pela HBO, no tempo de ecrã que possuem, toda a gente tem de estar no topo da sua forma e atenta a todos os detalhes (Nail McEvoy citado em Taylor, 2011)¹⁶⁸.

Nomearam-se as primeiras quatro temporadas para este estudo, com o intuito de perceber a alteração da equipa, a evolução da estética e linguagem da série e de cada indivíduo que se elegeu ou que foi possível reparar pelas contribuições dadas serem perceptíveis e tidas como pertinentes. Elegeu-se apenas as quatro primeiras temporadas de *Game of Thrones* (2011-2014), parecendo suficiente para a aquisição do conhecimento pretendido, devido à quantidade excessiva de informações que esta série apresenta. Estas têm doze realizadores diferentes, sendo que cada episódio emprega somente um realizador, que tanto pode participar numa temporada como em mais do que uma. Na primeira temporada tem-se quatro realizadores (Timothy Van Patten, Brian Kirk, Daniel Minahan e Alan Taylor) na segunda temporada tem-se cinco realizadores (Alan Taylor, David Petrarca, David Nutter, Neil Marshall e Alik Sakharov), na terceira temporada tem-se seis realizadores (Daniel Minahan, David Nutter, Alex Graves, Michelle MacLaren, Alik Sakharov e David Benioff) e por fim, na quarta temporada tem-se cinco realizadores (Neil Marshall, Alex Graves, Michelle MacLaren, Alik Sakharov e D.B. Weiss). Ver Apêndice 5.

Para *Game of Thrones* nós temos 10 episódios por temporada para as quais contratamos de 4 a 6 realizadores (...) Eles entram e dirigem usando os atores que nós escolhemos, acrescentam os locais que escolhemos para filmar. Meses antes da série ser transmitida o trabalho deles está feito (...) Não lhes queremos dar controlo de um programa como *Game of Thrones*. Na última série que tivemos um realizador que quisesse filmar um episódio inteiro à mão- nós filmávamos assim durante um ou dois dias e depois despedíamos-lo (Frank Doelger citado em Thorne, 2014)¹⁶⁹.

A dimensão da série implicou que existissem vários membros dentro do departamento de produção. Em termos de trabalho artístico, possuem-se duas posições principais: produtores executivos

¹⁶⁸ Ver entrevista em: Taylor, C. (2011, 11 of December). Meet the Guy Who Sees What Isn't There (Yet). *HBO- Making Game of Thrones*. Accessed in: <http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2011/12/11/meet-the-guy-who-sees-what-isnt-there-yet.html?rq=units>

¹⁶⁹ Thorne, A. (2014, 30 of May). Producing the most popular series of all time. *OxStu- The Oxford Student Newspaper*. Accessed in: <http://oxfordstudent.com/2014/05/30/producing-the-most-popular-series-of-all-time/>

e produtores, acompanhadas, por vezes, de postos de coprodução (coprodutor executivo e coprodutores). Dentro dos produtores executivos existem dois *showrunners* que se mantêm durante toda a série, D.B. Weiss e David Benioff. Decidiu-se aludir, de igual modo, à profissão de *line producer*, por ser considerado um cargo técnico. Pretende-se saber se é possível detetar algum tipo de contributo por parte deste cargo que tenha impacto na linguagem final da obra. Outro dos motivos para a escolha desta profissão deveu-se ao conhecimento adquirido de que existiam *line producers* que na temporada seguinte subiram de cargo profissional. Estes elementos tornaram-se no objeto de estudo dentro deste labor, já que este tipo de acontecimentos se dá, normalmente, quando alguém tem uma participação significativa na série, passando de um trabalho mais técnico para um mais criativo. Isto também sucede com outras profissões, especialmente dentro do departamento de produção. Uma forma de reconhecimento que é possível numa série, porém, o mesmo não se pode dizer do cinema, a não ser que o produtor queira atribuir-lhe um crédito especial. Isto porque o crédito relativo à profissão, usualmente, é definido logo desde o início por contrato, tanto no cinema como na televisão, sendo que na televisão pode durar só uma temporada ou mesmo episódio(s) e no cinema não. Por isso, no cinema, mesmo que pessoas contratadas como técnicos tenham dado contributos artísticos para a obra, habitualmente, não recebem o devido crédito e valor.

Game of Thrones é uma série que tem como base um conjunto de 5 obras literárias já publicadas, conceituada dentro do género de fantasia, e mais duas planeadas. O projeto de adaptação dos livros para série, após ser aprovada pelo seu escritor George R.R. Martin, foi apresentada e vendida por D.B. Weiss e David Benioff à HBO. Todos eles apenas imaginavam a HBO como hipótese de produção da série e não punham sequer a hipótese de adaptação para filme, devido ao tempo limite que cada obra cinematográfica impõe. Algo que iria obrigá-los a descartar dezenas de tramas secundárias e muitas personagens, já para não falar da limitação estabelecida pela classificação. Havia uma grande possibilidade de entrar na categoria de filme de fantasia e que o estúdio com que trabalhassem impusesse a classificação para menores de 13, ou seja, as cenas de sexo, violência física e verbal teriam de ser excluídas e grande parte do realismo dado às personagens iria desaparecer. Mesmo no formato de série torna-se bastante complexo preservar as características mais apelativas do mundo criado por George R.R. Martin em dez horas por temporada, já que não estão apenas a contar uma estória, estão antes de mais a construir um mundo onde essa estória se irá inserir e para isso são necessários sacrifícios e compreensões. O grande desafio a que se propuseram foi que a série conseguisse transmitir a essência da obra literária.

Nós adoramos os livros de George, e entramos neles a pensar que eram ótimos. Mas apercebes-te que não importa o quão ótimos, os livros, não são programas ou filmes; cada um opera nas suas próprias e diferentes regras. *Game of Thrones* não é diferente. Ser forçada a surgir com estas cenas em pouco tempo ajudou o programa, como estamos a ver e forçou-o a surgir por si só (D. W. Weiss citado em Fleming Jr., 2013)¹⁷⁰.

Há que ter em atenção que a televisão e a literatura são dois meios de comunicação distintos. O objetivo principal da série GOT é fazer com que o telespectador se sinta da mesma forma que os *showrunners* se sentiram a primeira vez que leram os livros, ou seja, de a quererem ver e rever novamente. A intenção é preservar o espírito da série¹⁷¹, mas não necessariamente a mesma estória ou personagens. Mesmo assim, passar a dimensão de um livro de fantasia para o ecrã requer custos elevados. Segundo os *showrunners* de *Game of Thrones*, uma temporada de GOT inclui, em média, 100 locais, 3000 guarda-roupas, 4000 *props*, 257 membros do elenco, 703 de restantes membros da equipa, 87014 vfx frames. Produzir GOT leva cerca de 52 semanas por ano. Um dia normal na Califórnia inclui editar episódios, trabalhar com a equipa de efeitos especiais, com o compositor, a equipa de som e estudar a próxima temporada (Benioff, Weiss & Dance, 2014)¹⁷². As proporções desta série ultrapassam a produção usual de um filme, uma variável que é preciso ter em conta. Como George Martin afirma, os orçamentos e prazos de produção também têm grande impacto no que pode ou não ser feito quando se passa das páginas para a tela. É fácil para um romancista descrever um salão de festas com centenas de lareiras e milhares de personagens, o mesmo não se pode dizer dos produtores num meio audiovisual (George Martin citado em Cogman, 2012, p. 4)¹⁷³.

Como já deu para entender, a série, apesar de manter a essência das obras, não acompanha a sua narrativa, personagens e eventos tal como nos livros. Aliás, a sexta temporada da série superou os livros e tem um conteúdo completamente novo, sem uma base literária publicada a suportar. Mesmo nestas primeiras quatro temporadas tiveram de alterar detalhes descritos nos livros, porque visualmente não funcionavam. Tiveram igualmente de deixar informação de fora por necessidade, devido à limitação

¹⁷⁰ Ver a entrevista em: Fleming Jr, M. (2013, 28 in June). Emmy Q&A With 'Game of Thrones' David Benioff And D.B. Weiss. Deadline Hollywood. Accessed in: <http://deadline.com/2013/06/emmy-q-a-with-game-of-thrones-david-benioff-and-d-b-weiss-532200/>

¹⁷¹ "Um romancista conta com técnicas e recursos que não estão disponíveis para os argumentistas: diálogos internos, narradores inconstantes, pontos de vista de primeira e terceira pessoa, flashbacks, narrativas expositivas e vários outros. Como romancista empenho-me em colocar os leitores dentro das mentes dos personagens, deixá-los a par dos seus pensamentos, permitir-lhes que vejam o mundo pelos olhos deles. A câmara, no entanto, fica do lado de fora do personagem, e o ponto de vista, então, é necessariamente externo em vez de interno. Além da locução (que me parece sempre uma intrusão, um suporte na melhor das hipóteses), o argumentista depende do realizador e do elenco para transmitir a profundidade das emoções, as sutilezas dos pensamentos, as contradições dos personagens que um escritor pode simplesmente contar para o leitor em prosa franca e direta" (George Martin citado em Cogman, 2012, p. 4). Ver a entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

¹⁷² Ver a entrevista em: Benioff, D. & Weiss, D. B. (Showrunners) & Dance, C. (Ator) (2014). *Game of Thrones Season: Long Story Short* [Extras da Série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (Showrunners), *Game of Thrones*. USA & UK: HBO.

¹⁷³ Ver a entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

de 10 horas por temporada, que já por si, é muito tempo para o formato em questão. Uma série como GOT não é um veículo de transmissão de informação e por isso impõe, comprime e condensa, sempre com a visão de que a série resulte da melhor forma possível (D. B. Weiss citado em Cogman, 2012, p. 70).

Nesta série pode observar-se o crédito “created by” atribuído a duas pessoas, D.B. Weiss e David Benioff, conhecidos pelas suas funções de produtores executivos representantes da série, ou seja, *showrunners*. Não são os únicos argumentistas da série, porém, os restantes argumentistas não se mantêm fixos durante toda a série, apesar de sofrerem poucas alterações (Veja-se o Apêndice 4). No entanto, Weiss e Benioff foram os argumentistas maioritários da 1ª e 2ª temporada (*Game of Thrones*, 2011-2014)¹⁷⁴. O facto de terem feito o episódio piloto e o alinhamento de todas as quatro temporadas concedeu-lhes o crédito de “criado por”, tal como os requisitos do cargo ditam.

A dimensão mundial que a série teve e tem, chegando a somar na quarta temporada uma média de 20 milhões de espectadores, tem batido *records* até hoje, mesmo nas redes sociais (Kasperkevic, 2017). Com esta informação, reconhece-se que dois dos objetivos mais importantes de um produtor de televisão são cumpridos com sucesso (o de cativar o maior número de pessoas e conseguir fidelizá-las, algo que não se aplica a um realizador, seja de televisão ou cinema), que em parte confirma que as suas funções foram cumpridas com excelência. Princípie-se, então, com a introdução ao estudo de caso da série televisiva dramática *Game of Thrones*, onde irá ser explicado, inicialmente, qual o processo usado para a observação do produto audiovisual.

3.1- INTRODUÇÃO À OBSERVAÇÃO DAS VERTENTES ARTÍSTICAS DA SÉRIE GOT

O coprodutor, coprodutor executivo e *line producer* são profissões que servem para complementar o trabalho do produtor e/ou do produtor executivo, em termos técnicos, financeiros e de produção física, mas também em termos criativos e por vezes, até artísticos, tanto em cinema como em televisão. O dever do coprodutor e do *line producer* é suportar e responder ao produtor, assim como o do coprodutor executivo é fazer o mesmo pelo produtor executivo. Tem que se ter em conta que os produtores da série GOT são equivalentes a produtores supervisores. O título coprodutor executivo em séries dramáticas é atribuído frequentemente a argumentistas ou realizadores que dão apoio ao departamento de produção, supervisionando determinadas operações decididas pelo produtor executivo,

¹⁷⁴ Ambos escreverem juntamente 7 dos 10 episódios da 1.ª e 3.ª temporada e 6 dos 10 episódios da 2.ª temporada, tendo 3 argumentistas distintos que trabalharam os restantes episódios. Têm igualmente o crédito de “estória de” no episódio 6 da 1.ª temporada em que não foram argumentistas. Na 4ª temporada escrevem juntamente 7 dos episódios que constituem as mesmas, tendo dois argumentistas para os episódios recentes. Ver Apêndice 4.

tanto exercidas *above-the-line* como *bellow-the-line* (PGA, 2017a). O coprodutor, por sua vez, é considerado um contribuidor criativo que desempenha um número substancial de funções na produção. Chega, por vezes, a ser igualmente argumentista, que dá o seu apoio na atualização e execução do argumento e produção da série, mas numa proporção e grau de responsabilidade consideravelmente inferiores às de um coprodutor executivo ou mesmo produtor.

Devido a esta noção de que todas estas profissões dentro do departamento de produção possuíam uma grande influência na obra, assim como partilhavam funções muito semelhantes, teve-se alguma dificuldade em decidir logo desde o início quais é que seriam selecionadas. Por este motivo, optou-se por, primeiro, fazer um levantamento dos diretores de departamento de cada episódio das quatro temporadas de *Game of Thrones* (2011-2014). Reparou-se que, para além do realizador, os diretores de fotografia, editores e determinados assistentes de realização¹⁷⁵ se alteravam e que alguns destes indivíduos só trabalhavam com um realizador em específico, por serem usualmente trazidos para a série pelo mesmo (Ver Apêndice 5). A partir de uma pesquisa bibliográfica e videográfica sobre a série, toma-se conhecimento de que cada realizador era selecionado pelo departamento de produção e aprovado pelos *showrunners* para determinados episódios, devido a características específicas do seu desempenho. Isso levou a que se fizesse um levantamento e análise dos locais fictícios da série, de modo a perceber-se que terras, personagens e narrativas eram delegadas a cada equipa temporária. Os episódios eleitos foram, assim, selecionados em função dos seus realizadores, já que nomeavam a maioria dos indivíduos da equipa temporária onde se integravam e o resto da equipa se mantinha pelo menos durante uma temporada inteira, não possuindo, por isso, um índice de diferenciação direto em episódio.

Foram, então, nomeados quatro realizadores: Tim Van Patten, Daniel Minahan, Alik Sakharov e Neil Marshall. Tim Van Patten, elabora o primeiro e segundo episódio da primeira temporada da série. Apresenta-se nesta lista por ser o realizador que dá o mote à série e que define a primeira linha de realização a ser seguida. É também de interesse comparar os dois episódios em que participa: o primeiro, que ainda contém informação do realizador inicialmente contratado, Thomas McCarthy e o segundo episódio, que já só tem material de realização de Tim Van Patten. Daniel Minahan colabora em duas temporadas diferentes, inicia a terceira temporada e integra-se em alguns episódios da primeira, que nos serve como ponto de comparação com Tim Van Patten. Realiza os episódios 6,7 e 8 da primeira temporada e 1 e 2 da terceira temporada. Alik Sakharov para além de realizador, foi também diretor de fotografia na série, incluindo nos dois episódios dirigidos por Tim Van Patten. Sakharov foi eleito, de

¹⁷⁵ Alguns dos assistentes de realização acompanham a série pelo menos durante uma temporada, sendo por isso, nomeados pelo departamento de produção.

forma a entender que tipo de contributo deu à série, quais as diferenças entre o seu trabalho como diretor de fotografia e como realizador, que género de influência obteve dos realizadores da série com quem cooperou e se é perceptível no seu próprio método de realização. Para além disso, é quem tem uma maior diversidade de episódios e dirige em mais temporadas: episódio 3 da segunda temporada, episódio 6 da terceira temporada, episódio 6 e 7 da quarta temporada. Por fim, Neil Marshall que realiza somente dois episódios, episódio 9 da segunda temporada e episódio 9 da quarta temporada. A sua inclusão deve-se ao facto deste realizador ser contratado exclusivamente para a construção e captação de grandes batalhas na série, mesmo em temporadas seguintes àquelas investigadas.

Após terem sido tomadas estas decisões, tivemos de optar pelas profissões a estudar dentro do departamento de produção e arranjar uma metodologia de análise para as mesmas, assim como para a equipa temporária. Relativamente aos membros a eleger do departamento de produção, o objetivo era conseguir detetar visualmente a sua intervenção na obra, tal como é possível ver a de qualquer outro diretor de secção de uma equipa audiovisual. O problema que surgiu foi que, devido às dimensões da série *Game of Thrones*, as tarefas artísticas e criativas correspondentes às de um produtor criativo de cinema estavam dispersas por vários cargos, e não só pelo de produtor executivo. Nesta série televisiva dramática, muitas das funções adotadas pelo produtor executivo, o produtor, os dois tipos de coprodutores e o *line producer*, fazem o equivalente artístico a um produtor criativo, mas em diferentes escalas, em diferentes fases e em diferentes países. Aquilo de que se tem vindo a tomar conhecimento é que os produtores (sejam de cinema ou televisão, e neste último caso podem ir do produtor executivo ao coprodutor ou mesmo *line producer*, depende do caso) desenham toda a estrutura e metodologia de trabalho juntamente com todos os indivíduos que compõem um filme, que irá dar origem aos seus próprios constituintes artísticos visuais. O estilo do produtor é o seu todo, ou seja, como a obra aparenta no final. A arte do produtor está na estratégia que usa para movimentar cada uma das peças e como aposta em cada uma delas fora do ecrã, que estará refletido mais tarde na tela. Há, por isso, sempre uma ou outra característica pessoal que sobressai, que revela a sua intervenção, estando relacionado com gostos e experiências pessoais e profissionais.

Como o departamento de produção está ligado a todas as pessoas envolvidas, no caso da série, é complexo de captar a intenção artística e quem a deu, por não se saber tudo o que cada um fez individualmente, ofício por ofício, a menos que as especifiquem e principalmente pela existência de mais liberdade do que no cinema. O que mostra, mais uma vez, que tanto o cinema como a televisão são obras conjuntas. Os problemas de separação de funções que foram sentidos em cinema, amplificam-se e revelam-se na televisão dramática. Sabe-se a base e as características principais da participação

individual dentro de determinada profissão, mas não tudo (como as sugestões, já referidas). Só dentro da produção da série em si, por trás das câmaras, é que cada um sabe realmente o que fez, assim como as pessoas com quem lidou diretamente. Por isso, tal como quando se faz uma análise do trabalho do realizador, que na realidade, muitas das vezes, é do departamento de realização e/ou de direção de fotografia ou uma observação do designer de produção que é do departamento de direção de arte, decidiu-se estudar o departamento de produção como um todo. Aplica-se o mesmo ao realizador. Em vez de apenas se estudar essa profissão, irá ser investigada a equipa temporária em que se insere. O realizador será visto como o diretor desta equipa, assim como os *showrunners* serão vistos como os diretores da série. Na equipa temporária, para além do realizador, assistentes de realização temporários e o diretor de fotografia, incluiu-se também o editor, que se altera várias vezes por temporada e às vezes apenas acompanha um realizador. Não dá como excluir os assistentes de realização que ficam pelo menos durante uma temporada. Isto porque, não se conseguir distinguir as suas contribuições das pertencentes aos indivíduos com a mesma profissão, mas que foram escolhidos pelo realizador e ficam, normalmente, apenas durante os episódios que este realiza (Ver Apêndices 4 a 6).

O norte da *Wall*, que foi filmado na Islândia por Jonathan Freeman e Martin Kenzie, tem um sentimento de frio acrescentado, enquanto *King's Landing* tem um sentimento mais mediterrânico. Este ano [2012-2ª Temporada] filmamos *King's Landing* na Croácia, mas eles usaram Malta no ano passado, por isso, tivemos de fazer com que parecesse o mesmo local. O reino de *Qarth* e o *Red Desert* são rígidos. Mas isto são geralmente linhas guia. Acima de tudo, os DPs e os realizadores foram amplamente liberados a fazerem o que sentissem melhor pela estória que lhes foi atribuída. Cada episódio foi praticamente tratado como o seu próprio pequeno filme (Morgenthau citado em Goldman, 2012, p. 35)¹⁷⁶.

Apesar da proposta feita para o examinar do lado artístico e criativo do departamento de produção como um só, assim como da equipa temporária, sempre que se detetou uma contribuição específica de determinada pessoa, será mencionada.

Aquilo que inicialmente nos parecia um contratempo, ajudou a aproximar ainda mais da realidade artística de uma obra feita em colaboração. As alterações de dimensões que se detetam entre uma obra de cinema e uma de televisão, fazem com que a metodologia e a forma de trabalho de profissões em comum com funções semelhantes, que existem nos dois media, se adaptem à prática e às exigências da obra em si. Assim como noutra criação artística qualquer, pode existir outro fator

¹⁷⁶ Veja-se a entrevista em: Goldman, M. (2012, May) Harsh Realms. *American Cinematographer*, 93, 32-41.

exacerbado ou diminuto que é requerido e terá de ser encontrada uma nova metodologia de trabalho que vá de acordo às suas necessidades. Esta é a técnica por detrás da obra, que vai defini-la e vai-lhe atribuir ou retirar alma. Cada obra é uma obra e, tanto no cinema como na televisão, a técnica principal, o lápis do autor, está na estrutura de organização adotada por toda a equipa, como um todo, que é exigida e definida pelo projeto em si e as dimensões que este precisa ou acaba por tomar. A quantidade das funções ou de contributos dados não é o mais significativo, mas o tipo de intervenção que foi feita é.

Irá, então, ser analisado o trabalho realizado pela equipa de produção e a temporária. Listar-se-á, de seguida, as funções exercidas por estas duas equipas que interferem diretamente com a definição da linguagem artística da obra e que foram propostas estudar. Pretende-se, sempre que possível, abordar intervenções artísticas notórias de outros indivíduos pertencentes a departamentos que não foram eleitos para este estudo, sejam as suas profissões consideradas fundamentalmente mais técnicos ou não.

3.1.1- Características a Analisar no Departamento de Produção da Série GOT

O trabalho de um produtor principal é perceber as necessidades artísticas, financeiras, humanas e materiais do projeto que tem em mãos e garantir que são respondidas, juntamente com todo os elementos do seu setor. O departamento de produção trabalha com todas as outras repartições. A sua maior responsabilidade é garantir que a intenção principal da obra é transmitida de forma coerente e linear, seja como episódio, temporada ou de toda a série. Irá estudar-se as seguintes funções do departamento de produção, que contribuem artisticamente para a definição da linguagem e estilo da obra final:

- Angariação de fundos, materiais e outros recursos necessários (a seleção de materiais e outros elementos importantes será feita com o apoio de membros dos diversos departamentos, irá depender da situação em questão, como por exemplo, o tipo de câmaras e a sua quantidade);

- Supervisão e edição do argumento;

- Supervisão do projeto- garantir que a linguagem é linear e que o objetivo principal da série é cumprido, assim como deve manter a integridade do projeto e da obra adaptada juntamente com o realizador e argumentista (Fantasia versus Realidade, evitar confusão narrativa e emocional, assim como em termos de locais e/ou personagens por parte da audiência, definir e manter a linearidade visual e estética, livrar-se de estímulos visuais e sonoros excessivos ou em falta).

- Seleção dos atores, dos locais, dos chefes de departamento e da equipa - Este tipo de trabalho é feito em parceria com outros elementos da equipa, como diretores de casting, diretores de locais, nesta série o realizador também está envolvido, entre outros.

- Definir a distribuição e aplicação do orçamento em determinadas cenas e departamentos;

- Decidir se as filmagens serão feitas em exterior ou em estúdio, poderá ser decidido em parceria com todos ou alguns dos seguintes membros: o realizador, diretores de fotografia e/ou o designer de produção;

- Formato de filmagens, decidido em parceria com o realizador e/ou o diretor de fotografia- em *Game of Thrones* foi decidido em parceria com alguns dos diretores de fotografia da primeira temporada;

- Monitorização do trabalho de design de som;

- Optar e supervisionar as cenas que têm efeitos especiais e como os transmitir- trabalho feito com a equipa de efeitos especiais, com o departamento de direção artística e de produção;

- Manter-se fiel ao formato juntamente com o resto da equipa (o que aparece no ecrã em termos de adaptação é viável para o formato televisivo?);

- Resolução de problemas e ajuste a condições adversas de forma rápida e eficaz;

- Seleção e/ou supervisão da banda sonora.

- Edição final da obra;

3.1.2- Características a Analisar na Equipa Temporária de GOT

Criativamente, a participação fundamental do realizador numa obra envolve manipulação de emoções, algo que a sua equipa temporária complementa. O que requer que este disponha e guie a interação entre as pessoas e materiais que lhe são entregues, de forma a que provoquem diferentes sensações e sentimentos na audiência. Um dos contributos fulcrais desta equipa temporária é transmitir de forma coesa e linear o estilo e formatos definidos, enquanto expressam a sua própria identidade artística. Para isso, trabalham diretamente com os atores, os duplos, os argumentistas, os produtores, os operadores de câmara, o designer de produção, o diretor de som, com os coreógrafos, diretor de efeitos especiais e os diretores de duplos. Colaboram de perto com o designer de produção, de forma a ter noção de como é o espaço e como tudo irá ficar fisicamente disposto, assim como com os coreógrafos, diretores de duplos e os artistas de *storyboard*. Há funções que estas profissões em conjunto ou separadamente costumam ter, mas que serão excluídas deste estudo por não se aplicarem à metodologia usada nesta série ou pela impossibilidade de as observar no ecrã, assim como, de obtenção

de informação extra que completasse essa falha. Vão-se analisar as seguintes funções artísticas da equipa temporária:

- A direção da atuação e disposição dos atores;
- A carga emocional da cena;
- A forma como guiam a atenção e o olhar do público;
- Os planos, iluminação e movimentos de câmara- trabalho conjunto com os operadores de câmara e técnicos de iluminação;
- Opções ou adaptações às condições meteorológicas;
- Manterem-se fieis ao formato juntamente com o resto da equipa (o que aparece no ecrã em termos de adaptação é viável para o formato televisivo?);
- Optar que cenas têm efeitos especiais e como os transmitir- trabalho feito com a equipa de efeitos especiais, com o departamento de direção artística e de produção;
- Elabora a primeira versão da edição, incluindo coloração- trabalho feito com o editor, que será alterado no fim pelo departamento de produção, sendo a edição final uma fusão das duas (a primeira edição- transições, cortes e duração- é um trabalho que fica a cargo do realizador e por vezes também dos seus assistentes);
- A supervisão do som- trabalho do departamento de realização juntamente com o departamento de produção;
- A quantidade de câmaras usadas em cada cena- algo a decidir, por vezes, com o departamento de produção e operadores de câmara (só é possível saber por informação externa);
- A escolha do formato de filmagens selecionado- decidido em parceria com elementos do departamento de produção e com o diretor de fotografia- no caso de GOT, esta alínea não se aplica ao realizador, pois o formato foi decidido logo desde o início da série pelos produtores executivos após um teste feito pelos diretores de fotografia. As observações a esta alínea serão feitas no final, pois envolvem a integração de todos os episódios;
- Ajudar a manter a linearidade narrativa, visual e estética da série, tendo em conta os episódios que já foram feitos (Fantasia versus realidade, evitar confusão narrativa e emocional, assim como em termos de locais e/ou personagens por parte da audiência, definir e manter a linearidade visual e estética, livrar-se de estímulos visuais e sonoros excessivos ou em falta).

Para cada uma das equipas temporárias, apesar de todas estas características serem estudadas, apenas se ressalvam as que mais se destacam, seja pela positiva ou negativa. Isto porque, essas distinções são o que definirão a linguagem de cada equipa temporária e dos indivíduos que as constituem.

4.1- ESTUDO DE CASO: AS QUATRO PRIMEIRAS TEMPORADAS DE *GAME OF THRONES*

Enquanto que para a equipa temporária onde se insere o realizador foram examinados episódios específicos, para o departamento de produção teve de ser observado, não só o seu desempenho nesses episódios, mas durante todas as quatro temporadas. Exatamente pela participação do departamento de produção na obra incluir o todo. Cada episódio é como um filme dentro de uma saga e estudada como tal. Pois, tal como numa sequela de filmes que conserva a grande maioria da sua equipa, como por exemplo nos filmes *007*, numa série televisiva a linearidade visual e narrativa da obra tem de ser respeitada, assim como a motivação e fidelidade da audiência. Para além de uma investigação feita a partir da visualização da obra em questão, também foi feito um levantamento de informação externa, que se mostrou relevante para a compreensão da série. Apenas foi possível tomar o conhecimento de muitas das características que foram propostas analisar, através deste método. Isso deve-se ao facto de muitos dos processos de produção utilizados numa obra serem invisíveis no ecrã, mas também à incapacidade de separação de algumas tarefas desempenhadas por diferentes pessoas.

Iniciou-se com uma contextualização das opções tomadas, que definiram o rumo e a linguagem geral da série. A metodologia de trabalho que se optou para esta série é um dos pontos principais que caracteriza este departamento e que nos irá envolver na sua realidade profissional, ajudando a chegar à sua quota artística dentro do projeto. Irá, por isso, falar-se sobre os constituintes da equipa do departamento de produção, a seleção do formato, seleção de material essencial, das equipas fixas e temporárias, a escolha de locais e da estética da série, assim como, os principais imprevistos e como foram resolvidos. Por fim, após esta primeira investigação que inclui informação de bastidores, pretende-se apresentar o que foi constatado com a visualização da série. Tudo isto irá ajudar a perceber se o trabalho do departamento de produção televisivo é mais proeminente do que o de cinema e de que forma. Irá, igualmente, perceber-se até que ponto é que a criação da imagem de autor-celebridade em torno dos *showrunners* é visualmente justificável ou se está automaticamente associada ao poder conferido ao *hyphenate auteur* e à sua vertente de autoria a solo.

4.1.1- Produtores Executivos, Produtores, Respetivas Coproduções e Line Producers da 1ª à 4ª Temporada

A primeira temporada de *Game of Thrones* (2011) é a que mais se destaca das outras. Os produtores ainda estão à procura do que a série pretende deles, ou seja, que tipo de metodologia, organização e elementos de equipa exige. David Benioff e D.B. Weiss são os únicos creditados como produtores executivos nesta temporada, demarcando a sua posição como responsáveis pela série, *showrunners* e criadores. Abaixo deles têm-se os coprodutores executivos ligados a corporações que apoiam a obra (Guymon Casady (ligado mais a questões de produção), Carolyn Strauss (com uma conexão à HBO, mas apostando mais no lado criativo de produção e desenvolvimento da série), Vince Gerardis juntamente com Ralph Vicinanza (estes dois últimos estão também envolvidos com a escrita e preservação de direitos das obras literárias)), à escrita de argumento (George Martin). Carolyn Strauss, Ralph Vicinanza e George R.R. Martin não participam em todos os episódios durante esta temporada, algo que já não se constata nas temporadas seguintes, em que não falham um episódio. De seguida têm-se os dois produtores (Frank Doelger e Mark Huffam), dois coprodutores (Jim Duggan (Irlanda) e Greg Spence) e dois *line producers* (Christopher Newman (Belfast- Irlanda), Guy Tannahill (Unidade de Malta)), que se vão distribuindo entre as duas equipas de filmagem existentes.

Como se pôde notar pelo Apêndice 4, a segunda temporada (2012) é aquela que mais altera o seu departamento de produção. Há indivíduos que saem da série (Mark Huffman, Ralph Vicinanza (falecido) e Jim Duggan), o que nas seguintes temporadas estudadas só acontece quando a pessoa em questão tem outro cargo e crédito acrescido, como realização ou argumento, ou quando está a fazer a cobertura de um país que não aparece na temporada seguinte. Porém, não quando ocupam as profissões de produtor (Mark Huffman) ou produtores executivos. Ainda assim, há quem suba de cargo (produtores executivos: Frank Doelger (liga-se não só ao processo de escrita e de produção, mas mais à fase de edição), Carolyn Strauss; coprodutor: Christopher Newman), um fenómeno usual nesta série. Passa-se a ter uma nova produtora, Bernadette Caulfield e dois novos coprodutores executivos com profissões acrescidas: Alan Taylor (realizador da primeira e segunda temporada) e Vanessa Taylor (argumentista da segunda e terceira temporada). Os *line producers* alteram-se bastante, devido à introdução de novos locais (Lisa McAttackney como *line producer* geral, Erika Milutin (*line producer* na Croácia), Snorri Þórisson (*line producer* na Islândia)). As restantes pessoas mantêm-se nas mesmas profissões.

Na terceira temporada (2013) há novamente subidas de cargos (produtora executiva: Bernadette Caulfield; produtores: Christopher Newman e Greg Spence (todos ligados ao processo de escrita e questões de produção, incluindo física)). Entra Ahmed Abounouom como *line producer* de Marrocos,

devido à introdução deste local. Alan Taylor deixa a série, assim como não se tem coprodutores nesta temporada. Todos os outros membros são preservados. Por último, na quarta temporada (2014), entra para a série Bryan Cogman como coprodutor e argumentista e saem Vanessa Taylor e Ahmed Abounouom.

É notório que a equipa de produção foi evoluindo conforme o projeto e o rumo que a obra decidiu tomar, tornando-se mais consolidada, mais sólida. Têm-se nomes que subiram de posto e que começaram a permanecer no mesmo ofício com o passar das temporadas. Torna-se notório quais as pessoas do departamento de produção que começam a ser a própria série, a fazer parte da sua linguagem, pois fixam-se no cargo onde a série precisa que eles estejam. Não existiram nestas primeiras quatro temporadas de GOT produtores creditados como supervisores (Ver apêndice 4). Considera-se que, após este levantamento, as pessoas que nos chamaram a atenção pela subida de posições e constância na série foram Bernadette Caulfield (produtora, produtora executiva), Christopher Newman (*line producer*, coprodutor, produtor), Frank Doelger (produtor, produtor executivo) Carolyn Strauss (coprodutora executiva, produtora executiva), Greg Spence (coprodutor, produtor), Guymon Casady e Vince Gerardis (coprodutores executivos). Já para não falar de David Benioff e D.B. Weiss (*showrunners*). Por este motivo, a atenção estará focada nas contribuições de cada um, tendo em conta que, possivelmente, são quem define a linguagem artística do departamento de produção. Foi, também, possível constatar que acaba por existir sempre uma hierarquia, que neste caso, poderá juntar poder, criatividade, arte e criação, tal como se percebeu no cinema com o estudo que se executou. Após este levantamento das principais profissões do departamento de produção que se pretende estudar, apresenta-se como viável passar-se para a análise geral das equipas fixas e temporárias.

4.1.2- Equipas Fixas e Temporárias

Habitualmente, a série tem um ciclo de 6 meses em termos de fase de produção. Cada episódio tem aproximadamente 18 dias de filmagens e durante as semanas de rodagem havia um ou dois dias de preparação por parte da equipa do realizador, dependendo do que iria ser filmado. GOT teve sempre duas unidades completas a trabalhar, cada uma com um diretor de fotografia, um realizador e assistentes de realização a filmar em locais e *sets* diferentes, por vezes, em países distintos. O diretor de fotografia e alguns dos assistentes de realização faziam parte da equipa pessoal do realizador e normalmente, eram trazidos por ele (no caso dos assistentes, só alguns ou mesmo só um é que era trazido pelo realizador, depende do episódio e do realizador). Cada realizador trabalhava em média 6 meses, onde

negociava os locais e tudo o que era necessário para o seu episódio¹⁷⁷. São igualmente contratadas pessoas em cada país onde decorrem as filmagens, de forma a darem apoio e preencherem algumas lacunas, que, por vezes, são provocadas por falta de conhecimento e familiaridade com o país e/ou os locais selecionados (Thompson, 2016; Goldman, 2012).

As unidades fixas de filmagem presentes nestas quatro temporadas foram apelidadas de *Dragon* e *Wolf*¹⁷⁸. A unidade *Dragon* era um pouco maior, tinha mais eletricitistas e uma equipa de *grip*¹⁷⁹ ligeiramente de maior dimensão, pois dedicava-se maioritariamente às grandes filmagens em exterior, que habitualmente envolviam muitos extras, ação e efeitos especiais. Por outro lado, a unidade *Wolf* tratava de todo o material de estúdio, o trabalho mais intimista (Goldman, 2012, p. 35). Na primeira temporada precisaram no mínimo de duas unidades, devido à quantidade de locais onde tinham de filmar, sendo que na segunda temporada revisitaram esta ideia pelo mesmo motivo, tendo em conta que ficou estabelecido que a fase de produção de cada uma destas temporadas tinha de estar fechada em novembro. Por vezes, as duas equipas filmavam no mesmo local, como é o caso do segundo episódio da terceira temporada¹⁸⁰. É usual isso acontecer com filmagens realizadas no Norte da Irlanda (Thompson, 2016).

Ambas as unidades tinham como equipa de assistência base dois operadores de câmara, dois primeiros assistentes, dois segundos assistentes, dois estagiários, dois assistentes técnicos de vídeo e dois técnicos de imagem digital, que tinham sempre de estar presentes. Fora esta base pré-estabelecida, a quantidade poderia mudar dependendo do que era exigido da cena a ser executada. A estratégia utilizada era que cada unidade tinha os seus elementos permanentemente reunidos, enquanto os realizadores, diretores de fotografia e alguns dos primeiros assistentes de realização se alternavam entre as duas equipas. Os membros da equipa defendem que a natureza da série fez com que isso fosse necessário, tendo em conta que cada reino existe em regiões geográficas muito diferentes, dando-lhes

¹⁷⁷ Os realizadores podem contribuir com o planeamento da construção de novos cenários e seleção, caso sejam requeridos, de novos locais, assim como podem eleger, entre os figurantes existentes, quais aqueles que irão aparecer e em que cenas e instruir os responsáveis pela maquilhagem, cabelos e guarda-roupa para fazer arranjos e alterações. "O realizador agora pode ver a estrutura de todo o *set*, por isso ele vai começar a andar pelo *set* e iniciar o mapeamento de onde todas as coisas que ele imagina irão ter lugar. Por isso, a este ponto, tudo o que o realizador queira mudar, esta é a altura em que ele tem de se virar e dizer "Bem, podemos pôr a porta na cabana ali em cima?" e "Posso ter isto um bocadinho mais acima", e por aí. GOT é um grande evento e o que não se deve fazer está a sobressair devido à grandeza da série. A coisa a fazer é entrar e dizer, 'tudo com que me vou preocupar é o 16x9. O que está neste frame'. Tem de ser como paraquedismo, não te preocupes com a altura a que vais saltar, certifica-te só que o para-quedas funciona" (Newman, 2015).

¹⁷⁸ Na sexta temporada chegam a ter uma terceira unidade de filmagens chamada *White Walker*, devido às dimensões que a série tem tomado. Tanto que, na quinta temporada passam a ter quatro produtores que se mantêm na sexta temporada, ao passo que, até à quarta temporada tem-se no máximo dois produtores.

¹⁷⁹ Equipa de *grip*- Técnicos de iluminação e equipamento.

¹⁸⁰ "Dark Wings, Dark Words, Bran tem um sonho na floresta. Foi um dia de duas unidades divididas num local, o que torna as coisas sempre malucas. O corvo que Bran está a perseguir é verdadeiro, trazido em especial para essa cena pela nossa equipa em Bird and Animals. (De não assim tão longe como o nosso corvo branco na Temporada 2- esse pássaro teve de ser trazido da Austria!) A unidade principal estava apenas embaixo na estrada em Gosford Castle, onde estávamos a filmar a cena no bordel de *Little Finger*. Daniel Portman (Pod) estava a ter um dia muito atarefado com certeza com vários novos amigos, incluindo com Pixie Le Knot. Dois finais de um reinado numa única estrada. Que sorte" (Naill McEvoy citado em Taylor, 2013). Ver entrevista em: Taylor, C. (2013, 17 of April). Behind the Scenes of the First Three Episodes. *HBO- Making Game of Thrones*. Accessed in: <http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2013/4/17/behind-the-scenes-of-the-first-three-episodes.html?rq=units>

aspectos distintos, que a dupla de realizador e diretor de fotografia depois completava com um colorista, como Joe Finley, na *Modern VideoFilm* em Santa Mónica. Estes três elementos, juntamente com o editor, têm uma grande responsabilidade quanto à manutenção da linearidade visual entre episódios.¹⁸¹

Relativamente ao trabalho da equipa temporária, Jeremy Podeswa, um dos vários realizadores que integraram a série alega:

Tudo no teu episódio és tu que filmas, não é como se, há um local estrangeiro qualquer, outra pessoa filma, não, tu filmas tudo. Por isso, tu viajas, o elenco, a equipa está lá, há uma segunda equipa lá. A tua equipa principal (DPs e AD)¹⁸² eles vão para onde tu vais. Cada realizador tem o seu próprio DP, é como fazer um filme com a tua equipa, eu tenho o meu próprio AD, o meu próprio DP, a minha própria equipa de AD na realidade. O resto é fora do tabuleiro, como o designer de produção, e quando viajamos para países diferentes, eles têm pessoas contratadas nos locais para preencher as lacunas. Há uma relação engraçada com os DP, como realizadores eles convidam-te para trazeres o teu DP (Jeremy Podeswa citado em Thompson, 2016)¹⁸³.

Jeremy Podeswa chega a falar de como o bom trabalho do seu diretor de fotografia levou a que os produtores o mantivessem para trabalhar noutros episódios.

No caso dos produtores, uma das suas incumbências principais no início de cada temporada, antes do *staff* de produção voltar ao escritório, era tentar perceber o melhor método de coordenação das filmagens com uma média de quatro países diferentes, com cinco realizadores, duas unidades, um elenco e uma equipa de mais de setecentas pessoas. Têm, por isso, de arranjar o melhor procedimento e aperfeiçoá-lo de temporada para temporada, através de um planeamento diligente.

Na primeira temporada (2011), não foi planeada a existência de duas equipas, mas os produtores aperceberam-se cedo que ter uma unidade maioritariamente em Malta (equipa *Dragon*) a trabalhar em paralelo com uma unidade em Belfast (equipa *Wolf*) seria a opção mais eficiente. A única forma de fazer com que a gestão da equipa funcionasse, foi através de um sistema de código de cores por episódio, cortar faixas da cena e movê-las num quadro. O cronograma é algo que se vai adaptando até ser alcançado um meio que encaixe no projeto em si, visto que não existe uma metodologia de elaboração de cronograma perfeito ou estanque. Geralmente, pelo menos segundo Chris Newman e o

¹⁸¹ A diretora de fotografia Anette Haellmigk diz: "É crucial para mim estar envolvido na cor final, porque LUTs [look up tables] pode ser perdida ou interpretada de tantas maneiras diferentes. É importante garantir que a intenção visual é levada através da correção de cor final, e eu penso que só o DP que desenvolveu uma aproximação visual com o realizador tem o conhecimento do que é que pode aparentar" (Haellmigk, 2013).

¹⁸² DPs- Diretores de Fotografia; AD- Assistentes de Realização.

¹⁸³ Ver a entrevista em: Thompson, A. (2016, 4 of July). How This 'Game of Thrones' Director Moved From Cannes to Westeros (Emmy Video). *Indie Wire*. Accessed in: <http://www.indiewire.com/2016/07/game-of-thrones-jeremy-podeswa-director-emmy-video-1201702115/>

seu sistema de trabalho, é necessário cerca de um mês para organizar um cronograma. Como modelo principal tentam criar e trabalhar na ordem de organização e filmagem de um episódio, mas pode acontecer haver uma cena num episódio mais tardio que necessita de um *set* que o produtor quer substituir, algo que irá ser movido mais para a frente, se for possível. Também não era aceitável haver situações de desperdício de tempo, como por exemplo, ter um realizador numa cidade por causa de uma cena e depois não ter nada durante algumas semanas. Normalmente os produtores têm um calendário preliminar construído mais cedo, para caso haja problemas em termos de disponibilidade dos atores ou outras questões do género. Quanto mais cedo souberem dessas situações, mais facilmente poderão negociar datas. É crucial ter-se sempre em conta o tempo gasto com imprevistos e acidentes, como aconteceu com Kit Harington (Jon Snow) que partiu a perna e tiveram de adiar as filmagens que incluíssem a sua personagem, para que pudesse realizar algumas cenas de ação (Taylor, 2014, p. 8).

Quando existe mais do que um produtor numa temporada, normalmente, cada um está encarregue pelas duas unidades, mas um fica em Belfast e o outro move-se entre Malta (durante a primeira temporadas) ou Croácia (a partir da segunda temporada) e os restantes locais. Por exemplo, Chris Newman ficou sempre por Belfast, mesmo quando era *line producer*, acompanhando a partir da segunda temporada algumas das filmagens na Islândia, enquanto Greg Spence ficava incumbido de cobrir a produção na Croácia e Marrocos. O trabalho principal de ambos, assim como dos outros produtores das restantes temporadas, é: planejar como as duas unidades se organizam e se deslocam entre os *sets*, têm o encargo de seleccionar os países e respetivos locais que os produtores executivos não seleccionaram, ajudam na seleção de atores, principalmente secundários e figurantes, trabalham com o departamento de direção de arte, planeiam as construções e preparação dos *sets*, cenários e locais e acompanham, organizam tudo para que a equipa se desloque confortavelmente e que tenham todas as condições para exercer as suas funções, ajudam no desenvolvimento do argumento e na sua correção em *set*. “Nós escolhemos um local e se o realizador quer ir lá e nós conseguimos realmente fazer com que funcione, nós construímos uma estrada, se as autoridades deixarem, nós arranjam uma forma” (Chris Newman em Sky Atlantic, 2014)¹⁸⁴. Os produtores, incluindo os executivos, tentam ser o mais ecléticos possíveis nos recursos e nas escolhas que fazem para tudo, ora seja guarda-roupa, *props*, *set*, localizações que escolhem.

Relativamente aos produtores executivos, cada um está responsável por preencher e suportar os interesses da série e determinadas fases da produção dos diversos episódios. Tem-se como exemplo

¹⁸⁴ Sky Atlantic. (2012). *David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones Interview*. Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>;

de produtores executivos com tarefas e/ou fases principais o já mencionado Frank Doelger, que estava habitualmente responsável pela fase de pós-produção acompanhando e supervisionando o trabalho dos editores; D.B. Weiss e David Benioff são os *showrunners*, são eles que constroem todo o alinhamento da série, aprovam e escolhem todos os países, histórias, argumentos, locais, atores¹⁸⁵, *props*, cenários, entre outros elementos principais, acompanham todas as cenas e acontecimentos que consideram e nomeiam como as principais de cada temporada; Carolyn Strauss (ex-presidente de entretenimento da HBO) é de certo modo uma representante do estúdio HBO, que trabalha criativamente na supervisão de toda a série, ajudando a manter os requisitos do estúdio e apoiando no desenvolvimento do argumento; Bernadette Caulfield estava responsável pela fase de produção, acompanhando maioritariamente a unidade *Dragon* e mantendo as equipas em funcionamento¹⁸⁶; Guymon Casady é um dos fundadores da Management 360, um dos poucos produtores executivos que está relacionado com a escrita de argumento, em vez disso é um gestor de talentos, ajudando a equipa a atingir a sua melhor forma; George R. R. Martin é quase exclusivamente argumentista; Vince Gerardis diretor da Grok! Studios, conectado à escrita da série, mas também ao exercer dos direitos literários da obra, entre outros. Ou seja, os produtores executivos tratam da escolha e gerência das atividades que consideram ter mais impacto na série dentro de determinadas fases e departamentos, enquanto os produtores, por outro lado, tratam da complementação e execução de tarefas relacionadas mais com a fase de produção, o que também implica apoiarem várias áreas de preparação para as filmagens, como a escolha e composição dos locais, a seleção de constituintes do elenco e equipa, o desenvolvimento do argumento e o seu aperfeiçoamento em *set*. É assim pertinente complementar a informação exposta com as opções tomadas relativas à escolha do equipamento e do sistema de partilha de informação, que se mostram essenciais para a série.

4.1.3- Seleção de Equipamento e do Sistema de Partilha de Informação

Inicialmente, a série *Game of Thrones* era para ser filmada em formato analógico, mas segundo Greg Spence (um dos elementos do departamento de produção) depois de três dias de testes feitos pelos diretores de fotografia Alik Sakharov e Marco Pontecorvo em 35 mm com a Sony F35 e a Alexa, decidiram-se pela Alexa, um formato digital. Isso deveu-se ao seu alcance, resolução e particularmente

¹⁸⁵ Alguns, contactados diretamente para o papel, através de Nina Gold (diretora de castings) sem que abrissem *casting* até saberem a sua resposta, como aconteceu com Michelle Fairley (Catheline Stark) e de Diana Rigg (Olenna Tyrell).

¹⁸⁶ "Bernie [Bernadette Caulfield] é *Game of Thrones*. Nunca conheci uma produtora que se preocupa com uma equipa tanto quanto ela. É uma mulher incrível para quem trabalhar e toda a gente a adora. Ela mantém tudo no sítio. Juntamente com Dan e David ela é produtora executiva. David e Dan são obviamente os criadores, Bernie é quem mantém a série a andar" (Muggoch, 2015).

ao efeito na imagem das luzes altas. Sentiram que ia sobressair muito bem as texturas e os guarda-roupas, para além da grande sensibilidade da câmara à luz, o que é uma característica a ter em conta nos ambientes escuros muitas vezes presentes na série¹⁸⁷. A escolha da câmara é uma das decisões mais importantes, pois se não tivessem escolhido algo como a Alexa, muito do trabalho que caracteriza a produção de *Game of Thrones* não seria possível, assim como o resultado visual seria diferente. Com a Alexa não existia a preocupação de mandar a película para laboratório noutra país e esperar durante dias para ver as diárias e trabalhar nelas, por exemplo.

Na primeira temporada (2011), existiram muitos diretores de fotografia e técnicos de imagem digital a lidar com múltiplas unidades em diferentes países. Isso fez com que, frequentemente, obtivessem filmagens com visuais divergentes. A solução que adaptaram para a segunda temporada (2012) foi trazer coloristas diários, como Jon Reid a Belfast, para colaborar juntamente com os editores em Yellowmoon (instalações de pós-produção). Jon Reid trabalhou igualmente de perto com os diretores de fotografia durante a pré-produção e filmagens, de modo a arrecadarem o pretendido e conseguirem um visual consistente. Ou seja, passaram a haver sempre técnicos de imagem digital a trabalhar a correção de cor no *set*. Rob Wright, Scott Ferguson e Jon Reid faziam parte da equipa diária de segundos assistentes de edição, e este sistema permitiu-lhes ter alguém a trabalhar no Codex 24 horas por dia. “Quando uma unidade viajava para a Croácia ou Islândia um de nós ia com ela” (Jon Reid citado em Goldman, 2012, p. 41)¹⁸⁸. O sistema utilizado acabou por se fixar, tanto que na quarta temporada (2014) enquanto os realizadores faziam filmagens na Croácia e Islândia, por exemplo, as diárias eram coloridas no momento no *set* e depois eram transferidas para a Pix System, onde os principais membros e os restantes interessados, poderiam consultá-las. No caso das filmagens principais em Belfast este método era evitado para pouparem tempo. A série começou, assim, a ser uma produção com um fluxo de trabalho baseado em arquivos.

Os diretores de fotografia fizeram o seu melhor para ver o trabalho um dos outros e manterem-se verdadeiros a um visual consistente. Não há dois DPs que filmassem exatamente da mesma forma, mas o material era tão bom, e havia uma tal consistência visual, que fomos capazes de (manter) um fio coeso (Kramer Morgenthau citado em Goldman, 2012, p. 44)¹⁸⁹.

¹⁸⁷ O típico fluxo de trabalho envolvia capturar a 23.98 fps em Log C 4:4:4 para os gravadores de Codex, que correm Solid State Datapacks removíveis.

¹⁸⁸ Veja-se a entrevista em: Goldman, M. (2012, May) Harsh Realms. *American Cinematographer*, 93, 32-41.

¹⁸⁹ Veja-se a entrevista em: Goldman, M. (2012, May) Harsh Realms. *American Cinematographer*, 93, 32-41.

Havia sempre um produtor responsável pela supervisão constante da pós-produção. Normalmente era Frank Doelger, tendo a responsabilidade de executar as notas dos produtores e da rede televisiva juntamente com o editor, após o realizador ter finalizado a sua primeira versão com o editor. Pelas regras da DGA, o realizador pode editar a sua versão sozinho com o editor e pode pedir mais dias para torná-la sólida, desde que não interfira com a entrega da rede televisiva, neste caso da HBO (Thompson, 2016).

A equipa de produção de *Game of Thrones*, a partir da primeira temporada (2011), começou a aperfeiçoar cada vez mais o seu método de comunicação com todos os elementos que estavam a filmar em várias partes do globo. Durante a pré-produção havia uma comparação de notas e trabalhos entre as equipas de cada realizador, os assistentes e os diretores de fotografia. Usavam bastante a plataforma online de diárias Pix System, através de uma conexão segura, que lhes permitia ver livremente as diárias uns dos outros. O departamento de produção criou os chamados *flip books* que eram *frame grabs*¹⁹⁰ de cada cena e local de episódios anteriores e atuais. Mantinham tudo o que faziam registado e de acesso fácil para toda a equipa ou para os respetivos responsáveis de cada departamento. Principalmente, porque muitas das pequenas equipas temporárias dos realizadores dividiam alguns dos mesmos *sets* e locais de filmagem. Este sistema tornou-se útil em termos de referências, ajudando-os a criar consistência narrativa e visual. Há uma grande distribuição da informação, notas e trabalho por parte das várias equipas. Há também diversas visitas aos *sets* uns dos outros, nomeadamente das equipas temporárias e das contratadas em local, que não participam em tantas filmagens como as fixas e o fluxo de trabalho revela-se como diferente (Goldman, 2012).

A repartição de membros fixos da equipa por todos os trabalhadores temporários foi um dos fatores importantes para perceberem o que todos os outros departamentos, assistentes e equipas temporárias estavam a fazer. Isso ajudou-os a criar consistência, visto que a paleta de guarda-roupa era a mesma, a designer de produção também (com a exceção da quarta temporada, mas durante essa temporada era a mesma), a equipa de produção é a mesma, entre outros. “Ao mesmo tempo, nós fomos sempre encorajados a dar o nosso próprio contributo pessoal [*do our own thing*]. Não há fórmula, por assim dizendo, para GOT” (Haellmigk, 2013). Havia, inclusive, uma colaboração, criação e partilha de novas técnicas por parte dos diferentes especialistas contratados temporariamente, incluindo entre os que possuíam a mesma profissão¹⁹¹. Um sistema e uma partilha de conhecimentos que dificilmente se percebe no cinema, mas que salienta ainda mais o processo colaborativo.

¹⁹⁰ *Frame grabs*- Imagem fixa que captura um único *frame*, neste caso, de um episódio, usualmente num formato digital. Esta expressão, pode ser igualmente usada, para se referir a uma função ou aparelho que permitem a captura dessas imagens.

¹⁹¹ “Eu filmei o acampamento noturno num campo a usar uma caixa de lua gigante fora de uma guindaste de construção. Martin apareceu e foi ver, gostou da forma como se apresentava e adaptou esta técnica particular para algum do seu trabalho de noite. De forma semelhante, eu viria coisas que ele fazia

Depois de ser apresentada a escolha de material e o sistema de comunicação da equipa selecionados para GOT, mostra-se como significativo aprofundar a estética e por consequência, a escolha de locais. Isto porque, para além de estarem interligados, são fundamentais no trabalho tanto do departamento de produção como das equipas temporárias.

4.1.4- Localizações e Estética da Série GOT

Belfast tornou-se a base de operações de GOT e um dos locais de filmagens principais, por várias razões, segundo Bryan Cogman (coprodutor e argumentista das temporadas estudadas). Entre elas está a ampla gama de paisagens a uma curta distância dentro da Irlanda do Norte. Os cumes, praias rochosas, os prados, as falésias altas e os riachos, cada um com características próprias, que permitiam filmar durante o dia em qualquer um destes cenários e mesmo assim, ir dormir a Belfast. Belfast apresentou-se como uma ótima base, com uma equipa local de pessoas talentosas (Cogman, 2012, p. 7).

Castleblack foi um dos cenários exteriores filmados na Irlanda do Norte, um pouco a norte de Belfast e muitas das cenas de interior também foram filmadas em Belfast, nos estúdios Paint Hall, como é o caso de *Red Keep*, *Iron Throne*, *Winterfell*, a *High Hall* de *Eyrie*, as *Sky Cells* de *Eyrie* e o *Great Sept* de *Baelor*. Os sítios mais exóticos da série ficaram reservados para outros pontos do globo. Na primeira temporada, *King's Landing* e *Free City* de *Pentos* foram filmados em Malta, país que só é empregue nesta temporada. Na segunda temporada, são introduzidos dois novos territórios: Dubrovnik na Croácia, onde são filmados os exteriores de *King's Landing* e os parques nacionais da Islândia, onde foram captadas as cenas para além da *Wall*. Estes locais continuam a ser usados nas temporadas seguintes às selecionadas para este estudo. Exploraram, igualmente, terras de Dubrovnik para filmar outras cenas de *King's Landing*, *Qarth* e *Slaver's Bay*. Na terceira temporada foi introduzido outro local, Marrocos onde gravaram *Astapor* e *Yunkai* em *Slaver's Bay*. Por fim, a quarta temporada apresenta *Meereen*, que preferiram situar na Croácia e elegeram a Islândia para várias cenas de viagem, como *Riverlands* e as montanhas de *Vale of Arryn* (Cogman, 2012; Taylor, 2014; Benioff, Weiss, Boake & et al. 2012; Benioff, Weiss, Doelger & et al., 2013; Benioff, Weiss & Dance, 2014).

que influenciavam o que eu fiz e nós iríamos trabalhar arduamente para mantê-lo consistente. Nós estávamos unidos num grande projeto, e mantivemos um diálogo aberto" (Morgenthau citado em Goldman, 2012, p. 34). Veja-se a entrevista em: Goldman, M. (2012, May) Harsh Realms. *American Cinematographer*, 93, 32-41.

David Benioff, em entrevista¹⁹², diz que viram aproximadamente 14 países antes de selecionarem o Norte da Irlanda como um dos locais principais de filmagens, apesar de dizer noutra entrevista que foram cerca de 17 locais, ou seja, diga-se entre 14 e 17 (Benioff, Weiss, Boake & et al., 2012; David Benioff & D.B. Weiss em Sky Atlantic, 2012)¹⁹³. Chris Newman, que já tinha trabalhado lá e filmado no local, foi quem fez a sugestão. Este tornou-se um dos fatores que lhe atribuiu uma subida de cargo de *line producer* para produtor, que se juntou à sua grande contribuição em laborar os locais e *sets* em Belfast, a sua capacidade em selecionar e construir espaços relevantes para a produção de *Game of Thrones* e o seu lado criativo, inclusive na resolução de problemas (Benioff, Weiss, Minahan & et. al., 2012; Newman, Cogman, Graves & et al., 2014; Chris Newman em Sky Atlantic, 2014)¹⁹⁴. “Eu sou responsável pela organização das filmagens para as diferentes partes da série. Nós filmamos em três países e eu faço sugestões não só para os países, mas também de locais específicos” (Chris Newman citado em Iceland on Review Line, 2014).

Os locais, cenários, efeitos especiais e guarda-roupa são um ponto fulcral para a complementação do estilo da série. No entanto, a sua estética, de forma a que haja coerência visual, é aplicada em pós-produção (isso inclui a correção de cor em *set*, já referida), pois em termos de iluminação, GOT depende da lua, sol e fogo como fontes primárias de luz. Jonathan Freeman chama-lhe “naturalismo expressionista”, onde cada diretor de fotografia aproveita as vantagens da fonte de luz, fosse uma vela ou fogueira, em que a qualidade e cor dessa luz se apresenta como expressionista, parecendo mais dramática e pronunciada (Goldman, 2012, p. 35). A luz e a cor acabaram por ser o segredo do estabelecimento da estética de *Game of Thrones*, que permitia a existência de congruência por muito diferente que fosse o estilo dos novos membros de realização, direção de fotografia ou edição inseridos na equipa. Estes foram os elementos principais que o departamento de produção teve de ter sempre em conta para que a linguagem da obra como um todo. Por último, irá ser exposta a construção e transformação do argumento numa obra audiovisual, assim como os principais contratempos sentidos na produção da série, já que ambos estão relacionados com o departamento de produção.

¹⁹² Benioff, D. & Weiss, D. B. (Showrunners), Boake, R. (Location Manager) & et al. (2012). *Making Game of Thrones* [Extras da Série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (Showrunners), *Game of Thrones*. USA & UK: HBO; Sky Atlantic. (2012). *David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones Interview*. Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>;

¹⁹³ Sky Atlantic. (2012). *David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones Interview*. Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>

¹⁹⁴ Sky Atlantic. (2012). *David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones Interview*. Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>

4.1.5- Argumento e Piloto: Os Principais Contratempos da Produção de GOT

Game of Thrones, na maioria das suas temporadas, tem entre 4 a 5 argumentistas. Existem sempre argumentistas no *set*, já que um argumento nunca está realmente fechado, criando um ambiente muito dinâmico em termos criativos e adaptativos à situação e à equipa. Mesmo assim, são vários os produtores (desde o produtor executivo ao coprodutor), que apesar de não serem creditados pela escrita de episódios, também participam na mesma ou no seu desenvolvimento. Assim como existem produtores executivos (e coprodutores) que apenas participam em tarefas relacionadas com a escrita, como é o caso de George R. R. Martin, Vince Gerardis e Ralph Vicinanza.

A primeira e segunda temporada (2011-2012), correspondem a um livro cada. O processo usado pelos argumentistas era resumir capítulo por capítulo e criar documentos que delineassem os vários arcos das personagens. Nas temporadas 3 e 4 (2013-2014), esse processo alterou-se e passaram a resumir capítulos de vários livros. Depois dos argumentistas compreenderem inteiramente o material do livro e a sua essência, os *showrunners* atribuíam a cada um deles algumas personagens. A partir daí a sua função era adaptar cenas dos livros e criar material novo. Ainda que muito do material não fosse usado, servia como ponto de partida para eles. Entre temporadas, os argumentistas (que inclui os que não são creditados como tal e sim como produtores) reúnem-se durante umas semanas, leem os primeiros esboços de cada um, selecionam informação, deitam outra fora, fundem conteúdos, inventam coisas novas e põe os focos principais num quadro. Uma temporada em bruto emerge deste processo, a partir daí, os argumentistas colaboram num esboço detalhado e limado da temporada. Depois deste processo, os *showrunners* tomam controlo e rematam a informação, que depois irá dar origem a argumentos que são atribuídos e escritos ao longo da série (Bryan Cogman citado em Taylor, 2014, pg.6)¹⁹⁵.

Na primeira temporada (2011), para além de problemas de linearidade, existiram outros problemas que foram camuflados e tratados da melhor forma pela equipa de produção. Posteriormente, nas seguintes temporadas, as componentes usadas como método de camuflagem foram melhoradas e evoluindo gradualmente, tornando-se na imagem de marca da própria série. Deteta-se um crescimento da equipa ao longo das diferentes temporadas.

Uma das questões principais com que os membros de *Game of Thrones* se depararam, especialmente os produtores e argumentistas, foi relativa ao argumento. Como obter um bom resultado na questão de fantasia vs realidade? E como é que numa série com tantos locais e tantas personagens,

¹⁹⁵ Ver entrevista em: Taylor, C. (2014). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

que poderia facilmente tornar-se confusa, iriam arranjar um indicador visual que atribuísse à audiência uma forma imediata de detetarem onde estavam? Depois do argumento original ser escrito e o primeiro piloto filmado, aperceberam-se que não conseguiam sustentar a fantasia. Tiveram de refilmar o piloto, mas desta vez tornaram as personagens reais e fizeram da fantasia a segunda camada da ação e não a principal. No que diz respeito ao guiar a audiência através da narrativa, sabiam que por cada temporada havia 4 ou 5 reinos. Assim sendo, a solução que arranjaram foi imaginar que tudo o que as personagens usavam, comiam, construíam, vinha de um raio de 50 metros quadrados do local onde viviam. Ou seja, através destas características, eles tinham de fazer o exercício de colocar qualquer que fosse a personagem contra um fundo branco e conseguirem dizer de que reino eles eram, pela aparência do seu cabelo, do que comem, do que vestem, como são, pelos acessórios e materiais que usam. Todavia, com o desenvolver da narrativa da série, começou a haver uma tendência e necessidade de tornar o *plot* mais explícito.

É bastante difícil para as pessoas seguirem e tem existido uma pequena tendência de explicá-la demais...o que soletrar e o que não, é a questão que fazemos uns aos outros todos os episódios e é uma coisa que não se consegue realmente acertar (Frank Doelger citado em Thorne, 2014)¹⁹⁶.

Esta foi mais uma das características presentes na obra que contribuiu para a definição da linguagem e estilo da série, exatamente por não existir uma resposta e sim várias.

Um segundo problema que surgiu foi logo após o piloto. O primeiro piloto foi realizado por Thomas McCarthy, que foi substituído por Tim Van Patten na segunda e última versão. Ainda assim, Thomas McCarthy é creditado como consultor de produção (*consulting producer*) do primeiro episódio, pois muitas das cenas realizadas por ele estão no piloto final. Para além de que McCarthy ajudou na seleção de vários elementos do elenco regular, apesar de alguns terem sido substituídos¹⁹⁷. O piloto foi filmado em Marrocos e na Escócia, em local, de 24 de Outubro a 19 de Novembro de 2009. O primeiro piloto foi um culminar do trabalho de quatro anos de adaptação dos livros de George R.R. Martin pelos *showrunners* para a HBO, que incluiu não só escrita de argumento, mas também a pré-planificação, negociações, desenhar e contruir *sets*, *props*, guarda-roupa e casting. A primeira versão do piloto é muito

¹⁹⁶ Thorne, A. (2014, 30 of May). Producing the most popular series of all time. *OxStu- The Oxford Student Newspaper*. Accessed in: <http://oxfordstudent.com/2014/05/30/producing-the-most-popular-series-of-all-time/>

¹⁹⁷ "Fiz muito do casting. Eu penso que fizemos um bom trabalho. Mas eles [*showrunners*] tiveram de refilmar e repensar muito do material desde que eu fui embora, e não tive nenhum envolvimento nisso (...) Entreguei uma edição inicial, e eles tiveram de fazer um novo casting e acho que repensaram...Vocês sabem, eles estão a pegar neste livro gigante, e repensaram como chegar a ele e configurá-lo. Tiveram de mudar alguns locais, e fizeram algum trabalho neles desde que saí. Gosto de pensar que tive algum impacto, mas eu já não penso que muito disso é meu" (Thomas McCarthy citado em Robinson, 2011).

mais próxima do livro, enquanto a ação e a narrativa são mais rígidas. A linguagem é muito mais formal e as cenas são mais longas e pausadas (Anders, 2013).

Após os *showrunners* entregarem a *rough cut*¹⁹⁸ do primeiro piloto à HBO e de consultarem externamente outros argumentistas, aperceberam-se que este possuía muitos problemas. “Vê-los a assistir o piloto original foi uma das experiências mais penosas da minha vida. Mal acabaram, Craig [Mazin] disse, “Vocês têm um problema massivo”” (D.B. Weiss citado em Hall, 2016)¹⁹⁹. Os *showrunners* descrevem este episódio como sendo o ponto baixo das suas carreiras. Decidiram então tomar uma atitude pouca ortodoxa de refilmar quase todo o episódio. No primeiro piloto, existiram muitos erros básicos, era demasiado confuso, a exposição da narrativa e das personagens, por vezes, era incoerente, tendo conteúdo em falta ou em excesso para aquilo que a cena exigia. Muita da informação apresentava-se de difícil retenção por parte de uma nova audiência, o *plot* não foi transmitido corretamente e as relações entre as personagens principais estavam mal estabelecidas. Tem-se como exemplo a falta de percepção de que Cersie e Jaime eram irmãos, não surtindo o efeito esperado quando são apanhados num ato incestuoso, enquanto os *Stark* constituíam uma família distante, fria e rígida. Benioff e Weiss receberam conselhos e notas de especialistas e melhoraram consideravelmente o piloto na segunda tentativa²⁰⁰. Chegaram a trocar muitos dos atores que foram selecionados para papéis principais, como os correspondentes a Daenerys Targaryen e Catelyn Stark, mudaram igualmente de locais de filmagem, assim como alteraram toda a construção do mundo de GOT e da sua narrativa (Birnbaum, 2015).

As alterações feitas foram significativas, ao ponto de ganharem novamente uma oportunidade com a HBO de provarem que conseguiam levar o projeto em frente, tornando-se o mote para uma das séries mais caras e populares dos últimos anos.

Nunca irei esquecer de ser convidado para a *première* da primeira temporada. Eu fui a pensar, “Bem, acho que iremos ver como corre”. Sentei-me e a série começa a desenrolar e fiquei estupefacto. Estupefacto. E eu lembro-me especificamente de sair e dizer [a Weiss e Benioff], “Isto é o maior salvamento na história de Hollywood”. Porque não foi só o salvar algo mau e torná-lo em realmente bom. Eles salvaram algo horrendo e tornaram-no em algo brilhante. Isso nunca acontece! (Craig Mazin citado em Hall, 2016)²⁰¹.

¹⁹⁸ Primeira versão da edição.

¹⁹⁹ Ver a entrevista em: Hall, J. (2016, 4 of February). ‘Game of Thrones’ Showrunners Get Honest About the Awful Pilot They Had to Reshoot [Post in Blog]. Accessed in: <http://www.slashfilm.com/game-of-thrones-pilot/>

²⁰⁰ “Aprendemos imenso sobre como a informação precisa de fluir eficientemente entre um grupo de pessoas. Precisa de ser alimentada de informação e precisa de estar constantemente neste tapete rolante. O tapete não estava a mover-se rápido o suficiente, e as pessoas não estavam a conseguir o que precisavam atempadamente. Nós aprendemos como tomar decisões de forma mais rápida e como simplificar esse processo” (D.B. Weiss citado em Birnbaum, 2015).

²⁰¹ Ver a entrevista em: Hall, J. (2016, 4 of February). ‘Game of Thrones’ Showrunners Get Honest About the Awful Pilot They Had to Reshoot [Post in Blog]. Accessed in: <http://www.slashfilm.com/game-of-thrones-pilot/>

Outros dois problemas que surgiram na primeira temporada foram a falta de páginas de argumento e a tentativa constante de arranjar um método conciso e coerente de gestão da equipa. Chegaram a ter quatro unidades ao mesmo tempo, devido à falta de experiência dos *showrunners* e falta de noção de como a televisão funcionava. Segundo D.B. Weiss e David Benioff, pegaram numa ideia de orientação proveniente do cinema, a pensar que iam escrever os argumentos e estar sempre no *set* todos os dias. O problema é que chegavam a ter quatro *sets* em três países diferentes, o que não lhes permitia gerir a equipa dessa forma. A série pretendia entregar uma experiência mais cinematográfica do que televisiva, mas em termos de metodologia de trabalho, aperceberam-se lentamente que a televisão tinha uma pressão temporal muito mais intensa. Este problema de gestão da equipa sobressaiu ainda mais quando notaram que a primeira temporada da série estava demasiado curta. Na HBO cada episódio tem cerca de 52 a 54 minutos por episódio, e os episódios que tinham rondavam os 40 minutos. O problema acrescentado a isso foi a falta de orçamento. Havia pouco dinheiro no momento e precisavam de 90 minutos de filmagens extra. Tiveram que escrever 100 páginas em duas semanas e a base de produção dessas páginas, necessitava de ser economicamente baixa, como dois atores numa sala. Também não podiam sobressair entre as cenas já filmadas, nem encaixarem-se nos episódios como *fillers*²⁰². Escreveram cerca de 15 cenas, que se tornaram em algumas das suas favoritas na temporada (Fleming Jr., 2013)²⁰³.

Por último, para além da gestão na série se ter alterado significativamente, assim como a sua construção artística e criativa, o acrescentar da Islândia como um dos principais locais na segunda temporada (2012), modificou muito o visual da série. Inicialmente, na primeira temporada (2011), foi usada praticamente só neve falsa, o que tornou a produção mais cara e visualmente restrita. Isto ocorreu, porque a equipa de produção decidiu que não queriam o envolvimento de muitos efeitos visuais sempre que quisessem dar a noção de neve funda. Por este motivo, o departamento de produção estava a tentar encontrar um local onde pudessem filmar na neve e que desse para fazê-lo inclusive no meio do verão. O que significa que tinham de descobrir um sítio onde a neve fosse permanente ou quase permanente. Apesar de terem escolhido a Islândia na primeira temporada, não filmaram lá, pois chegaram demasiado tarde e já havia uma porção considerável de neve tanto nas montanhas como nos glaciares, o que os impediu de filmar com neve real. Chris Newman chega a dizer que quando o dinheiro não é objeção,

²⁰² *Fillers* são encheimentos, ou seja, informação desnecessária, que serve para ocupar tempo de emissão.

²⁰³ “Uma cena entre o rei Robert (Mark Addy) e Cersei Lannister (Lena Headey) na primeira temporada, quando antes disso eles não tinham nenhuma cena juntos, sozinhos. Precisava de haver momentos em que, mesmo que se odiassem, eles continuam a ser casados e seriam forçados a estarem sozinhos num quarto. O programa teria sido muito mais fraco sem isso e outras cenas “Avê Maria” que lançamos na altura porque estávamos sem dinheiro” (David Benioff citado em Fleming Jr., 2013). Ver a entrevista em: Fleming Jr, M. (2013, 28 in June). Emmy Q&A With ‘Game of Thrones’ David Benioff And D.B. Weiss. *Deadline Hollywood*. Accessed in: <http://deadline.com/2013/06/emmy-q-a-with-game-of-thrones-david-benioff-and-d-b-weiss-532200/>

que se pode considerar a Nova Zelândia como local de filmagens no inverno, mas que pode não ser o melhor uso das paisagens. A alternativa foi criar a neve artificialmente²⁰⁴. No entanto, existe um limite de quanto se consegue criar e manipular para ficar parecido com neve, havendo sempre uma preocupação com o seu uso, para não começar a fatigar visualmente no vestir dos cenários (Chris Newman em Sky Atlantic, 2014)²⁰⁵.

Apesar de não ter sido usada na primeira temporada, nas seguintes a Islândia tornou-se um dos locais principais, providenciando alguns dos panoramas mais dramáticos da série. Na segunda temporada (2012) a equipa ainda estava em fase de teste e exploração, sendo que na terceira e quarta temporada (2013-2014) foi quando destacaram mais a Islândia. As diferentes paisagens nas suas encostas providenciaram um cenário ideal para as terras além da *Wall* e durante o verão, para os vales e montanhas dramáticas do *Vale*. Até à quarta temporada, filmou-se ao todo em 17 locais separados na Islândia, incluindo parques nacionais, glaciares, montanhas, estações terminais e até campos de lava. Porém, às vezes esta terra trazia alguns imprevistos. Parte da equipa ficou algumas vezes presa em hotéis e tiveram camiões enterrados, por causa dos nevões. Na quarta temporada (2014), Bryan Cogman, argumentistas e coprodutor, foi um dos produtores responsáveis pela Islândia, devido à importância de ter sempre um argumentista e produtor em cada local. Cogman junta os dois cargos, tal como os *showrunners*, possuindo uma influência mais reduzida em termos de tomada de decisões criativas principais e da produção propriamente dita. Concentra-se muito mais na profissão de argumentista (Newman, Cogman, Graves & et al., 2014; Taylor, 2014). Após todo este levantamento de conteúdos do que se passou por detrás da câmara, que se mostraram essenciais para perceber a série, comece-se, então, pelas principais características e ilações que se retiram da observação do departamento de produção através da visualização da obra.

4.1.6- Departamento de Produção nas Primeiras Quatro Temporadas- Análise Visual

Como foi possível ver, na primeira temporada (2011) existiram múltiplos problemas causados, de certa forma, pelo departamento de produção, começando logo pelo piloto que teve de ser refilmado. Todavia, estes contratemplos trouxeram melhorias na gestão da equipa por parte dos *showrunners* e dos restantes produtores, que se aperceberam da importância da comunicação. Tanto de uma boa e

²⁰⁴ "Um dos desafios da série é que viajamos entre ambientes e climas absurdamente diferentes, várias vezes num mesmo episódio. A Irlanda do Norte funciona muito bem como duplo das cercanias de *Winterfell*, das Terras Fluviais, do Vale e das Terras da Tempestade. Mas é difícil reproduzir as Terras do Sempre Inverno, para além da Wall, na Irlanda- Não há grandes montanhas e a neve é esporádica e imprevisível. Felizmente, Stuart Brisdon e a equipa de efeitos especiais realizaram um trabalho incrível "ao fazer nevar" em vários locais na primeira temporada" (David Benioff citado em Cogman, 2012, p. 32). Ver a entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

²⁰⁵ Sky Atlantic. (2012). David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones Interview. Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>

constante comunicação entre todos os elementos da equipa, como da distinção que cada meio de comunicação apresenta, seja literatura, cinema ou televisão²⁰⁶. Isso fez com que crescessem como produtores e argumentistas, assim como criassem e desenvolvessem habilidades.

Nesta parte do estudo tentou-se apenas aludir àquilo que é perceptível ao ver a série. Apenas se queria utilizar citações e informação externa que pudessem ser empregues para confirmar aquilo que se está a dizer, e que facilmente seriam constatadas sem o seu auxílio, ou seja, só através de consulta da própria série e/ou de outras obras de ficção. Assim, como se iria apenas recorrer a citações que nos mostrassem as intenções dos produtores e se as mesmas foram visualmente alcançadas. Contudo, notou-se que havia informação importante que ficava de lado, como em que é que os produtores se basearam para apoiarem na criação de determinados visual. Ou seja, as tais sugestões referidas anteriormente, os contributos que se cruzavam entre departamentos e profissões iriam perder-se e esta é exatamente o que se procurava para apoiar a hipótese do valor conjunto da autoria numa série. Por isso, irá ser fundido aquilo que se constatou ao ver a série com a o conteúdo externo disponibilizado por diferentes elementos da equipa.

Entre algumas das suas tarefas principais estava o certificarem-se que existia linearidade visual e narrativa e que a obra servia os interesses do espectador, mantendo-o atento, sem o confundir ou perder a sua atenção. Algo que, como foi dito anteriormente, não foi conseguido no primeiro piloto, mas conseguiram concretizar no segundo e último. É perceptível que ao longo dos diversos episódios constituintes de cada temporada estudada, continuaram a desenvolver e a aperfeiçoar estas intenções com o auxílio de toda a equipa. É igualmente notório que o trabalho e controlo da cor constante, foram realmente opções que resolveram a questão de continuidade visual. É possível ver-se a distinção entre as diferentes linguagens dos diversos trabalhadores, se o intuito for analisá-la e não apenas disfrutar da série, especialmente com a mudança das equipas temporárias, como se irá constatar mais à frente. No entanto, apesar das diferenças, o material como é esteticamente e visualmente apelativo e linear durante todo o episódio, não se destaca dos anteriores, pois o trabalho de cor certifica-se disso. Na primeira temporada (2011) a neve falsa é cuidadosamente tratada, assim como a sua exposição, não causando nenhum impacto negativo ao espectador, de sentir que foi enganado, ou seja, perceber que a neve não é real. Outro dos percalços nesta temporada foi os episódios estarem demasiado curtos e não existir orçamento suficiente para filmar mais 90 minutos. Os *showrunners* juntamente com o restante departamento de produção e argumentistas, conseguiram resolver o problema criando algumas das

²⁰⁶ "Nós definitivamente queremos que a série viva e respire por si só. Uma vez que chegamos onde as pessoas precisam de consultar fontes externas para que faça sentido, como oposição a ler os livros porque gostaram da série- se estamos a penhorar a necessidade de explicar o que se está a passar para a Internet ou livros ou outro sítio qualquer, eu sinto que não estamos realmente a fazer o nosso trabalho" (D. B. Weiss citado em Molloy, 2012).

consideradas melhores cenas da temporada, que se resumem a diálogos entre personagens num determinado local. Este percalço ajudou a dar volume e carácter às diferentes personagens.

Os produtores centram-se muito nos locais da série²⁰⁷ e em criar um ambiente propício para as personagens em questão²⁰⁸. A partir da experiência do primeiro piloto, começam a ter em consideração e a aperfeiçoar cada vez mais a vertente real dentro da fantasia, o que é perceptível principalmente pelos diálogos e linguagem corporal dos atores. Esta opção mostra uma aproximação mais eficaz ao público, ajudando-o a relacionar-se melhor com as personagens, a criar laços de afeto pelas mesmas, tal como era pretendido.²⁰⁹ Devido ao género de fantasia que a série acarreta, o departamento de produção concentrou-se muito nos efeitos especiais e como os empregar, tanto por causa de questões económicas como por questões artísticas.

A vista das celas do céu é um dos visuais mais chamativos da primeira temporada. Os conceitos iniciais do departamento de arte, usando as montanhas Huang-shan da China como apoio, pareciam sedutores, mas precisávamos de algo mais perto que pudesse ser fotografado. [Um dos produtores da primeira temporada] Mark Huffam mencionou a cadeia de montanhas Meteora, na Grécia, que achei muito parecida com o Ninho de Águia [Vale]- tem até um monastério empoleirado de maneira quase impossível no caminho para o topo. Fotografias das montanhas combinadas com *matte painting* criaram o ambiente de que precisávamos (Adam McInnes citado em Cogman, 2012, p. 22)²¹⁰.

Também se preocupam com a supervisão de aspetos do departamento de direção artística, incluindo *props* importantes. Tem-se o exemplo dos ovos de dragão, em que os *showrunners* gastaram meses com o artista responsável a supervisionar a sua arte conceptual, até conseguirem atingir a escala certa das escamas, as cores e o peso pretendido (Benioff, Weiss, Minahan & et al., 2012).

²⁰⁷ "Filmamos a maior parte das externas de King's Landing da primeira temporada em Malta, o que atendeu muito bem às nossas necessidades naquele momento. Mas sentimos que exaurimos o que o lugar tinha para oferecer. Em contrapartida houve outros que subiram de posição, algo que continuou a acontecer nas diversas temporadas" (Frank Doelger citado em Cogman, 2012, p. 64). Ver entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

²⁰⁸ "A série praticamente começa em Winterfell, e os Stark são personagens centrais na primeira temporada, por isso, criar o seu lar não foi uma tarefa fácil. Isto porque, precisava parecer o tipo de lugar onde os Stark viveriam: sólido, confiável, simples, ligado à terra e...bem, forte. Mas também tinha de ser único e não simplesmente tirado do escopo dos "castelos escoceses típicos do século XII". Filmamos partes do piloto no Castelo de Doune, uma fortaleza medieval na região central da Escócia- Um lugar surpreendente, sem mencionar que foi a locação de Monty Python em Busca do Cálice Sagrado- porém queríamos introduzir elementos e influências distintos, para fazer com que Winterfell parecesse um lugar real, ainda que diferente de qualquer lugar real já visto" (D. B. Weiss citado em Cogman, 2012, p. 40). Ver entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

²⁰⁹ "A Fortaleza Vermelha precisava de ser um local que tolhesse a arquitetura de Winterfell, uma construção cujo tamanho e desenho evidenciassem elegância, perigo, insensibilidade e intrigas. Fazer isso significava distorcer um pouco a realidade. Os espectadores da série vivem no mundo moderno, e, como as pessoas estão habituadas a edifícios de cem andares, mesmo a maior obra de arquitetura medieval real não teria o efeito que gostaríamos. Então tivemos de andar na linha entre o estritamente realista, historicamente falando, e o vale-tudo que caracteriza muito do trabalho de design no género. O departamento de arte e a equipa de efeitos visuais fizeram um trabalho fabuloso nesse sentido- o desenho da Sala do Trono da segunda temporada é um ponto especialmente alto para mim, a representação perfeita da personalidade de Joffrey Baratheon em ferro e pedra" (D. B. Weiss citado em Cogman, 2012, p. 64). Ver entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

²¹⁰ Ver a entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

Uma das principais preocupações do departamento de produção reside na seleção da melhor equipa possível ao longo das diversas temporadas, mas também do elenco. Tanto que não trocam apenas membros da equipa durante as diversas temporadas, mas também atores. Na eleição dos diversos atores, alguns foram contactados pessoalmente pelos *showrunners* sem recorrerem ao diretor de casting. Houve uma grande melhoria da primeira temporada até à quarta, mesmo em termos de escolha de realizadores que conseguissem transmitir o que o episódio pretendia dentro do orçamento, mesmo quando incluíam grandes cenas de ação²¹¹. Não obstante, da primeira para a segunda temporada (2011-2012) foi a única altura em que houve produtores a saírem definitivamente da série. É explícito que a primeira temporada acabou por ser para o departamento de produção, uma temporada experimental, de adaptação e criação de métodos de trabalho.

No geral, aquilo que sobressai nesta série é que o departamento de produção conseguiu recuperar toda uma temporada que se mantém coesa quando comparada com as que lhe sucedem. Para além disso, não deixaram o espectador aperceber-se dos problemas que existiram, ou seja, nenhum dos problemas foi transposto de forma negativa para o ecrã e a partir da primeira temporada continuaram a melhorar e a manter a fásquia e as expectativas do público. Este é um dos principais atributos de um produtor completo, fazer com que as dificuldades sentidas sejam invisíveis no ecrã ou que contribuam com uma melhoria significativa da obra em si, os conhecidos felizes incidentes, e conservar o interesse dos espectadores. Houve um grande crescimento do funcionamento da equipa provocado por este mesmo departamento.

Nenhuma outra série tem os meios. Os produtores criativos percebem como fazer uma série como esta, eles reduziram-na a uma ciência. São organizados. Têm sempre duas equipas a trabalhar, equipa *Dragon* e *Wolf*. Nalgumas alturas as duas estão no Norte da Irlanda. Uma faz os locais estrangeiros como um grande bloco (Jeremy Podeswa citado em Thompson, 2016)²¹².

O trabalho do departamento de produção é subtil e elegante. Conseguiu-se detetar influências artísticas e criativas dos seus membros em alguns episódios, como é o caso do episódio quatro da quarta temporada em que se vê nitidamente o contributo de Chris Newman e ele próprio o admite. Chris

²¹¹ “Nós demos a Neil Marshall um orçamento limitado e cronogramas de produção, e ele de alguma forma constrói uma experiência cinematográfica preenchida. E consegue performances maravilhosas, emocionais acima disso. O plano de 360 graus. A seta do Gigante carregando um infeliz Night’s Watchman para fora do topo da Wall até ao pátio. A caída de Scythe. O mamute a arrancar o portão. Mag the Mighty à carga pelo túnel. A filmagem de Jon Snow a segurar Ygritte nos seus braços. Isto pode não ser uma cena de ação, mas deve ser a nossa favorita de toda a série” (Benioff & Weiss citados em Taylor, 2014, p. 186). Ver entrevista em: Taylor, C. (2014). *Inside HBO’s Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

²¹² Ver a entrevista em: Thompson, A. (2016, 4 of July). How This ‘Game of Thrones’ Director Moved From Cannes to Westeros (Emmy Video). *Indie Wire*. Accessed in: <http://www.indiewire.com/2016/07/game-of-thrones-jeremy-podeswa-director-emmy-video-1201702115/>

Newman trabalhou no filme *Superman II* de 1980, o que explica as referências visuais e o ambiente criado no episódio quatro da quarta temporada, na qual é produtor²¹³.

Nota-se a existência de um respeito e adaptação ao formato televisivo, tanto em termos visuais como de argumento. Por exemplo, no sexto episódio da primeira temporada (2011) há um explorar das personagens Daenerys Targaryen e Bran Stark em relação a descobrirem-se, conhecerem-se e perceberem-se melhor a si próprios, sendo que, inicialmente essas personagens aparecem sozinhas e introspectivas dentro do dom que cada uma delas tem. Só interagem com uma pessoa e normalmente é com um servente próximo. Tyrion também está sozinho a explorar o seu próprio dom, o de negociação e argumentação, e também só interage com um servente, mas não é próximo, apenas se deixa comprar em troca de o ajudar. Este género de paralelismo torna-se interessante de explorar no formato de série televisiva e acaba por funcionar melhor do que no cinema, por acompanharmos o crescimento das personagens durante muito mais tempo. É perceptível a existência de uma adaptação ao meio e um respeitar do formato por parte de toda a equipa de GOT a partir destes pormenores. O mesmo se pode dizer das metáforas visuais utilizadas, que requerem tempo e seguimento da série para que o espectador retire cada vez mais mensagens das mesmas. Há um jogo concebido, por parte da equipa, de forma eficaz da perceptividade e assertividade de quando ser diretos visualmente ou quando ser subtil.

O que amo neste prólogo é que começa com esta sequência louca, que é basicamente um filme de terror, e então não se vê os White Walkers novamente durante toda a temporada! Mas estão sempre lá, como observadores, no fundo da nossa mente, assim como na mente dos elementos na Wall (Will Simpson citado em Cogman, 2012, p. 17)²¹⁴.

A composição musical também é um dos grandes feitos desta série, incluindo o próprio genérico. Existem nuances de músicas que se consegue relacionar a reinos ou personagens, que ajudam a guiar o espectador ou mesmo a criar ambiente, como tensão e expectativa. Tem-se o exemplo da música que foi delegada à raça dos *white walkers* e é usada muitas vezes durante a série sempre que há indícios da sua presença ou intervenção, porém nem sempre aparecem no episódio em questão. Esse tipo de intromissão sonora desperta a atenção do espectador, que tende a procurar prenúncios dos *white*

²¹³ “É muito difícil fazer algo num ambiente de gelo e evitar *Fortress of Solitude*. Não há forma de não achar que isso não teria algum impacto. O truque, eu suponho, é fazer com que as pessoas naturalmente estejam tão apanhadas pela estória que não se torna na coisa em que pensam. Também queríamos ter a certeza que os *White Walkers* atribuíam alguma significância a este ritual, que sabes que é revelado com o bebé. Que eles não vão só parar a um campo branco. Tinha de haver alguma importância, mas penso que também não queremos saber muito sobre o estilo de vida dos *White Walkers*, tem de haver um mistério. Mostrar pouca coisa, a imaginação das pessoas é muito melhor, senão perde o mistério e o interesse” (Chris Newman citado em Sky Atlantic, 2014).

²¹⁴ Ver a entrevista em: Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.

walkers, pistas com que possam relacionar conhecimentos que já possuem. Torna-se um complemento às personagens, que ajuda a equipa a manter o mistério quando necessário.

Cada departamento tem a sua função e os produtores dão a todos muita liberdade criativa na sua especialidade. Como é o caso de Michelle Clapton, designer de guarda-roupa, que seleciona o que as personagens usam em que cena. Assim como quando mudam a designer de produção Gemma Jackson para Deborah Riley, é notória a diferença na arquitetura e na utilização dos *props*. Comparando os dois métodos de trabalho, os novos cenários criados por Deborah Riley são arquitetonicamente mais amplos e elaborados e é mais minimalista na utilização de *props*, mesmo nos cenários já previamente criados por Gemma Jackson. Gemma, por outro lado, é mais minuciosa e aprecia a elaboração de pequenos pormenores que acarretem significado, aposta nos *props*, na sua disposição e no seu simbolismo. Apesar da intenção se manter, assim como a linguagem principal da série, há uma alteração evidente na forma como os cenários são trabalhados. O mesmo se passa com os diversos produtores, apesar de que, como as suas ocupações são mais amplas, ou seja, eles escolhem e trabalham no todo, enquanto os restantes departamentos elaboram os pormenores, a menos que se analise todas as obras que os mesmos concretizaram anteriormente, torna-se difícil de ver nitidamente a sua influência. Especialmente quando o seu maior objetivo é que não sejam diretamente percebidas. Podem alterar-se pormenores sem que seja confuso e facilmente visível para a audiência, mas quando se altera o todo, tem de ser alterado dentro da mesma estética, estilo e linguagem e é esse um dos maiores controlos por parte dos produtores. Todos os produtores principais, como já dito, a partir da primeira temporada, não saíram mais da série. Aliás, chegam a subir de cargo, o que implica que são acrescentados novos produtores nessas temporadas e mesmo assim, a linguagem geral mantém-se intacta. Sabe-se, então, que o departamento de produção fez o seu trabalho da melhor forma.

A série poderia ter facilmente perdido o seu interesse, tanto em termos de narrativa, como sonoro ou visual, se os produtores não se apercebessem da importância do seu cargo, da comunicação e funções de cada elemento da sua equipa. A alteração de um simples elemento, seja visual, sonoro, ou mesmo uma pessoa, pode criar toda a diferença. Pode destruir todo o objetivo da obra ou apoiá-lo, exaltá-lo. Neste caso, seria concebível que *Game of Thrones* não tivesse passado da primeira temporada se os produtores não adotassem uma nova abordagem, percebessem realmente o que era pretendido deste projeto e fizessem com que todos estivessem a trabalhar para o mesmo fim, aperfeiçoando aos poucos a sua metodologia de trabalho. Depreende-se, assim, que as características nomeadas para o estudo do departamento de produção e que se apresentam no início deste capítulo (3.1.1) foram identificadas e executadas com sucesso, como se pôde perceber. Sendo assim, após se ter percebido a importância

artística do departamento de produção e se ter conseguido identificar contributos significativos de profissões mais técnicas, como o de *line producer* (assim como de outras profissões fora deste departamento referidas brevemente), pretende-se passar para a investigação feita das equipas temporárias.

4.1.7- Equipas Temporárias de Realização: Tim Van Patten, Alik Sakharov, Daniel Minahan e Neil Marshall

Como se tem vindo a dizer, o termo equipas temporárias foi escolhido para quando nesta investigação se fala da linguagem artística de pessoas que constituem o grupo de profissionais da série GOT que se altera de episódio para episódio, onde está presente o realizador, assistente(s) de realização, diretor de fotografia e editor. Achou-se que seria o termo mais correto, já que, como irá ser mostrado, há situações em que não se consegue separar contributos, nem tão pouco afirmar convictamente quem o deu. Ainda assim, a seleção das equipas temporárias foi feita a partir do seu realizador, já que é quem escolhe o diretor de fotografia e alguns dos assistentes de realização e por vezes, o editor, irá depender da situação.

Nesta secção decidiu-se fazer um apanhado do estudo visual efetuado. Poderá ser consultada a análise feita de cada equipa temporária no Apêndice 6 e para mais exemplos, ver o Apêndice 7. Os assistentes de realização que serão listados aqui, são aqueles que aparentam ter sido selecionados pelo realizador (Veja-se o Apêndice 5). Veja-se, então, cada caso mais concretamente, começando com a equipa temporária Tim Van Patten.

4.1.7.1- Equipa temporária: Tim Van Patten

Tim Van Patten é o realizador que abre oficialmente a série, mas com algumas limitações impostas e com problemas de produção associados. Tem em ambos os episódios que realiza (primeiro e segundo episódio da primeira temporada) como diretor de fotografia Alik Sakharov, como editor Oral Norrie Ottey e como assistentes de realização, que aparentam ter sido selecionados por este realizador, Richard Goodwin e Ciara Tinney (ver no Apêndice 6 os restantes assistentes, para obtenção de informação extra sobre as equipas consultar o Apêndice 5). Há assistentes de realização que apenas se apresentam no primeiro episódio, não aparecendo em mais nenhuma das quatro temporadas. Deduziu-se, assim, que estes acompanharam as filmagens de Thomas McCarthy, o primeiro realizador nomeado para o piloto e que Patten veio substituir.

No primeiro episódio é quando se torna mais notório, que o conhecimento que se obtém sobre o mundo de fantasia da série e as suas diferentes regiões, é adquirido através do guarda-roupa que as personagens de diferentes reinos usam, os adereços e outros pormenores dos cenários interiores, por ser o episódio que introduz a série. Há um cuidado por parte do departamento de produção/argumento, de serem apresentados apenas três reinos neste episódio, focando-se muito mais num deles, *Winterfell*. A cor foi outro dos pormenores essenciais, já que demarcaram os reinos do sul como sendo quentes, tendo a imagem tons amarelados, laranja e vermelhos e o norte como sendo de terras frias, salientando mais a cor azulada da imagem e por vezes, o branco e verde, dependendo do local. Esta tática da coloração foi mantida durante toda a série, ajudando a guiar o espectador pelos reinos. Porém, nota-se que nestes dois primeiros episódios as cores são um pouco mais saturadas e a iluminação transita entre uma luz forte e direta nalgumas partes da imagem, especialmente em cenas de *Winterfell* e uma iluminação quase uniforme, mate, noutras cenas.

Os planos que a equipa de Tim Van Patten utiliza são fechados, dando informações ambíguas dos locais. A edição tanto é pausada e os cortes são suaves, acompanhando a intensão dos planos de explorar o tempo que cada cena aparenta pedir, como se torna mais ritmada, investindo na captação das diversas expressões de cada personagem, independentemente de quem está a falar. Irá depender se estão a explorar sentimentos ou a ação em si. Esta equipa temporária destaca-se nos dois episódios pelos planos de sequência (três planos de sequência no primeiro episódio e três no segundo) e pela exposição do tempo de cena. Sabe-se por informação externa à série que, Tim Van Patten tem como imagem de marca a forma como usa o tempo, por isso, pode-se inferir que este elemento é introduzido por ele (Cogman, 2012, p. 17). Praticamente não exploram os espaços, também pelas limitações impostas, contudo concentram-se muito nas personagens, na sua disposição em cena e qual o significado. O posicionamento das personagens no primeiro episódio acarreta simbolismo (proximidade, opiniões divergentes, hierarquias, etc.). Recorrem, de igual modo, ao mesmo tipo de plano para caracterizar emoções completamente distintas, assim como para mostrar a estagnação do ambiente em que se encontram, se for a mesma imagem em linhas temporais diferentes (Veja-se mais informação sobre a equipa no Apêndice 6 e mais exemplos no Apêndice 7). Conclui-se assim, que no caso da equipa de Tim Van Patten a não ser pela pouca informação que se obtém externamente à série, dificilmente se conseguirá distinguir de quem foi o contributo.

4.1.7.2- Equipas temporárias: Daniel Minahan

Segue-se Daniel Minahan, que possui duas equipas temporárias. As duas serão divididas, começando com a que acompanha o episódio seis, sete e oito da primeira temporada. Esta equipa tem como diretor de fotografia Matthew Jensen, como editor Martin Nicholson e como assistentes de realização selecionados Martin Harrison, Chris Stoaling (Veja-se os restantes no Apêndice 6 e informação extra no Apêndice 5). Os assistentes de realização da primeira temporada ainda são muito instáveis, tanto que são poucos aqueles que transitam para temporadas seguintes. Nestes episódios, o que distingue esta equipa é que existe uma maior preocupação de explorar os mesmos locais sempre de formas distintas, oferecendo uma diversidade visual de um mesmo sítio exposto várias vezes. Há um jogo entre os planos e os diálogos, em que os planos e a forma como dispõem as personagens, tendem a revelar o tipo de relação que as personagens têm ou as decisões que tomam na realidade, mesmo quando aquilo que estão a dizer vai contra isso. Por exemplo, haver personagens emocionalmente próximas que em termos discursivos são muito formais e frios ou personagens com um diálogo com um intuito de conforto, enquanto física e emocionalmente se afastam. Esta equipa aprecia colocar pontualmente o espectador na pele das personagens através da fotografia (ex.: ter o plano a focar e a desfocar como se fosse a visão de Ned Stark ao acordar ou o plano a girar acompanhando Bran Stark que se encontra a andar de cavalo pela primeira vez após o acidente). Por fim, a edição, no geral, é ritmada, fluida, transitando entre planos diferentes com regularidade e tendo cortes suaves, mesmo nas cenas mais violentas.

Na segunda equipa que Daniel Minahan integra, encarregues do primeiro e segundo episódio da terceira temporada, possui como diretor de fotografia David Franco, como editora Katie Weiland e como assistentes de realização Marcia Gay e Richard Goodwin (Veja-se os restantes assistentes no Apêndice 6 e informação extra no Apêndice 5 sobre os respetivos episódios). Esta equipa, comparando com a anterior, começa a apostar em planos mais longos e na filmagem das personagens a partir dos seus reflexos. Por vezes, utilizam o foco para chamar a atenção de uma ação ou reação. A edição acompanha a duração dos planos, sendo muito mais pausada e economizando mais na quantidade de planos que utiliza, mesmo naqueles que são um pouco mais rápidos.

Com a totalidade dos episódios vê-se que Daniel Minahan explora narrativas que envolvem estados metafísicos e oníricos das personagens. Envolve desde sonhos a estados de introspeção, descoberta e sedução fora do comum. O som apoia a construção destes ambientes mais irrealistas e em todos os episódios é pormenorizado e é usado, às vezes, no lugar da imagem. O plano giratório tornou-se a imagem de marca de Daniel Minahan, empenhando-o de várias formas em todos os

episódios, em contextos e com significados diferentes (Ver exemplos no Apêndice 6 e 7 em Daniel Minahan). Muitos dos planos picados e contrapicados são usados de modo simbólico por ambas as equipas, assim como optam por usar, muitas vezes, o olhar do espectador através de objetos e outros elementos. Dispõe cuidadosamente as personagens em cena, especialmente quando existe uma grande concentração de pessoas, recorrendo, por vezes, a uma ordem encenada de modo a manter a harmonia visual. A iluminação é usada de forma natural por ambas as equipas.

Depreende-se que, se consegue ver diferenças entre ambas as equipas, assim como pontos em comum, porém, nos episódios concretizados pela mesma equipa não são percecionadas diferenças significativas. Em vez disso, as principais características mantêm-se. Contudo, existem pontos idênticos que transitam para os episódios concretizados pela nova equipa temporária. Isso permite saber onde reside a influência do realizador, pois é o único membro que se repete nestas duas equipas. Ainda assim, não se adquire a garantia que estas individualidades tenham sido introduzidas pelo realizador, no trabalho que fez com a primeira equipa temporária que compôs. É exequível, em vez disso, tê-las adotado. Só se consegue afirmar que o plano giratório foi uma iniciativa de Minahan, devido a um depoimento dado por entrevista e que pode ser consultado no Apêndice 6 (na parcela de informação remetente aos episódios da primeira temporada de Daniel Minahan, obtida em Benioff, Weiss, Minahan & et al., 2012). Pode-se, então, deduzir que parte das diferenças nos episódios feitos pelas duas equipas se devem à alteração da equipa temporária, mas não é possível dizer com certeza quem as introduziu. O próprio realizador pode ter incluído algumas delas na nova equipa, mas não se consegue confirmar essa informação sem os consultar. O que poderá ser mais um indicador de autoria conjunta.

4.1.7.3- Equipas temporárias: Alik Sakharov

Alik Sakharov já foi aludido anteriormente como diretor de fotografia na equipa de Tim Van Patten e como um dos responsáveis pela escolha do formato de filmagem e tipo de câmara. Como será possível constatar, o seu trabalho como diretor de fotografia e como realizador é distinto. Torna-se muito mais proeminente a sua influência na fotografia quando é realizador, que se revela muito mais expressiva e arriscando muito mais no uso da luz e imagem, do que como diretor de fotografia. Algo curioso, visto que apresenta uma relação próxima com Tim Van Patten, já tendo trabalhado algumas vezes com ele, revelando a sua liberdade criativa e influência como colaborador (Veja-se o depoimento de Sakharov em nota de rodapé no Apêndice 6 em Tim Van Patten, extraído de Cogman, 2012). Isso revela, exatamente, o papel do realizador em guiar as emoções dos espectadores. Isso é feito diferenciadamente de realizador

para realizador, sendo que uma das funções mais significativas do diretor de fotografia é complementar o realizador na sua aquisição, através dos planos, movimentos de câmara e iluminação. A expressão de emoções vai ser distinta em cada realizador, que é quem tem a palavra final sobre como as quer transmitir.

A primeira equipa, em que Alik Sakharov trabalha como realizador, ficou responsável pelo terceiro episódio da segunda temporada e tem como diretor de fotografia Jonathan Freeman, como editor Frances Parker e como assistente de realização Raymond Kirk (Veja-se os restantes no Apêndice 6 e informação extra no Apêndice 5). É o episódio, entre todos os estudados, o que evidenciam menos assistentes de realização. Aquilo que se pode destacar nesta equipa, em consideração às restantes temporárias de Sakharov, é que obtém movimentos assertivos em cenas de luta e é a que mais explora a utilização de MGP (Muito Grande Plano). Um dos pormenores que marca este episódio é o *travelling*²¹⁵ feito, em que o espectador adota a posição de Summer, um *direwolf* (lobo pré-histórico). Usufruem da luz e da sua ausência de modo a preencher a narrativa. A edição é pausada, já que os planos utilizados são longos. A imagem é fixa na maioria das cenas, com a exceção das lutas onde a câmara desliza enquanto segue a ação.

A segunda equipa temporária que Sakharov compõe, trabalha o episódio seis da terceira temporada e apresenta como diretor de fotografia David Katznelson, como editor Oral Norrie Ottey e como assistentes de realização George Walker, Andrew Mannion e Sean Roe Curran (Veja-se os restantes no Apêndice 6 e informação extra no Apêndice 5). Esta equipa começa a integrar planos picados e contrapicados, havendo um intercalar entre suavidade e ousadia dos mesmos. Apesar do arrojo na utilização da iluminação ser sentida em todas as equipas temporárias de Sakharov, esta é a equipa onde isso é mais evidente, principalmente na exploração das cores e da escuridão. Os planos são um pouco mais curtos do que no episódio anterior, editado por Frances Parker, apesar de manterem o registo de planos longos e a edição ritmada. Porém, denota-se um contrapor entre planos longos e um pouco mais curtos de forma muito semelhante à utilizada nos episódios de Tim Van Patten, também porque partilham o mesmo editor. Recorrem a um narrador no final do episódio, que é uma das personagens. Um pormenor que é introduzido neste episódio e normalmente é apenas empregue por este realizador.

Por último, forma uma terceira equipa para a construção do episódio seis e sete da quarta temporada, onde se pode encontrar como diretor de fotografia Fabian Wagner, como editores Crispin Green no episódio seis e Tim Porter no episódio sete e como assistentes de realização mantém George Walker e Andrew Mannion da equipa anterior (Veja-se os restantes no Apêndice 6 e informação extra no

²¹⁵ Plano de sequência que segue o movimento de uma personagem, veículo ou outro.

Apêndice 5). Adota a mesma forma de utilização de planos picados e contrapicados que usava com a equipa anterior. Os planos muito aproximados deixam de ser utilizados com esta equipa. No sexto episódio recorrem novamente à utilização de narrador. Em ambos os episódios tem-se, igualmente, um investimento em planos mais longos e outros mais ritmados em termos de edição, apesar dos mais ritmados serem em maior quantidade.

A forma que Sakharov adota para guiar o olhar do espectador é o foco. A sua imagem de marca, para além do *zoom* suave e quase impercetível, é o deslizar da imagem e o seguir de personagens, assim como a exploração ousada que faz da iluminação e das cores através desta. Explora o consumo de vinho nos diversos episódios, usando planos e movimentos muito semelhantes. Há uma tentativa da sua parte de fundir a televisão com o cinema, pela transição e utilização que faz de planos muito apertados, para planos amplos e da forma como usufrui da iluminação. Os episódios que Alik Sakharov realiza são os que menos efeitos especiais detêm. A personalidade artística de Sakharov denota-se muito mais vincada do que a dos restantes realizadores estudados, o que faz com que a linguagem dos constituintes das suas equipas temporárias se torne mais subtil e se fundam mais com a do realizador, apesar de mesmo assim serem observáveis. Neste episódio é perceptível a utilização da iluminação como complemento da ocorrência em cena, em termos emocionais e de construção de ambiente. De todos os episódios estudados é a primeira vez que se utiliza um narrador numa das cenas. Este integra várias personagens em vários locais, assim como aquilo pelo que estão a passar, que se pode relacionar com o que está a ser dito. Nas cenas de luta, normalmente, não se centra só na luta em si, recorrendo a planos pausados. Este realizador aborda elementos constantes, como bandeiras, vinho e o reflexo no espelho com as primeiras duas equipas, sendo que com a terceira apenas explora o vinho numa cena. Com a segunda equipa temporária, é relevante mencionar que, apesar de tanto os reflexos como as bandeiras não serem referidos tantas vezes como o vinho, as bandeiras usa-as para contextualizar o espectador e os reflexos para mostrar o estado emocional das personagens. Contudo, os reflexos aparentam revelar-se como um elo de ligação ao trabalho da primeira equipa temporária onde Sakharov estava inserido e não como imagem própria (Vejam-se os Apêndices 6 e 7).

Conclui-se que existem vários pormenores que Alik Sakharov leva para as diferentes equipas e que, apesar de possuir uma linguagem muito vincada, consegue-se notar diferenças entre as equipas temporárias com que trabalha, mesmo na direção de fotografia. Contudo, mais uma vez, não é exequível separá-las na sua totalidade.

4.1.7.4- Equipas temporárias: Neil Marshall

Por fim, tem-se o realizador Neil Marshall com duas equipas temporárias diferentes. Neil Marshall é contratado especificamente para criar as batalhas da série, o que requer um sentido estratégico apurado. Ter uma boa noção do espaço, onde é que vai decorrer a ação e que ação, já que existem várias frentes e todas com personagens importantes num mesmo local. Os dois episódios são noturnos, com a exceção da última cena do segundo. O episódio nove da segunda temporada é entregue à primeira equipa temporária de Marshall. Possui Sam McCurdy como diretor de fotografia, tem-se Oral Norrie Ottey novamente responsável pela edição e como assistentes de realização Gerry Gavigan, Alex Jones e Paul Taylor (Veja-se os restantes no Apêndice 6 e informação extra no Apêndice 5). Esta equipa temporária também joga com planos de sequência longos e estáticos. As duas equipas de Marshall são as que utiliza planos mais longos e em maior quantidade. Trabalham com muitos atores em cena, tendo de ser muito bem coreografados e expostos no ecrã. Também exploram o consumo de vinho por parte das diferentes personagens, muitas mais vezes que Sakharov e sem focar tanto esta ação quanto ele. Em vez disso, é um ato retratado como se fosse banal. Embora implementem vários GP fazem-no de forma espaçada. Mais uma vez, Oral Ottey mantém a mesma linha de edição, com planos bastante longos e outros um pouco mais curtos, deixando-os respirar, apesar de serem igualmente ritmados.

A última equipa a ser estudada e naquela em que Neil Marshall trabalha com a sua equipa temporária composta pelo diretor de fotografia David Franco, pelo editor Katie Weiland e os assistentes de realização Mark Taylor e Enda Doherty, são responsáveis pelo episódio nove da quarta temporada (Veja-se os restantes no Apêndice 6 e informação extra no Apêndice 5). Pouca coisa se pode destacar neste episódio, já que todas as características indicadas são mantidas. É possível salientar a utilização do foco fora de batalha, em que este apenas acompanha quem está a falar, assim como todo o episódio revela planos que deslizam e segue personagens. Há um plano de sequência de 360 graus, mas este é introduzido pelo realizador. Na edição, Weiland apresenta o mesmo estilo que usou nos primeiros dois episódios da terceira temporada.

Nos dois episódios, pode-se salientar o recurso ao som como forma de explorar as perturbações emocionais das personagens (como fobias, ferimentos, etc.), ou seja, som meta diegético. É também criado som para elementos não existentes, como o fogo verde. Possivelmente é dos realizadores que mais efeitos especiais utiliza nos episódios em que trabalha, algo complexo de conciliar num ambiente que pretende representar batalhas. Investe numa iluminação crua, explorando a escuridão, a luz da lua e do fogo (Vejam-se os Apêndices 6 e 7 para mais informação).

Percebe-se, assim, que devido à dimensão destes episódios, o realizador foca-se muito mais na direção de atores e na sua disposição. De tudo o que está a decorrer na ação e da quantia de efeitos especiais utilizados, a fotografia tenta ser o mais linear possível, de modo a apoiar todos estes departamentos. Um pormenor que se considera igualmente importante em termos autorais e que ressalva a importância da colaboração dentro de uma série televisiva. Por vezes o modo padrão de fotografia tem mais do que aquilo que aparenta, podendo requerer muitos conhecimentos e um grande domínio técnico e artístico. Por fim, para este departamento restam as conclusões gerais retiradas.

4.1.7.5- Notas sobre todas as Equipas Temporárias

Normalmente, em todas as equipas estudadas, não se sabe em concreto quando é que o realizador sugeriu algo relacionado com os efeitos especiais, ou mesmo o diretor de fotografia. Teve-se, por isso, de excluir esta informação do estudo, assim como eliminou-se a seleção de atores e locais da lista de características a observar, pois não se consegue saber se houve contributo por parte de todos estes realizador em ambos os casos, nem que tipo de contributo foi dado, concretamente. Só se soube o número de câmaras que foi empregue numa das cenas, (pode ser consultado no Apêndice 6). Relativamente à adaptação a situações controversas, cada realizador fala de acontecimentos distintos, mas nenhuma interfere de forma pejorativa com o resultado final da obra. Apercebe-se, com isto, que só se consegue obter uma resposta a todos estes pontos aludidos, externamente à obra, ou seja, por depoimentos.

Ainda assim, existem informações relevantes que se pode obter com a visualização da série. Como por exemplo, é possível detetar a linguagem individual de cada equipa temporária, mas também dos seus realizadores, não só por ser o chefe de equipa, mas principalmente quando estes integram diferentes equipas temporárias, como é o caso de Alik Sakharov, Daniel Minahan e Neil Marshall. Sem esta alteração das equipas as suas linguagens quase que se fundem completamente, sendo difícil separá-las, como acontece com Tim Van Patten. Apesar de existirem diferenças nos dois episódios em que trabalha, pressupõe-se que se deve à existência de filmagens de outro realizador (Thomas McCarthy), mas também porque o episódio de introdução da série tende a ser diferente dos restantes. Mesmo assim, não se consegue dizer com toda a certeza o que cada um fez em concreto. É possível dizer no segundo episódio estudado de cada realizador em equipas que se alterem, se foi o realizador a trazer esse contributo quando são pormenores específicos e característicos que se repetem. Não obstante, no caso de diferenças que surjam, não se pode afirmar com toda a certeza de onde elas vieram, a menos que

existam depoimentos. Assim como há a possibilidade de que algumas contribuições sejam decisões tomadas em conjunto por pessoas externas à equipa temporária, como entre o produtor e o realizador, por exemplo. Há um relato de uma cena em argumento entre Robert Baratheon e Ned Stark, que foi consideravelmente alterada pelo produtor Mark Huffam e o realizador Daniel Minahan, após se aperceberem que não fazia jus a toda à carga emocional da situação a retratar (Veja-se o Apêndice 6 onde a cena se encontra explicita). Não se consegue estudar o trabalho dos assistentes de realização (pela sua excessiva proximidade ao trabalho do realizador), mas nos restantes casos, é possível detetar sempre distinções, seja na fotografia ou na edição²¹⁶, por mais subtis que aparentem ser.

Constata-se que, potencialmente, as séries televisivas são um trabalho colaborativo de cocriação e devido às dimensões que possuem, dificilmente poderiam ser de outra forma. A metodologia concebida altera-se de série para série, assim como quem exerce determinadas funções. Isso irá depender das necessidades da série, do episódio, da cena em questão e da pessoa que as exerce. As habilidades, experiência e vivências de cada um irão influenciar o trabalho, a forma como exercem as suas funções e de como interagem com a obra que têm em mãos. Uma realidade que facilmente se pode relacionar com o cinema, apesar de serem media diferentes, são os que mais se aproximam.

Repare-se que o realizador de cinema e de televisão têm as mesmas funções ou a grande maioria das mesmas, em que as principais se mantêm, assim como um argumentista, no entanto, um é visto como autor num meio e o outro no outro meio, quando podem ser autores em ambos, assim como as restantes profissões. Pois, apesar de nos EUA o argumentista, enquanto criador, ter outras profissões aliadas à dele, normalmente a de produtor executivo, o mesmo não se constata em determinadas produções de outros países, como se viu no Capítulo V. No geral, o que muda na realidade são as relações de poder, tanto entre profissões, como entre quem detém essas profissões. Este estudo fez com que fosse reforçada a ideia de que toda a criatividade e intervenção artística numa série televisiva não dependem da profissão em si, mas da pessoa que está por detrás dela. Um assistente ou um *line producer*, mesmo em cinema, pode ajudar com algum tipo de solução, sugestão ou escolha artística, dependendo do momento e da situação em si que podem ser significativas para a obra. Dentro de cada departamento é impossível separar todas as coadjuvações artísticas e criativas de cada um, a menos que as especifiquem.

²¹⁶ No que diz respeito aos editores, consegue-se notar uma linguagem singular em cada um deles, mesmo quando trabalham com outras equipas. Incluindo quando é referida genericamente a edição, como por exemplo, se foram usados planos longos, curtos ou ritmados, cada um tem uma forma distinta de o concretizar, de quando fazer o corte, a forma como o fazem e mesmo o quão longo ou quão curto é o plano utilizado. Tudo isto irá depender da cena que estão a trabalhar e o que é pretendido dela, do material que lhe chega à mão e da orientação que recebem dos realizadores e produtores. Apenas se fez um apontamento geral do tipo de edição que cada um concretizou, pela dificuldade que existe em caracterizá-la textualmente.

Depreende-se, assim, que, pelo menos nesta série televisiva dramática, o realizador, o editor e o diretor de fotografia se podem juntar aos autores já nomeados, através das constatações feitas ao estudo do departamento de produção (que vão desde o *showrunner* ao *line producer*). O que mostra que a autoria pode ser de facto conjunta nas séries televisivas, pois todas as pessoas por detrás destas profissões foram criadores intelectuais na obra.

CONCLUSÕES E REFLEXÕES

Para as conclusões e reflexões finais decidiu-se efetuar um apanhado das principais constatações que se têm vindo a revelar no decorrer desta tese, assim como algumas que serão feitas pela primeira vez, por apenas serem possíveis de executar após a produção de todo o conhecimento. Tomou-se a decisão de dividir essas mesmas conclusões e reflexões ao longo de quatro partes, uma reservada ao panorama social, outra ao legal, uma à autoria coletiva e por fim, uma às possíveis investigações exequíveis de serem efetuadas no futuro, a partir das questões levantadas e deixadas em aberto nesta tese. Inicie-se, então, pelas reflexões dirigidas à autoria no contexto social.

1- Reflexões sobre a Autoria no Contexto Social

Em cada obra existe sempre pelo menos um autor. Ser autor não significa ser artista, assim como hoje em dia, já não significa ser especificamente genial, ser transcendental ou elitista. Da mesma forma, o autor não é necessariamente uma celebridade, assim como uma celebridade não é necessariamente um autor. Aquilo que se defende é que o autor é quem cria uma obra, seja ela artística ou não e que a imagem e noção existentes na atualidade de autoria em obras feitas por múltiplas pessoas são designadas, não pela sociedade, mas para ela, impedindo que esta crie, reflita e até repense uma ideia de autoria por si só. Esta imagem chega à sociedade já pré-construída.

No entanto, é possível dizer que em certas circunstâncias a audiência pode ter uma mão na criação de autores. E na realidade tem, mas não no autor como o criador da obra e sim no autor como celebridade. Esse sim, poderá dizer-se que é definido pela sociedade, juntamente com uma grande ajuda por parte do marketing feito à volta de determinada pessoa (Goldman, 2011; Hammill, 2007). A sociedade pode, efetivamente, ajudar a eleger indivíduos que trabalharam num filme ou numa série, que veem como merecedores de estatuto de celebridade, a ter mais visibilidade e por isso, mais oportunidades de criação na ou nas áreas que lhe interessam. Assim como o extremo oposto também é possível (Marshall, 1997). Isto quer dizer que, ao contrário da noção de autoria presente em algumas das teorias de Estudos Fílmicos e Televisivos, já apresentados, assim como no Direito, a autoria na sociedade é atribuída à pessoa, não à profissão. Apesar de essas mesmas pessoas se manterem ligadas a determinados cargos tidos como hierarquicamente superiores em ambos os meios. Aqui é onde se

torna notório o moldar da mente social, nas hierarquias de poder e no simbolismo do mesmo (Bourdieu, 1989).

Nos últimos anos, o marketing e a publicidade, têm selecionado algumas das pessoas fulcrais que exercem cargos considerados mais influentes dentro das respectivas indústrias, cinema e televisão (como o produtor, o realizador, por vezes, o produtor executivo, o criador da estória adaptada ou mesmo o argumentista) e nos mais aplaudidos pela sociedade, dependendo do momento da história (atualmente os mais frequentes são os atores, realizadores e *showrunners*) e destacam-nos pelo tipo de contribuição dada. Ou seja, o género de influência que tiveram na obra e/ou do quão a sociedade tem o seu nome presente. Nos créditos iniciais de um filme ou série é um pouco diferente. Estes centram-se mais no poder e na arte que o indivíduo exerce na indústria do media em questão, enquanto o marketing se foca primeiramente no retorno económico, juntamente com o poder que determinadas pessoas têm na indústria e/ou entre o público e só depois é que vem a arte (Mittell, 2011 & 2015; Lussier, 2014; Gray & Johnson, 2013 & Turner, 2002).

Como foi possível reparar, normalmente, à exceção da entidade coletiva por detrás do filme e dos atores, as profissões por detrás das câmaras que se destacam no material de marketing resumem-se a, no máximo, a duas. Isto porque, crê-se que a atribuição de produtos culturais a um número reduzido de artistas individuais assegura que o marketing os situe como arte, em vez de um produto em massa e que a obra seja dirigida a uma audiência em particular, sendo que a arte é constantemente apropriada pela cultura popular e vice-versa (Cook, 2007, p.388). A realidade é que tanto os filmes de ficção como as séries de televisão dramática têm tanto de arte como de produto de produção em massa. É essa a sua realidade e não deve ser desprezada ou tida como arte menor por isso. A literatura também é produzida em massa, a diferença é que para a sua construção não são necessários tantos contribuidores.

Grande parte da experiência que a audiência tem com o filme e série é de identificação, assim como a própria ideia de autoria que é formulada pela sociedade acaba por ser de identificação e o marketing cria essas mesmas linhas em que o público se revê (Cohen, 2001). A audiência de um filme ou série, aquando do visionamento das mesmas, frequentemente percebe o todo em vez das partes, a não ser que alguma coisa capte a sua atenção. No entanto, a maioria das pessoas não vê ou avalia cada departamento em separado, por estarem imersos na experiência do filme ou série. Por este motivo, o autor é construído fora da diegese destes meios audiovisuais (Downes, 2014).

Há cada vez mais, uma necessidade de criação de um público alvo por parte das grandes indústrias, do que a obtenção do seu reconhecimento, devido à grande quantia de dinheiro implicado na construção das formas de obras estudadas. Porém, o crescimento tecnológico e a procura constante por

conhecimento fazem com que quanto mais o espectador consome cinema e televisão, maior se torna a probabilidade de renegar filmes ou séries televisivas construídos através de fórmulas e premissas recorrentes. Ainda assim, a crescente tentativa de controlo e manipulação por parte do recente fenómeno criado em torno dos produtores de televisão, através do seu envolvimento com os fãs pelas diversas redes sociais, poderia, de certa forma, ser vista e tornada numa iniciativa de educação para os media. Se bem utilizada, com honestidade e integridade, passando os interesses económicos para último plano (Nelmes, 2012; Bignell, 2012; Johnson, 2007). No entanto, nada o garante, sendo o oposto igualmente exequível e é plausível que seja mais aliciante em termos económicos para alguns.

Até agora muito do envolvimento dos fãs com a exploração das obras de seu agrado, foi medido pelo lucro que obtêm. Quanto mais lucro e/ou popularidade do trabalho adaptado por fãs, maior a possibilidade de serem processados, a menos que o seu reconhecimento entre a sociedade lhes consiga um bom acordo. A ilegalidade de um ato em relação à autoria de uma obra (fora a cópia integral ou parcial da obra), neste momento, é maioritariamente definida nas artes através da resposta à questão: houve pagamento pela utilização da obra ou não? Mesmo que seja apenas usada como fonte de inspiração. A partir do momento em que a obra que serviu de inspiração é reconhecível na de outro autor, fica sujeita a um processo legal, caso não tenha autorização para a sua utilização. São vistas como obras derivadas nos EUA e como uma obra adaptada e/ou transformada na Europa²¹⁷

Depreende-se neste estudo, que a ideia de autoria presente na legislação não provém da sua sociedade atual. A não ser pela instabilidade que se criou em torno deste assunto. Exatamente por não haver consenso, relativamente a este assunto, entre os diversos grupos de audiência, que se diferenciam pelos interesses e hábitos de consumo de cinema e televisão, nem entre a legislação, tanto de Direito de Autor como de *Copyright*, dos diversos países, em que cada um nomeia os seus autores. Assim como, falando numa maioria social, cada época adota figuras diferentes, dependendo da moda estabelecida pelo marketing e/ou acolhida pela sociedade (Mittell, 2015). No entanto, os hábitos e modas sociais, com o aparecimento da internet, tornaram-se cada vez mais globalizados e a legislação não leva em consideração a fama e o estatuto aquando da proteção de uma obra ou de eleição dos seus autores (Rocha, 2003). É possível que cada país adote legalmente diferentes autores por uma questão industrial, cultural, adaptação de costumes provenientes de outras artes ou por imitação de outros países. Como acontece com Portugal, cuja legislação é praticamente uma cópia de uma versão mais antiga da legislação Francesa ou mesmo da Espanhola (Vejam-se os respetivos Códigos de Direito de Autor e

²¹⁷ Veja-se o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos Português (CDADC, 2017), a Legal Information Platform (Kamocki & Ketzan, 2017) e o Circular 92- Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code (as amended by Congress through June 30, 2016). Accessed in: <https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>.

Direitos Conexos). Para se descobrir fidedignamente a resposta, teria de ser feito um estudo direcionado para cada país. Para já, ficar-se-á apenas com a visão geral.

Torna-se significativo começar a adquirir uma consciência da realidade do cinema e incuti-la à sociedade, especialmente a importância da autoria em obras de arte. Não só para que pensem por si e reinventem esta mesma ideia de autor, mas de modo a, como utilizadores, terem consciência das consequências implicadas na utilização errada de uma obra audiovisual. Seguem-se, então, as reflexões legais.

2- Reflexões sobre a Análise Legal

Apenas uma coisa é impossível para Deus: encontrar algum sentido em qualquer lei de Direito de Autor no planeta (Mark Twain citado em Time, 1976).

Torna-se quase impressionante como a frase dita por Mark Twain se mantém tão atual. O que leva, a que se ressalvem também as palavras de Patrícia Akester, quando afirma que a legislação nacional e também a “restante Europa comunitária, leis e jurisprudência dispersas fazem com que o Direito de Autor viva à luz de um quadro jurídico que mais parece “uma manta de retalhos”” (Patrícia Akester citada por João Maltez, 2017).

Nem a legislação nem os estudiosos de propriedade intelectual em si, defendem concretamente alguma teoria ou interpretação feita pelos estudos filmicos e televisivos de autoria ou mesmo a sua realidade industrial. Também não seguem a visão da sua sociedade, como constatado, ou mesmo a sua evolução, que trazem com ela diferentes necessidades. No caso da teoria *d’auteur* ou *politique des auteurs*, apesar de serem as que mais facilmente se poderiam aproximar à visão legal nacional, deixam de estar em concordância quando o argumentista é defendido pela legislação como autor separadamente da realização. O argumento e diálogos dentro de um filme e série, para a legislação nacional (assim, como de outros países Europeus), continua a ser prezada como obra literária desconectável da obra cinematográfica ou série e a pessoa a que é dado esse cargo, é vista como criador e autor, o que deixa de ser aplicado à visão do *cinéma d’auteur* (Astruc, 1968). Aquilo que realmente as avizinha são as suas abordagens filosóficas à noção de autoria e de personalidade do autor, não por parte da lei, mas dos seus teóricos (ex.: Rhode, 1976; Truffaut, 1974; Silva, 2014; Almeida, 2001; Pereira, 2008; Bessa, 2012). Existe um despegar da realidade do processo de criação por parte do direito, em que não existe a consideração de que o argumento escrito e o argumento percecionado no ecrã, não são a mesma coisa e acabam por ser elaborados por várias pessoas, apesar do argumentista ser o seu principal

responsável. Este afastamento do processo de criação, é inteligível também no *cinéma d'auteur*, assim como em teorias televisivas de autoria a solo semelhantes a esta última. Se o direito acompanhasse, nem que fosse de forma reduzida, a realidade de criação de uma obra televisiva dramática, não deixaria de considerar a vertente industrial da área, assim como a autoria do produtor ou produtor executivo (mesmo como *showrunner*). Pois, como percebido anteriormente, estas profissões são tidas, cada vez mais, inclusive pelo público geral, como a ou uma das principais forças criadoras por detrás de uma série televisiva (Newman & Levine, 2012).

Ao longo da investigação legal foram várias as desadequações legais encontradas, mesmo de termos (exemplo: edição, banda musical). Alguns apresentaram-se como demasiado complexos para o seu propósito, pela sua definição não ser estabelecida na legislação (exemplo: original) ou ser, mas de forma ambígua, ao ponto de facilmente levar a interpretações erradas (exemplo: produtor de videograma). No caso da originalidade, a legislação cai nessa mesma abordagem filosófica feita pelos juristas da área, que dividiu interpretações, entre novidade (que não se adapta, porque iria impossibilitar os *remakes*, de explorar obras caídas em domínio público, ou de obras adaptadas), criatividade (apesar de supostamente haver uma base reduzida de criatividade, de modo a impedir que obras sejam excluídas injustamente de proteção, não existe uma apreciação artística e estética por parte da lei, se houvesse uma criatividade mais alta, novos estilos e movimentos artísticos seriam excluídos, algo que já acontece com a obras conceptuais) e a personalidade de autor (que levaria à exclusão da proteção da primeira obra) (Rocha, 2003). “Origina do autor” como definição de original remete para a noção de origem, ou seja, o autor é a origem da obra. Existe, por esse motivo, hipótese de a lei não considerar o processo de produção, pós-produção e de distribuição como fases significativas do processo, deixando todos os intervenientes destas fases de parte como autores. Poderia dizer-se que a origem da obra nos leva à criação de ideias, porque é aí que tudo inicia, mas o direito não protege ideias, só a materialização das mesmas e a materialização envolve o processo de produção e pós-produção (CDADC, 2017). O que entra em contradição e salienta a ideia do termo não ser apropriado, nem a própria legislação, ao defender a materialização da obra sem proteger as pessoas que trabalham nestas fases. Enquanto na pintura, escultura, escrita os autores trabalham com materiais e existe apenas uma pessoa a exteriorizar uma criação. No cinema e na televisão trabalha-se com materiais e pessoas, que exteriorizam várias criações, em que juntas vão dar origem a uma obra. Nestes dois media o que importa como obra é a versão ou versões que chegam ao público e isso envolve a linguagem de muitas pessoas integradas no processo (artigo 17º do Capítulo II Secção II do CDADC & nº2 artigo 1º do Título I Capítulo I do CDADC).

Nas obras audiovisuais, a fase de produção e pós-produção são essenciais, porém, isso não é constatável no teatro, uma área a que as obras audiovisuais também são frequentemente associadas. A composição musical tem de estar feita antes do espetáculo, na fase de desenvolvimento ou pré-produção, tal como o argumento e coreografia (os possíveis autores legais de uma peça de teatro) e só os atores e dançarinos, ou seja, quem está em palco, é que é defendido como artistas intérpretes (ou seja, inclui a fase de pré-produção e produção), mas não como autores. Todos os outros, mesmo os que trabalham desde a fase de desenvolvimento à produção, são vistos como técnicos pela legislação, não existindo fase de pós-produção e distribuição (artigo 26º Secção II Capítulo II). O teatro para a sua preparação e concretização possui apenas a fase de desenvolvimento, pré-produção, marketing e produção, sendo os membros que entram na fase de desenvolvimento (ou na de pré-produção, no caso do compositor musical) e que constroem obras ancestrais como música, literatura e dança, aqueles que se consideram como autores, apesar da lei não os nomear.

Todas as profissões que não são consideradas autorais no cinema e televisão, ou seja, aquelas para além do realizador, argumentista, guionista e compositor, são profissões que no teatro antigo criavam a sua obra com antecedência para a peça e nunca mais intervinham nesta (nem durante nem depois) e que ainda se vê a acontecer hoje em dia em alguns casos, como o guarda-roupa ou a cenografia, apesar de por vezes serem reutilizados, em vez de serem feitas especificamente para a obra. Tal como acontece com o compositor musical e o coreógrafo que poderão estar entre uma obra construída especificamente para a peça ou pré-existentes, o que levará a serem consideradas obras compósitas e não lhes ser dado nenhum direito dentro da peça (artigo 20.º Secção II Capítulo II do CDADC & artigo 107º, Secção II Capítulo III do CDADC). Não obstante, mesmo quando são feitas especificamente para a obra, não são considerados autores pela legislação, com a exceção das obras musicais como acontece no cinema e televisão. Aquele que acaba por realmente ter direitos como autor no teatro é o argumentista. No caso de maquilhagem e cabelo, muitas das vezes são os atores a tratar disso, já para não falar que no teatro antigo, em cada país e cultura havia um padrão de maquilhagem a ser seguido, sem aso a muita intervenção criativa e artística, ou seja, esta profissão também não é considerada pela legislação. Os restantes elementos ou são *performers* (artistas intérpretes ou executantes, como atores e dançarinos) ou são considerados técnicos (como o realizador, designer de iluminação, som, etc.) (ver Helmer, 1888; Hageman, 1898²¹⁸; Clark, 2014; Carter & Chiang, 1994). Ainda que uma peça nunca seja igual, é efémera e repetida várias vezes, desvalorizando-se os trabalhos durante a produção e mesmo os de pré-produção (no caso do encenador e produtor) que são vistos como

²¹⁸ Note-se que os livros mencionados são do teatro da época em que a Convenção de Berna foi criada e que se aplicam àquilo que se pretende mostrar.

facilitadores da produção da obra, por terem de criar um padrão daquilo que o argumentista (autor) considera o melhor resultado e repeti-lo várias vezes. Assim como atribuem ao produtor de teatro e/ou investidor²¹⁹ a imagem de empresário, limitando-o nos contributos, focando-o na exibição e marketing da obra e responsabilizando-o por arranjar todos os meios para a sua feitura. Tal como fazem com o produtor de cinema e televisão, apesar de não fornecerem informação tão detalhada em termos de funções (114.º e 115.º da Secção II Capítulo III do CDADC²²⁰).

O artigo que atribuem ao produtor de cinema e televisão, em que lhe atribuem a palavra final relativa à finalização da obra juntamente com o realizador, mesmo sendo por questões de distribuição, é aquele que se mostra como mais influente artisticamente no meio. É dos poucos artigos construídos especificamente para o cinema, atribuindo um direito de criação ao produtor, sem que os respetivos legisladores se apercebam disso (artigo 130.º Secção IV Capítulo III do CDADC). A definição do produtor de videogramas como sendo o primeiro a fixar a obra, reconhece-se como uma abordagem vinda da literatura, visto que a primeira fixação do livro é de facto uma obra para publicação, no cinema e televisão não, tanto pode ser para exibição como para publicação (artigo 176.º Título III Secção X Capítulo III do CDADC).

Pode-se inferir, após ser feita esta pequena revisão da realidade do teatro para a lei nacional, que o cinema e a televisão em termos legais integram três realidades distintas, ou seja, literatura, música e teatro que foram adaptadas a estes meios, assim como os contratos relativos às mesmas. Os autores de cinema e televisão que são defendidos pelo CDADC de todas as realidades artísticas, adaptam-se mais facilmente ao teatro por ser uma obra igualmente feita em colaboração, apesar de o cinema e da televisão terem a figura do realizador como autor, algo que não é adaptado de nenhuma formulação legal de outras obras de arte, ou seja, é criada especificamente para o cinema e adaptado para a televisão. Devido ao facto dos autores de teatro não aparecerem especificados na legislação nacional (nem mesmo noutras dentro da UE) e apesar do trabalho dedutivo feito a partir do que constava na lei, isso não impediu com que fosse concretizada uma busca em publicações científicas e literárias por quem seriam os autores de uma obra teatral. O facto de não considerarem o encenador como autor, não corresponde à realidade atual do teatro (Braun, 2016). Para a legislação portuguesa (e de outros países que se regem

²¹⁹ Considera-se que ambos podem encaixar, já que as funções mencionadas se referem à abordagem técnica do produtor, que podem ser desempenhadas por um investidor.

²²⁰ “(1) O empresário assume pelo contrato a obrigação de fazer representar a obra em espetáculo público dentro do prazo convencionado e, na falta de convenção, dentro do prazo de um ano a contar da celebração do contrato, salvo tratando -se de obra dramático -musical, caso em que o prazo se eleva a dois anos. (2) O empresário é obrigado a realizar os ensaios indispensáveis para assegurar a representação nas condições técnicas adequadas e, de um modo geral, a empregar todos os esforços usuais em tais circunstâncias para o bom êxito da representação. (3) O empresário é obrigado a fazer representar o texto que lhe tiver sido fornecido, não podendo fazer nele quaisquer modificações, como sejam eliminações, substituições ou aditamentos, sem o consentimento do autor. (4) O empresário é obrigado a mencionar, por forma bem visível, nos programas, cartazes e quaisquer outros meios de publicidade o nome, pseudónimo ou qualquer outro sinal de identificação adotado pelo autor (114.º da Secção II Capítulo III do CDADC).

pelo Direito de Autor), os autores de teatro não são discriminados na legislação, o que mostra uma falta de adequação também à realidade deste meio e de praticabilidade para o leitor que consulte o código. Essa ideia da ligação e adaptação dos autores do teatro ao cinema, e a outras formas audiovisuais, é salientada na legislação de alguns países, como é o caso do Direito de Autor Italiano²²¹, quando defende, igualmente, o autor da cenografia e o “artistic director” (que é na realidade o realizador). Profissões com uma ligação autoral mais presente no teatro e na ópera do que ao cinema, tal como o conceito de *mise-en-scène* adaptado pelo *cinéma d’auteur* (Elsaesser, 1975; Pagliarani, 2004). A necessidade de validação do cinema por parte de outras artes é perceptível tanto em teorias de autoria, como o *cinéma d’auteur*, como na legislação, assim como tentam validar a televisão através do cinema. Cada arte é uma arte e tem uma realidade própria. Podem-se comparar e ver influências de outras artes? Sim. O processo evolutivo de uma forma de criação recente assim, por vezes, o exige, até criar e ser vista como uma identidade própria. É isso que o define como arte? Não. Não são os pontos que aproximam artes que as tornam em diferentes formas de arte, são os pontos que as distingue. Então tenham-se ambas as informações em mente ao estudar uma arte, aquilo que as aproxima a outras artes, mas acima de tudo o que as distingue e as torna numa nova categoria. Conclui-se, assim, que apesar de ter sido exequível refletir sobre as origens da eleição dos autores pela lei, a resposta não é definitiva, nem satisfatória, pois, como se constata com Portugal, a própria lei não é baseada na realidade deste país, é baseada, em vez disso, da legislação de outros países (Veja-se a legislação Francesa de anos anteriores, em que se pode perceber quase uma cópia direta por parte da legislação portuguesa). O que requer ainda mais investigação e análise, que se considera que para o objetivo geral desta tese, não seriam justificadas, pois tal como Portugal, qualquer outro país poderia ter recorrido à mesma estratégia de apropriação de uma realidade legal representada e criada por terceiros, em vez de a adaptarem à sua própria realidade. Apesar da relevância desta temática, teria de ficar para outra investigação. Ficando apenas pela ideia de que “a própria natureza da “autoria” é discutível”, mesmo no direito (Wicking & Vahimagi, 1979, p.54).

O autor é o criador intelectual da obra, o que no caso audiovisual, inclui várias linguagens perceptível na obra. A legislação pode não fazer uma avaliação da qualidade da obra, mas faz uma análise de determinadas características e se são repetidas noutras obras no seu todo. Quando foi mencionado o acórdão de 11 de março de 1993 do Tribunal de Apelação de Versailles, que alegou a existência de plágio quando da adoção do tema, a construção, o guião e a duração da emissão televisiva, as estruturas das sequências e o estilo de apresentação, vê-se três características incluídas: a narrativa, a diegese e a

²²¹ Artigo 15.º e Sezione III Italia Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Pubblicata nella Gazz. Uff. 16 luglio 1941, n. 166, (Ultimo aggiornamento: 6 dicembre 2017). Accesso in: https://www.siae.it/sites/default/files/BG_Normativa_LeggeDirittoAutore.pdf

estética, e são várias as profissões dentro dos dois media eleitos que incluem funções que trabalham e interferem em todas elas, mesmo indiretamente, para além das consideradas autorais. O produtor, por exemplo, trabalha em todas elas, como se teve oportunidade de perceber com os estudos realizados.

Fora os autores existem outras figuras legais protegidas pelo Direito de Autor e Direitos Conexos. Nacionalmente tem-se os artistas intérprete ou executantes, assim como o produtor de videogramas, que são defendidos pelos Direitos Conexos, possuem direitos relativos à exploração económica da obra e alguns semelhantes aos direitos morais. O produtor é a única profissão defendida no cinema e na televisão, para além destes últimos mencionados e dos autores, que apesar de ser apresentado pelo Direito de Autor é considerado apenas o responsável por arranjar todos os meios de concretização da obra e pela exploração económica da sua exibição, caso seja autorizado a tal, não tendo, por isso, qualquer identidade de posicionamento jurídico. Praticamente são apenas apresentados os deveres que tem face aos autores, à obra e à sua exploração. O produtor é visto como a pessoa que inicia o projeto e um dos responsáveis por aprovar a sua versão final, mas sem qualquer intervenção artística. A sua compensação é, assim, atribuída pelo lado técnico do seu trabalho, o lado de gestão económica, não pelo seu lado artístico e criador, para além disso, só existe caso os autores autorizem a que este fique responsável pela exibição da obra. Isso faz com que não possua qualquer tipo de direitos morais ou patrimoniais ou mesmo semelhantes. Os seus direitos são definidos por contrato com a exceção de dois. Os artigos onde é mencionado são mais uma forma de garantir que os autores da obra não são prejudicados com a exploração económica, caso a exerça (CDADC, 2017).

No *Copyright* Americano, visto que não são protegidos autores no cinema, o produtor ou a entidade coletiva principal é, por norma, o detentor de todos os *Copyrights* de um filme ou série de televisão, a menos que pertença a outro empregador que inicie o projeto, que terá de ficar explícito em contrato. É exercida uma filosofia do trabalhador e não do artista, que acaba por se tornar mais adequada em termos práticos e adquirir resultados, mas ainda necessitar de algum aperfeiçoamento. Enquanto o Direito de Autor se esforça para tentar apelar à arte e ao autor, que no cinema e na televisão encontram-se em definição, o *Copyright* apela realmente ao sistema industrial e ao trabalhador (17 U.S.C. o n°1 e 2 do § 101 e §201B). É necessário encontrar-se um meio termo. Limitar a visão do produtor ao empresário que só arranja meios para o filme ou série ser feita e que é responsável pelo sucesso da sua exploração económica, é o mesmo que reduzir um ilustrador à pessoa que adquire materiais de pintura e que expõe obras, que depois não são vistas como suas, num livro de um autor-escritor. O CDADC está apenas a ter em consideração parte do trabalho técnico que o produtor (e de outros membros não nomeados pela lei) exerce e, onde, mesmo assim, não se apresenta na sua totalidade.

Neste momento, o Direito de Autor investe dinheiro em, possivelmente, só alguns dos autores de obras colaborativas. Isso implica uma apropriação da propriedade intelectual pertencente aos restantes membros e das regalias legais inerentes à mesma. Regalias essas que não são aplicadas em novas obras ou mesmo em quem as concebe. O que provoca igualmente uma estagnação da indústria em termos artísticos e culturais, por falta de cumprimento dos objetivos que a lei visa defender, ou seja: intuito de incentivar na criação de novas obras, na evolução e crescimento da áreas artística, na aquisição de conhecimentos por parte do autor e fornecer-lhe um apoio ao seu sustento no decurso da criação de nova matéria ²²². Objetivos esses adaptados de uma autoria a solo, onde os seus autores não são pagos pela construção das obras, ao contrário do cinema e televisão, mas apenas pela sua venda, e que gera, tanto uma falha na criação de novas obras, que poderiam ser em maior quantidade, como uma falha na aquisição de experiência e conhecimentos, devido à quantia de dinheiro necessária para a realização de uma obra filmica de ficção e televisiva dramática. O dinheiro para sustento dos autores nomeados, também, não exerce a sua função, por ser tão compartimentado entre entidades coletivas, que interferem com a exploração económica da obra e não com a obra em si. Ou seja, artisticamente estas duas áreas estão a evoluir muito mais lentamente, em parte por causa da legislação. A ilação a que se chega é que a lei de Direito de Autores e Direitos Conexos (especialmente em Portugal) acaba por não cumprir os seus objetivos nos dois media estudados e adquire resultados negativos que prejudicam a obra, os seus trabalhadores e o público geral (CDADC, 2017).

Outra das consequências que se pode constatar, que de certo modo é causada pela forma como a lei está criada, seja qual for o sistema legal, é a influência indireta que a legislação tem na criação da obra, provocada por determinados direitos que atribui às diferentes figuras legais. Para além disso, a legislação ao administrar mais ou menos poder económico nalguns cargos, por vezes, é plausível que leve determinados profissionais a fundir a sua profissão com outra dentro do meio. Como, por exemplo, o Produtor/Realizador. Tal como acontece com o poder de decisões, especialmente artísticas, que a hierarquia criada dentro do cinema e da televisão atribui a determinadas profissões. Limitações e influências na criação da obra, não aparentam justificar o seu estabelecimento por parte da lei e sim pelos seus criadores. A apresentação das obras audiovisuais como sendo à partida cinema (que se constata na legislação nacional, mas também noutros países), também cria limitações, ao guiar todas as outras formas existentes a partir desta, assim como a sua generalização pode trazer gafes na representação das realidades de produção (Veja-se, pelo menos, a legislação dos vários países da UE).

²²² Convenção que Institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, na Convenção Universal Sobre Direito de Autor, no Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito de Autor e na Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992, acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A31992L0100>.

Devido à indústria que temos no nosso país atualmente (algo que é admissível dizer-se, igualmente, de outros países que se regem pelo mesmo sistema legal), o mais vantajoso seria aplicar o dinheiro suplementar proveniente da exploração económica das obras em novas obras e reduzir o tempo dessa exploração, de forma a que o acesso do público à cultura e arte seja menos desvalorizado. A sua desvalorização impede o acesso e aquisição de novo conhecimento da arte nacional e internacional por parte da sociedade. Em relação à doutrina legal que protege os autores, isso caberia à própria União Europeia decidir se quer manter o costume de defender os autores, mas se assim o fizer, deverá ter todos aqueles que alteram a linguagem e estética final da obra em consideração. Propõe-se, por isso, a existência de três grupos onde todas as formas distintas de intervenção e alteração da obra sejam representadas, em vez de serem estanques e pertençam especificamente a determinadas profissões: autor-artista, autor-executante e o autor-técnico. Cada obra será uma obra e cada profissão será definida artística e criativamente pela pessoa que a representa e não pela profissão em si, pois todas as profissões dentro do cinema poderão ser abordadas por uma vertente puramente técnica ou artística ou ambas. Isso será determinado pelo projeto e pela pessoa. Propõe-se, também, a adoção de um sistema *blockchain* ou semelhante, que iria reduzir a intervenção de entidades coletivas de gestão de direitos e de distribuição, que, atualmente, aparentam não estar a conseguir exercer as funções a que se propõe nem obter os resultados pretendidos, tendo em conta a evolução tecnológica que se tem vindo a atravessar. Tenha-se, assim, em conta, que ações ligadas à fase de publicação, marketing e distribuição da obra são as únicas que não se incluem na sua criação, sendo que, algumas delas, é plausível que sejam tidas como mais secundários e dar azos a uma maior liberdade. Principalmente por parte do direito, que em vários países, incluindo Portugal, estabelece obrigações na sua lei em relação ao recurso a entidades de gestão coletiva de direitos e a outras situações nomeadas, onde existiria a possibilidade de serem lidadas de outras formas, sem o prejuízo da intenção que o artigo legal em questão acarreta e sem desrespeitar os interesses dos autores/titulares do direito, restantes figuras legais, utilizadores e mesmo da própria obra (Blockchain, 2017; Ericson, Harris & et al., 2016; CDADC, 2017; UNESCO, 2010).

Algumas das situações positivas que se poderão vir a constatar com a aplicação do sistema *blockchain*, uma derivação ou mesmo, um novo sistema de registo que implemente esta versatilidade, para a gestão dos direitos da obra, seriam: a diminuição considerável da existência de obras órfãs; a redução dos custos das autorizações indispensáveis para a utilização de obras construídas por terceiros; não ser necessário o utilizador saber quem são os autores, assim como todas as figuras legais que possuem direitos sobre a obra em cada caso em específico de utilização e dependendo da nacionalidade

da mesma, pois tudo isso será salvaguardado pelo sistema; a legalidade dos contratos efetuados deve ser assegurada pelos autores das obras, que se supõe que inseriram a obra no sistema, pois caso haja alguma irregularidade ou conflito com a legislação, o utilizador não será responsabilizado, se tiver cumprido o contrato com o qual acordou; a impossibilidade de usar determinadas obras pela inacessibilidade de contactar alguns autores, respetivos representantes e/ou outras figuras legais da obra, que as próprias entidades de gestão coletiva, por vezes, não conseguem prevenir, deixa de existir, sem pôr em causa a privacidade dos mesmos, assim como todo o processo é nitidamente simplificado; existe uma maior eficácia, em muitos casos, no cumprimento dos contratos executados através deste sistema, pela impossibilidade de o corromper e por todo o controlo efetuado; as compensações que provêm da utilização da obra são entregues diretamente aos autores e a outras figuras que estes optem por incluir no regime de compensação, sem ter de passar por outras entidades; o marketing e publicação da obra podem ser feitos totalmente através deste sistema ou outro semelhante; a identificação de atos de violação dos direitos do autor ou de outra entidade responsável pela obra seria simplificada (Blockchain, 2017; Ericson, Harris & et al., 2016; Heap, 2017; BigchainDB, 2017; McConaghy, Marques & et al., 2017; Popov, 2017; Copytrack, 2017).

Torna-se, assim, notória a necessidade de atualização de uma legislação cuja base legal e representação das diversas obras audiovisuais, viu-se como parada desde 1972 no panorama nacional português. Esta mesma atualização é tida como necessária também para outros países, assim como um estabelecimento de Diretivas que harmonizem as práticas legais de Direitos de Autor dentro da UE e, se a doutrina de defender autores se quiser manter, a definição de todos os autores de cada tipo de obra audiovisual que se aplique de igual modo a todos os países. Mais uma vez, revela-se como essencial a aproximação à realidade industrial de cada um dos meios e à sua distinção como diferentes formas de arte, mas desta vez, por parte do direito. Daqui, mostra-se relevante expressar as conclusões retiradas em relação à autoria conjunta, a vertente que se pretendeu pôr à prova, já que a partir desta, poderá haver uma aproximação à definição dos autores, pelo menos de obras filmicas de ficção e séries de televisão dramática.

3- Reflexões sobre a Autoria Conjunta

Deixou-se a reflexão da autoria conjunta para depois da social e legal, pois toda esta investigação acabou por ter o propósito de compreender se a autoria conjunta seria a visão mais apropriada para obras audiovisuais como cinema e televisão. A verdade é que só se pode falar especificamente de cinema

de ficção e de séries de televisão dramática, pois para se dar uma resposta fidedigna teriam de ser estudados todos os formatos cinematográficos e televisivos.

No geral, a reflexão feita destes dois media eleitos é que ambos exibem potencial na existência de uma autoria conjunta. Todavia, para isso ser totalmente confirmado, é necessário fazerem-se mais estudos, não só nestas profissões, mas em todas as que constituem uma obra filmica de ficção e uma série dramática televisiva. Consegue-se constatar que as profissões examinadas nesta tese (no cinema, em primeiro plano o produtor, em segundo e com muito menos incidência, o realizador, o produtor executivo e ainda menos, o *line producer* e na televisão, em primeiro plano o produtor, produtor executivo, respetivos coprodutores, *showrunner*, *line producer*, realizador, diretor de fotografia, editor e num plano muito mais secundário, os assistentes de realização e designer de produção) podem ser tidas como autorais, possivelmente por inerência. Tenha-se em conta que nesta tese se defende uma autoria conjunta que, caso estivesse dividida, seria em autor-artista, autor-executante e autor-técnico.

Na execução de ambos os estudos acaba-se por procurar as mesmas características, mas que se apresentam de modos distintos em cada um deles. O reconhecer da imagem de marca, o estilo e a linguagem de cada pessoa investigada, analisando várias obras e ver as repetições que apresentam. Aquilo que se infere é que existem diferenças nos cargos de cinema e televisão que acarretam o mesmo nome. No entanto, essas diferenças são provocadas, não pela profissão em si, mas pelo meio, o que faz com que a sua essência, se mantenha. Mesmo os realizadores televisivos mantiveram as suas funções, apesar de ser um media diferente e normalmente, possuir uma indústria mais controlado pelos produtores. O produtor executivo, o produtor e os respetivos coprodutores, na realidade, pode dizer-se que são equivalentes a um produtor criativo no cinema. Os filmes e as séries televisivas são, assim, produtos de media populares, que trabalham dentro dos constrangimentos de estruturas familiares características de cada meio, enquanto tentam fornecer textos individuais que são inovadores e distintos (Marshall, 1997).

Um dos motivos que levou à realização deste estudo em particular, não só o cinema, mas também a televisão, foi a tentativa de perceber até que ponto seria correto e prático defendê-los da mesma forma, só por serem obras audiovisuais concretizadas por várias pessoas. Considerou-se que sendo obras de arte distintas, devem ser defendidas de forma distinta, pois a metodologia de produção de uma obra é diferente. Por este motivo, é que se construiu a proposta do autor-artista, autor-executante e autor-técnico, caso se mantivesse o intuito de defender autores. Esta proposta iria permitir a que cada projeto feito por múltiplas pessoas o adapta-se à sua realidade de produção, impedindo que algum dos seus colaboradores ficasse de fora e não fosse considerado autor, ou seja, teria em conta as

singularidades trazidas por cada formato audiovisual, sem descurar o que têm em comum. Contudo, devido à quantidade de cargos existentes, como já dado a entender, só seria uma realidade exequível, possivelmente, aliada a um sistema como o *blockchain*. Algo de que, atualmente, já se sente necessidade pelas melhorias que poderia trazer, mesmo com um número mais reduzidos de cargos tidos como autorais (Blockchain, 2017).

No cinema de ficção e nas séries de televisão, o facto de ser um técnico não significa que a sua contribuição e influência criativa é inexistente, no entanto, pode ser reduzida e não executar nenhuma tarefa artística, nem ter poder para tomar qualquer tipo de decisão neste campo. Relativamente aos diretores de departamento, estes têm sempre funções artísticas, assim como alguns dos membros dentro da sua secção (como os diretores de arte, *prop master*, por exemplo), mesmo que reduzidas. No entanto, dentro de todas as funções que o seu cargo acarreta, podem ser vistos como executantes, mais ligado a finanças, burocracias ou questões técnicas e abdicam da arte do seu cargo ou criativos, que tomam decisões e/ou concretizam tarefas artísticas, apesar de executarem igualmente as mais técnicas. Se houvesse alguma separação a fazer no cinema seria entre autores-técnicos, autores-executantes e autores-artistas. Seja como for, a cooperação criativa existe sempre e a qualidade de um projeto não deve ser medida pela quantidade de contributos ou a sua especialidade. Um técnico criativo pode fazer toda a diferença numa produção. O problema que se observou foi que para já, ainda não é possível separar completamente a participação de cada uma das pessoas envolvidas só a partir do estudo da obra em si, sem qualquer informação do funcionamento da produção envolvida. Porém, como Alejandro Pardo constata, “em certos momentos a influência singular de um produtor, de um argumentista, ou mesmo de um ator pode ser perceptível” (Pardo, 2010, p. 12). Como análise completa, aquilo que se conclui é que o que realmente interessa numa obra audiovisual é quem está por detrás de cada ofício. Independentemente do tipo de trabalho que se desempenha, caso seja uma pessoa com aptidão artística e criativa isso vai sobressair, mesmo no trabalho mais técnico. Há *line producers* que se sobressaíram e subiram rapidamente de cargo, como Chris Newman em *Game of Thrones* (2011-2014), e outros que se mantiveram como *line producer*, optando por responder somente à supervisão e orientações dos seus superiores, restringindo-se ao seu trabalho de produção física (Benioff, Weiss, Minahan & et. al., 2012; Newman, Cogman, Graves & et al., 2014; Chris Newman em Sky Atlantic, 2014)²²³.

A teoria que mais se aproxima e explica, da melhor forma, o resultado que se obtém a partir da metodologia de trabalho selecionada para a obra, tanto de cinema como de televisão, é a teoria de Gestalt. Nesta análise, por muita informação que se tivesse de cada trabalho individual, a soma das

²²³ Sky Atlantic. (2012). David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones Interview. Acedido em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>

partes desse trabalho individual não corresponde ao conhecimento do seu todo, mas se houvesse o conhecimento do seu todo, ter-se-ia o conhecimento das partes. Caso só se tivesse a obra, ou a forma de trabalho ou a análise desta obra, ainda que seja uma série com vários episódios, mesmo assim, não se terá o conhecimento do todo. Infelizmente, a menos que se acompanhasse a produção da série ou filme, a sua evolução e o trabalho de cada um é que se poderia dizer que se conhecia o todo. Os conjuntos possuem leis próprias que são regidas pelos seus membros e só ao perceber-se a totalidade é que o cérebro pode realmente perceber, decodificar e assimilar uma imagem ou um conceito (Júnior, 2010, pg.50). Tal como o cinema, Serger Ginger e Anne Ginger (1995) defendiam que não se pode reduzir a percepção de uma totalidade à soma dos estímulos percebidos, por isso, apesar de conseguir detetar a linguagem e estilo de cada um dos elementos de um departamento, cada um deles representa uma parte do estilo e linguagem do todo que é o seu respetivo departamento. Cada departamento acaba por ser uma parte do estilo e linguagem de cada obra, ou seja, um episódio, que por sua vez é uma parte de um todo maior, que por si só também tem o seu estilo e linguagem própria, toda a série ou filme. Gestalt vem do alemão Gestalten que significa “dar forma, dar uma estrutura significativa” que é isso que cada elemento de um filme ou série faz ao construir uma obra, dar forma e uma estrutura significativa a uma ideia com um objetivo comum (Ginger & Ginger, 1995, pg.13).

A abordagem da autoria conjunta desconstrói o poder simbólico que se percebe na criação da obra, atribuindo ao produto finalizado um autor conjunto, em que nenhum tem mais poder ou significado que as restantes pessoas que contribuíram para a sua elaboração, em vez de manter ou criar novas produções simbólicas com a exploração da obra (Bourdieu, 1989). Dá-se, assim, um enfoque da arte e uma desvalorização da sua vertente de poder e economia, o que pode levar a uma proteção mais justa das obras e dos seus autores (caso essa ideia se mantenha) e à aquisição de melhores métodos de utilização dessas mesmas obras por parte da sociedade. E que, caso existisse uma distinção em termos de autoria seria pelo tipo de contributo dado em cada obra e não pela profissão da pessoa em questão. Esta foi a razão para apresentarmos a possibilidade de, se por alguma razão fosse necessária a existência de uma divisão dentro da autoria conjunta, seria entre autores-artistas, autores-executantes e autores-técnicos. Por todos estes motivos, achou-se que a autoria conjunta tem potencial para ser a mais próxima da resposta à procura do autor de obras feitas por múltiplas pessoas, pelo menos, no cinema de ficção e nas séries de drama televisivo.

4- Instigações para Investigações Futuras

“Uma teoria não é o conhecimento; ela permite o conhecimento. Uma teoria não é uma chegada; é a possibilidade de uma partida.” (Morin, 2007, p. 335). Nesta investigação foram várias as perguntas que ficaram em aberto, visto que quanto mais se conhece, mais se quer conhecer. Também se começa a ter percepção, para cada trabalho em particular, quais as questões a responder e quais aquelas que se devem reservar para um novo estudo, um novo desafio. Estas questões não são apenas reveladas e reservadas para servir a quem iniciou esta investigação, mas para quem estuda ou tem interesse em estudar as mesmas áreas. A investigação é uma partilha de conhecimento, mas também de perguntas e informação que ainda estão para ser formuladas. Serão, por isso, divididas por cada uma das áreas estudadas as perguntas e desafios para investigações futuras, que foram encontrados ao longo desta investigação, mas que se constatou que não seria nesta tese que iriam ser respondidas. Quanto mais contribuidores se conseguir para responder às perguntas e desafios que serão apresentados, melhores resultados terá este estudo. É plausível dizer-se que, caso isso aconteça, esta investigação terá diversos autores conjuntos, relevantes de igual modo.

Autoria na Sociedade: Seria de interesse testar o modelo teórico construído e anteriormente apresentado no Capítulo III, baseado na comunicação intrapessoal e interpessoal e na consciência social e individual. Mas desta vez de forma prática, com entrevistas a várias pessoas do público geral, que possuam vários graus de proximidade e conhecimento dentro das áreas nomeadas. Também se procura aperfeiçoar este mesmo modelo, com a aquisição de mais conhecimentos noutras áreas multidisciplinares, seja em termos de conteúdo ou mesmo de apresentação e simplificação. Poderá, igualmente, testar-se este modelo noutras áreas, especialmente, audiovisuais.

Autoria na Legislação: Descobrir de onde vem a nomeação de determinados autores pela legislação de cada país, começando inicialmente na UE, passando para os restantes países da Europa e indo abrindo o leque a outros países. Mostra-se, também, significativo estudar os interesses por detrás das discrepâncias legais que foram detetadas ao longo desta tese, tal como na falta de atualização tanto da base legal, como em todo o panorama audiovisual e o porquê da sua existência na atualidade. Outra parte da investigação, que aparenta ser relevante dar continuidade, é a possibilidade de a *blockchain* ou um sistema semelhante, ser uma resposta mais viável à proteção e exploração da obra.

Autoria Conjunta: A questão de quem são os autores de uma obra cinematográfica de ficção e de uma série de drama televisivo mantém-se. Pretende-se, assim, continuar a testar a teoria da autoria conjunta, não só noutras profissões dentro das áreas eleitas, mas também noutras formas de arte com múltiplas contribuições. Seria de interesse testar os modelos criados para cada estudo noutras obras dentro dos mesmos meios, ou de áreas audiovisuais distintas, aperfeiçoando-os e adaptando-os, caso necessário.

A interdisciplinaridade desta tese apesar de desafiante, foi produtiva, aliciante e permitiu que olhasse para uma mesma questão de vários pontos de vista, que de início pareciam tão dispares, mas que têm características em comum. Permitiu que se efetuasse um percurso, que trouxe uma aprendizagem contínua em diversas áreas, algumas delas onde não existia qualquer tipo de familiaridade ou conhecimento base, como é o caso da Sociologia dos Media, Estudos Culturais, Psicologia, Ciências Sociais e mesmo, Ciências da Comunicação. Todo o conhecimento adquirido mostra a importância dos estudos multidisciplinares. De não haver amarras em torno de uma só área ou especialidade. É importante procurar respostas em todo o lado, por muito rebuscada que pareça inicialmente a sua ligação, pois se há hipótese sequer da sua existência, deve-se apostar nisso e aprender cada vez mais até conseguir-se ver o todo. Foi este, de certa forma, o lema desta investigação e deixa-se aqui um incentivo em procurar a ligação multidisciplinar que um só tema pode ter.

REFERÊNCIAS

Legislação Comunitária

B.M.J., Boletim do Ministério da Justiça, nº 402. (1991). Acedido em: <http://www.gddc.pt/bases-dados/form-pesquisa.html>

Decreto n.º 21/96 de 23 de julho- Convenção Europeia sobre Co-Produção Cinematográfica e os dois anexos. Acedido em: <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec21-1996.pdf>

Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992. Acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A31992L0100>

Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de Maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. Acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>

Diretiva de 2006/116/EC do Parlamento Europeu e do Conselho de 12 de Dezembro de 2006 relativa ao prazo de protecção do Direito de Autor e de certos Direitos Conexos, acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A32006L0116>

Diretiva 2012/28/UE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 25 de outubro de 2012, relativa a determinadas utilizações permitidas de obras órfãs. Acedida em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A32012L0028>

Legislação Estrangeira

Austria, Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (zuletzt geändert durch das Bundesgesetz BGB1. I. Nr. 58/2010). Zugegriffen in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=230141

Belgium Law of June 30, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended by the Law of April 3, 1995). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=125160

Brasil, Lei n.º 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 (Lei dos Direitos Autorais e dos Direitos Conexos, alterada pela Lei n.º 12.853, de 14 de agosto de 2013). Acedido em: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=455223

Bulgaria Law on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to 2011). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=280106

Circular 92- Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code (as amended by Congress through June 30, 2016). Accessed in: <https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>

Copyright and Related Rights Act and Acts on Amendments to the Copyright and Related Rights Act of Croatia (OG Nos. 167/2003, 79/2007, 80/2011, 141/2013 and 127/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=357287

Copyright Council of New Zealand. (2017). *Information Sheet- Moral Rights*. Accessed in: <http://www.copyright.org.nz/viewInfosheet.php?sheet=339>

Copyright Law of Pakistan, the Copyright Ordinance, 1962 Ordinance No. XXXIV of 1962 (as amended by Copyright (Amendment) Ordinance, 2000 dated 29th September, 2000). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129350

Copyright Office Government of India. (2012). Copyright Act 2012. Accessed in: <http://copyright.gov.in/>

Cyprus Copyright and Neighbouring Rights (amendment Act Law 123(I)/2006). Accessed in: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/ug/ug001en.pdf>

Czech Republic Consolidated Version of Act No. 121/2000 Coll., on Copyright and Rights Related to Copyright and on Amendment to Certain Acts (the Copyright Act, as amended by Act No. 81/2005 Coll., Act No. 61/2006 Coll. and Act No. 216/2006 Coll.). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=186403

Denmark Consolidated Act No. 202 on Copyright of February 27th, 2010. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=191420

Estonia Copyright Act (consolidated text of February 1, 2017). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=431814

Finland Copyright Act (Act No. 404 of July 8, 1961, as amended up to April 30, 2010). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=208099

France Code de la propriété intellectuelle (version consolidée au 17 mars 2017). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=435178

Germany Act on Copyright and Neighboring Rights Copyright Act of 9 September 1965 (Federal Law Gazette I, p. 1273), as last amended by Article 1 of the Act of 20 December 2016 (Federal Law Gazette I, p. 3037). Accessed in: https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html

Greece Law 2121/1993 on Copyright, Related Rights and Cultural Matters (as amended by Law 4281/2014). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=367777

Hungary Act No. LXXVI. of 1999, on Copyright. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=127829

Ireland Copyright and Related Rights (amended Act 2007). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=188579

Israeli Copyright Act, 2007. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=202010

Italia Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Pubblicata nella Gazz. Uff. 16 luglio 1941, n. 166, (Ultimo aggiornamento: 6 dicembre 2017). Accesso in: https://www.siae.it/sites/default/files/BG_Normativa_LeggeDirittoAutore.pdf

Italy Law No. 633 of April 22, 1941, for the Protection of Copyright and and Neighboring Rights (as amended up to Legislative Decree No. 95 of February 2, 2001). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=128286

Latvia Copyright Law (as amended up to December 31, 2014). Accessed in:

http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=417220

Law on Copyright and Neighboring Rights of Romania, No. 8 of March 14, 1996 (as amended by Law no. 329/2006 (the Official Gazette of Romania no. 657/31.07.2006)). Accessed in: <http://www.legi-internet.ro/en/romanian-itc-legislation-and-articles/drept-de-autor/romanian-copyright-law/romanian-law-on-copyright-and-neighboring-rights-no-81996.html>

Lei de Direito de Autor Cabo-Verdiano, Decreto- Legislativo 1/2009 de 27 de abril. Acedido em:

http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=202948

Luxembourg, Loi du 18 avril 2001 sur les droits d'auteur, les droits voisins et les bases de données (Loi du 18 avril 2004 modifiant). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=128653

Netherlands Law of March 6, 2003, on the Supervision of Collective Management Organizations for Copyright and Related Rights (as amended up to November 1, 2015). Accessed in: <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=15988>

Poland Act No. 83 of February 4, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to October 21, 2010). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129378

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (Última modificación: Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio). Acceso en: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=443327

Republic of Lithuania Law on Copyrights and Related Rights No. VIII-1185 of May 18, 1999, (as amended by Law No. XII-1183 of October 7, 2014). Accessed in: <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/lt/lt081en.pdf>

Slovakia Act No. 185/2015 Coll. on Copyright and Related Rights (as amended by Act No. 125/2016 Coll.). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=451097

Slovenia Copyright and Related Rights Act of March 30, 1995 (as amended on January 13, 2007). Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=180840

Sweden Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Law No. 729, of December 30, 1960, as last amended by Law No. 1274, of December 7, 1995 & Act (2005:359) of May 26, 2005, Amending the Act (1960:729) on Copyright in Literary and Artistic Works. Accessed in: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=129605

Switzerland: Loi fédérale du 9 octobre 1992 sur le droit d'auteur et les droits voisins (état le 1er janvier 2017). Accédé en: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=435411

United Kingdom Copyright, Designs and Patents Act 1988 (as amended during 2018). Accessed in: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>

Legislação Nacional

_, (2014). *Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. Coimbra: Almedina.

_, (2017). Código Civil. *BDJUR, Base de Dados Jurídica*. Acedida em: http://bdjur.almedina.net/citem.php?field=item_id&value=970854

_, (2017). *Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. Coimbra: Almedina.

Ac. 5/12/1990, BMJ n.º 402, 567 Precedente jurisprudencial em Portugal.

Decreto-Lei n.º 332/97, de 27 de novembro, Código de Direito de Autor e Direitos Conexos. Acedido em: https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/406493/details/normal?p_p_auth=v1r4zN1r

Decreto-Lei n.º 124/2013, de 30 de agosto - Regulamenta a Lei do cinema e do audiovisual. Acedido em: <http://www.gmcs.pt/pt/decreto-lei-n-1242013-de-30-de-agosto-regulamenta-a-lei-do-cinema-e-audiovisual>

Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março, Código de Direito de Autor e Direitos Conexos. Acedido em: <http://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/4894.pdf>

Lei n.º 16/2008, de 4 de abril, Código de Direito de Autor e Direitos Conexos. Acedida em: <https://dre.pt/pesquisa/-/search/246532/details/maximized>

Tratados Internacionais

Decreto n.º 73/78, de 26 de julho, Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias Artísticas. Acedido em: <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec73-1978.pdf>

Decreto n.º 140-A/79, de 26 de dezembro, Convenção Universal Sobre Direito de Autor. Acedido em: <http://www.gmcs.pt/pt/decreto-n-140-a79-de-26-de-dezembro-aprova-a-convencao-universal-sobre-direito-de-autor>

Resolução da Assembleia da República n.º 53/2009, de 30 de julho, Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito de Autor. Acedido em: <http://www.gmcs.pt/pt/resolucao-da-assembleia-da-republica-n-532009-aprova-o-tratado-da-ompi-sobre-direito-de-autor>

Decreto n.º 9/75, de 14 de janeiro, Convenção que Institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Acedido em: <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec9-1975.pdf>

Universal Copyright Convention as revised at Paris, on 24 July 1971, with Appendix Declaration relating to Article XVII and Resolution concerning Article XI 1971. Accessed in: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15241&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AACT, American Association of Community Theatre. (2018). *The Artistic Director's Job* (Theatre People). Accessed in: <https://www.aact.org/artistic-director>

Abbot, S. (2010). *The Cult TV Book*. London: I.B. Tauris.

Adin, E. (2012). *Intellectual Property Law and Practice in Israel*. New York: Oxford University.

- Adler, S. (2000). *The Art of Acting*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Adler, T. (2004). *The Producers: Money, Movies and Who Really Calls the Shots*. New York: Methuen Drama.
- Aitken, I. (2008). European Film Scholarship. In James Donald & Michael Renov (Eds.), *The Sage Handbook of Film Studies* (pp.25-53). London: Sage.
- Akester, P. (2013). *Direito de Autor em Portugal, nos PALOP, na União Europeia e nos Tratados Internacionais*. Coimbra: Almedina.
- Akester, P. (2017). *Código do Direito de Autor e Direitos Conexos – Anotado*. Coimbra: Almedina.
- Alameda, S. (1972). Inquieto Querejeta. *Nuevos fotogramas*, 1232, 22–23.
- Alberti, J. (2004). *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit: Wayne State University Press.
- Almeida, C.; Gonçalves, L., Trabuço, C. (2011). *Contratos de Direito de Autor e de Direito Industrial*. Coimbra: Almedina.
- Almeida, G. (2001). *O direito pessoal de autor no Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos: Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Manuel Gomes da Silva*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Althusser, L. (1965). *For Marx*. London: Verso.
- Althusser, L. (1968). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press.
- Amarante, F. (2014). Direitos Morais do Autor e Autonomia Privada: os *Ghost-writers* e a indisponibilidade da paternidade da obra. *Revista Direito UNIFACS-Debate Virtual*, 165(1), 1-24. Acedido em: <http://www.revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/3016>
- Anders, C. (2015, 4 of June). Director Alex Garland Explains Why Ex Machina Is So Disturbingly Sexy [Interview in Blog]. Accessed in: <http://io9.com/director-alex-garland-explains-why-ex-machina-is-so-dis-1696309078>
- Anders, C. (2013, 16 of April). How different was the unaired pilot of Game of Thrones? [Interview in Blog]. Accessed in: <http://io9.gizmodo.com/how-different-was-the-unaired-pilot-of-game-of-thrones-473593778>
- Andrews, D. (1993). The Unauthorised Author Today. In Jim Collins (Eds.), *Film Theory Goes to the Movies*. London: Routledge.
- Aristotles. (1997). *Poetics*. New York: Penguin Classics.
- Ascensão, J. (1989). *Direito Autoral*. Lisboa: Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa.
- Ascensão, J. (1992). *Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra Editora.

Ascensão, J. (2012). *Direito Civil, Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Coimbra Editora.

Astruc, A. (1968). The Birth of a New Avant-Garde: la camera-stylo. In P. Graham (Eds.), *New Wave* (pp. 17-24). Garden City: Doubleday and Company.

Athaiya, B. (2010). *The Art of Costume Design*. New York: HarperCollins India.

Aumont, J. (2004). *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Papyrus.

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

Banks, M. (2015). *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*. New Jersey: Rutgers University Press.

Barnwell, J. (2003). *Production Design: Architects of the Screen*. London: Wallflower Press.

Barnwell, J. (2017). *Production Design for Screen: Visual Storytelling in Film and Television*. New York: Bloomsbury Visual Arts.

Barthes, R. (1972). *Mythologies*. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. (1977a). *Image-Music-Text*. London: Fontana Press.

Barthes, R. (1977b). The Death of the Author. In Roland Barthes (Ed.), *Image-Music-Text* (pp. 142-148). London: Fontana Press.

Bazin, A. (1985). De la politique des auteurs. In J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma- The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (pp. 248- 260). Massachusetts: Harvard University Press.

Bazin, A., Valcroze, D. J., Kast P., Leenhardt, R., Rivette, J. & Rohmer, E. (1985). Six Characters in Search of Auteurs: a Discussion about the French Cinema. In J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma- The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (pp. 31- 47). Massachusetts: Harvard University Press.

Bell, C. (2010). *American Idolatry: Celebrity, Commodity and Reality Television*. London: McFarland & Company, Inc, Publishers.

Bello, M. (2009). Implosão do cinema português : duas faces de uma mesma moeda. *Repositório Aberto*. Acedido em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1310>

Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In Walter Benjamin (Ed.), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Antropos* (pp. 71-113). Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, W. (2003). The Author as a Producer. In Walter Benjamin (Eds.), *Understanding Brecht* (pp.85-103). London: Verso.

Bennett, T. (2014). *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. London: Titan Books.

- Benshoff, H. (2016). *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*. New York: Routledge.
- Berger, A. (1995). *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. California: Sage Publications.
- Bergery, B. (2002). *Reflections: Twenty-One Cinematographers At Work*. Singapore: ASC Press.
- Bessa, T. (2012). Direito Contratual de Autor e Licenças Voluntárias de Exploração da Obra. *Revista da Ordem dos Advogados*, 72, 1129-1246.
- BigchainDB. (2017). Meet BigchainDB: *The scalable blockchain database powering IPDB*. Accessed in: <https://www.bigchaindb.com/>
- Bignell, J. (2012). *An Introduction to Television Studies*. New York: Routledge.
- Birnbaum, D. (2015, 15 of april). 'Game of Thrones' Creators: We Know How It's Going to End. *Variety*. Accessed in: <http://variety.com/2015/tv/news/game-of-thrones-ending-season-5-producers-interview-1201469516/>
- Blake, R. (2005). *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Blockchain (2017). *The World is now open for Business*. Accessed in: <https://www.blockchain.com/>
- Bloom, H. (1973). A Meditation upon Priority, and a Synopsis. In Harold Bloom (Ed.), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bordwell, D. (2003). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. Oxford: McGraw-Hill.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago: The University Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, P. (2007). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: EDUSP.
- Braun, E. (2016). *Meyerhold on Theatre*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- BREIN. (2017). Over BREIN: What is BREIN?. Accessed in: <https://stichtingbrein.nl/wat-is-brein.php>
- Brinkmann, R. (2008). *The Art and Science of Digital Compositing: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics*. New York: Morgan Kaufmann.
- Britton, P. & Barker, S. (2003). *Reading between Designs: Visual Imagery and the Generation of Meaning in The Avengers, The Prisoner and Doctor Who*. Austin: University of Texas Press

Brookey, R. (2010). *Hollywood Gamers: Digital Convergence in the Film and Video Game Industries*. Indiana: Indiana University Press.

Brown, D. & Zanuck, R. (1983). Filmmakers on Filmmakings, Volume 1. In J. McBride (Ed.), *The American Film Institute Seminars on Motion Pictures and Television* (pp. 27-43). Boston: Houghton Mifflin Company.

Brown, K. (2007). *Florence Lawrence, the Biograph Girl: America's First Movie Star*. North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers.

Burke, S. (1995). *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Burns, G. & Thompson, R. (1990). *Making Television: Authorship and the Production Process*. New York: Praeger.

Canclini, N. (2008). *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Itáu Cultura

Caldwell, J. (1995). *Televisuality: Style. Crisis and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers, University Press.

Cantor, M. (1988). *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience*. New Jersey: Transaction Publishers.

Cantor, M. & Cantor, J. (1992). *Prime-Time Television: Content and Control*. Newbury Park: Sage Publications.

Capelo, S. (2007, 15 de dezembro). Corrupção foi o filme português mais visto em 2007. *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/portugal/jornal/corruptao-foi-o-filme-portugues-mais-visto-em-2007-241624>

Cardoso, J. (2017, 27 de fevereiro). Na animação, o Óscar é de Zootrópolis e da Disney. *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/2017/02/27/culturaipsilon/noticia/na-animacao-o-oscar-e-1763402>.

Cardoso, J. (2017, 12 de agosto). "Há poucas séries no mundo, as perfeitas, que dão boa crítica e boas audiências". *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/2017/08/12/culturaipsilon/noticia/ha-poucas-series-no-mundo-as-perfeitas-que-dao-boa-critica-e-boas-audiencias-1782039>

Carringer, R. (2001). Collaboration and Concepts of Authorship. *PMLA*, 116.2, 370-379.

Carter, P. & Chiang, G. (1994). *The Backstage Handbook: An Illustrated Almanac of Technical Information*. Louisville: Broadway Press.

- Casetti, F. (1999). *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator* (The Society for Cinema Studies Translation Series). Indiana: Indiana University Press.
- Caughie, J. (1981a). Rhetoric, Pleasure and "Art Television"- Dreams of Leaving. *Screen*, 22 (4), 9-31.
- Caughie, J. (1981b). *Theories of Authorship: A Reader*. London: Routledge & Kegan.
- Caughie, J. (2000). *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. New York: Oxford University Press.
- Caughie, J. (2007). Authors and Auteurs: The Uses of Theory. In J. Donald & M. Renov (Eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 408-423). London: Sage.
- CENA-STE, o Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos. (2017). Trabalhadores do "Ministério do Tempo" com vencimentos em atraso (Notícia). Acedido em: <http://www.cena-ste.org/noticias/entry.html?ref=374&blog=noticias>
- Chegg Internships. (2018). *Artistic Director* (Career Profiles). Accessed in: <https://www.chegg.com/career-center/explore/artistic-director>
- Clark, B. & Spohr, J. (2002). *Guide to Postproduction for TV and Film: Managing the Process*. New York: Focal Press.
- Clark, J. (2014). Theatrical Cosmetics: Making Face, Making "Race". *The Recipes Project*. Accessed in: <http://recipes.hypotheses.org/4755#comments>.
- Coelho, I. (2013). A Força Criativa do Produtor Cinematográfico: Os Desafios do Reconhecimento Artístico. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica do Porto, Porto, Portugal. Acedido em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/17640/3/In%C3%AAs%20Rebanda%20Coelho-Mestrado%20em%20Som%20Imagem.pdf>
- Cohen, J. (2001). Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters. *Mass Communication & Society*, 4(3), 245- 264.
- Cogman, B. (2012). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 1 & 2*. California: Chronicle Books.
- Collie, C. (2007). *The Business of TV Production*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cones, J. (1992). *Film Finance and Distribution: A Dictionary of Terms*. Los Angeles: Silman-James.
- Cook, P. (2007). *Cinema Book*. London: British Film Institute.
- Cooke, L. (2015). *British Television Drama: A History*. London: Palgrave.

Copytrack (2017). *Global Copyright Register*. Accessed in: https://copytrack.io/?utm_source=icodrops&utm_medium=banner&utm_campaign=topbanner

Cordeiro, A. (2011). Da reprodução de fonogramas sem autorização do Produtor perante o Direito Português vigente. *Estudos Dedicados ao Professor Doutor Luís Alberto Carvalho*, 143, 931-964.

Corliss, R. (1974). *Talking Pictures : Screenwriters in the American Cinema, 1927-1973*. Woodstock: Overlook Press.

Corrigan, T. (1990). The Commerce of Auterism: A Voice Without Authority. *New German Critique*, 49, pp. 43-57.

Corrigan, T. (1991). *A Cinema without Walls*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Couch, A. (2014, 18 of may). 'Game of Thrones' Director: Tyrion Shocker 'Defines Next Two Episodes' (Q&A). *The Hollywood Reporter*. Accessed in: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-director-tyrion-shocker-705340>.

Creative Commons. (2017). *Sobre as Licenças*. Accessed in: <https://creativecommons.org/licenses/>

Creative & Cultural Skills. (2018). *Artistic director* (In Careers Advice). Accessed in: <https://ccskills.org.uk/careers/advice/article/artistic-director>

Creative Skillset. (2016). *Producer*. Accessed in: http://creativeskillset.org/job_roles/757_producer

Creeber, G. (1998). *Dennis Potter: Between Two Worlds: A Critical Reassessment*. New York: ST. Martin's Press.

Cronin, C. (2010). Dead on the Vine: Living and Conceptual Art and VARA. *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 12(2), 209-255.

Cury, I. (2007). *Directing and Producing for Television: A Format Approach*. Oxford: Focal Press.

Dale, M. (1994). *Esperando al ave fénix: El reto de una industria cinematográfica Europea*. Bilbao: Servicio de Estudios del BBV.

Dam, F. (2017). Exciting Time in a Booming Market. *Danish Film Institute*. Accessed in: <http://www.dfi.dk/service/english/news-and-publications/news/january-2017/sam-production-interview.aspx>

Damáσιο, M. (2007). Processos de recepção do cinema português entre os seus públicos locais 2007: *Os Media no Espaço Lusófono*, 1(1), 183-195. Acedido em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/anuario/article/view/724>

Deleuze, G. (1989). *Cinema II: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Demiray, B. (2014). Authorship in Cinema: Author & Reader. *Cinej Cinema Journal*, 4, 5-19.
- Derclaye, E. (2006). *Research Handbook on the Future of EU Copyright*. Northampton: Edward Elgar.
- Derrida, J. (1967). *Writing and Difference*. London: Routledge.
- Derrida, J. (1974). *Of Grammatology*. Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1985). Auteur 139. In Jean-François Lyotard & Thierry Chaput (Eds.), *Les Immatériaux: Épreuves d'écriture*. Paris: Centre National Georges Pompidou.
- Desbois, H. (1966). *Le droit d'Auteur en France*. Paris: Dalloz.
- Dettke, J. (2015). The Opening Credits as Schrifffilm. In P. Weibel (Ed.), *Typemotion. Type as Image in Motion* (pp. 87-89). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Diário de Notícias. (2017, 25 de março). Scarlett Johansson: de musa de Woody Allen a estrela dos filmes da Marvel. *DN*. Acedido em: <http://www.dn.pt/artes/interior/scarlett-johansson-de-musa-de-woody-allen-a-estrela-dos-filmes-da-marvel-5748323.html>
- Diário de Notícias. (2017, 17 de julho). Trabalhadores de "Ministério do Tempo" continuam com salários em atraso – Sindicato. *DN*. Acedido em: <http://www.dn.pt/lusa/interior/trabalhadores-de-ministerio-do-tempo-continuam-com-salarios-em-atraso-sindicato-8642894.html>
- Dijk, V. (1997). Semântica do discurso. In Emilio Pedro (Ed.), *Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho
- DGA, Directors Guild of America. (2017a). *2014- 2017 Basic Agreement*. Accessed in: <http://www.dga.org/contracts/~ /link.aspx? id=6B7DE45B1B574AB1899BA5389970BE10& z=z>
- DGA, Directors Guild of America. (2017b). *Credits*. Accessed in: <http://www.dga.org/contracts/creative-rights/credits.aspx>
- DGA, Directors Guild of America. (2017c). *Possessory Credit Timeline*. Accessed in: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0402-Feb-2004/Possessory-Credit-Timeline.aspx>
- Dmytryk, E. (1984). *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction*. London: Focal Press.
- Downes, S. (2014). *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. New York: Routledge.
- Draigh, D. (1988). *Behind the Screen: The American Museum of the Moving Image Guide to Who does What in Motion Pictures and Television*. New York: Abbeville Press.
- Drassinower, A. (2004). Sweat of the Brow, Creativity, and Authorship: On Originality in Canadian Copyright Law. *University of Ottawa Law & Technology Journal*, Vol.1, 105-123.
- Duck, S. (2007). *Human Relationships*. Los Angeles: Sage Publications.

Duck, S. & McMahan, D. (2009). *The Basics of Communication: A Relational Perspective*. Thousand Oaks, Calif: Sage.

Duranti, A. (1986). The Audience as Co-Author: An Introduction. *Text - Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, 6(3), 239-246. Accessed in: https://www.researchgate.net/publication/276955354_The_Audience_as_Co-Author_An_Introduction

Durkheim, É. (1999). *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes.

E.N.E., Editora Nova Educação, Lda. (2017). *Contrato de Edição*. Acedido em: <http://www.editoranovaeducacao.pt/contrato.pdf>

Eckert, C. (1987). Shirley Temple and the House of Rockefeller. In Donald Lazere (Ed.), *American Media and Mass Culture: Left Perspectives* (pp. 164-77). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Eckert, C. (2008) The English Cine-Structuralists. In K. Grant (Eds.), *Authorship and Film* (pp. 101-109). Malden: Blackwell Pub.

Eco, H. (1991). *Obra Aberta*. São Paulo: Editioa Perspectiva.

Edelman, B. (2008). *La propriété littéraire et artistique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Edwards, A. (2014, 28 of october). What Can You Learn From Second Unit Photography?: Advice from A.J. Edwards of *The Better Angels*. *MovieMaker*. Accessed in: http://www.moviemaker.com/archives/series/how_they_did_it/aj-edwards-second-unit-photography/

Eliot, T. (1950). *Tradition and the Individual Talent*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Eklund, T. (2014). *The use of Digital Visual Effects in contemporary TV-series: An analysis of the use of digital visual effects as a narrative device in the television series Doctor Who, Defiance and Terra Nova*. Tese de Mestrado, Linköpings Universitet, Norrköping, Sweden. Accessed in: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:736083/FULLTEXT02>

Ericson, P., Harris, P., Larcombe, E., Pekari, T., Snook, K. & Dubber, A. (2016, 23 of august). #MTFLabs: Blockchain. *MusicTechFest*. Accessed in: <http://musictechfest.net/wp-content/uploads/2016/08/Blockchain-Whitepaper.pdf>

Feuer, J., Kerr, P. & Vahimagi, T. (1985). *MTM 'Quality Television'*. London: British Film Institute.

FIA, International Federation of Actors. (2013). *The Moral Rights of Performers: The Current Situation 2013*. Accessed in: <http://www.fia-actors.com/uploads/EN-Moral-Rights-Spread%20version%20E.pdf>

- FIAF, French Institute Alliance Française. (2010). *Cinema According to Véra Belmont* (Cultural Events). Accessed in: <http://www.fiaf.org/french%20film/spring2010/2010-04-ct-vera-belmont.shtml>
- Finney, A. (1996). *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London: Cassel.
- Firemark, G. (2013). Why theatre authors are more powerful than screenwriters. [Post in Law Offices of Gordon P. Firemark- Theatre, Film, Television, New Media Blog]. Accessed in: <http://firemark.com/2013/08/03/why-theatre-authors-are-more-powerful-than-screenwriters/>
- Fiuza, C., Sá, M. & Naves, B. (2008). *Direito Civil: Atualidades*. Belo Horizonte: Del Rei.
- Fleming Jr, M. (2013, 28 of june). Emmy Q&A With ‘Game of Thrones’ David Benioff And D.B. Weiss. *Deadline Hollywood*. Accessed in: <http://deadline.com/2013/06/emmy-q-a-with-game-of-thrones-david-benioff-and-d-b-weiss-532200/>
- Foucault, M. (1968). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Portugália Editora.
- Foucault, M. (1998). What is an author??. In Michel Foucault & James Faubion (Eds.), *Aesthetics, Method and Epistemology* (pp. 205-223). New York: The New Press.
- Francese, C. (2007). *Ancient Rome in so Many Words*. New York: Hippocrene Books.
- Freire, S. (2009). As Práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português. *Observatório*, 3 (1), 40-76. Acedido em: <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/viewFile/207/236>
- Gaut, B. (1997). Film Authorship and Collaboration. In R. Allen, & M. Smith (Eds.), *Film Theory and Philosophy*. (pp. 149-172). London: Clarendon Press.
- GDA, Gestão dos Direitos dos Artistas. (2017). *Documentos úteis*. Acedido em: <http://www.gda.pt/pt/legislacao/documentos-uteis>
- Gemser, G., Leenders, M. M., & Wijnberg, N. M. (2008). Why some awards are more effective signals of quality than others: A study of movie awards. *Journal of Management*, 34(1), 25-54. doi:10.1177/0149206307309258.
- Gerstner, D. (2003). The Practices of Authorship. In D. Gerstner & J. Staiger (Eds.), *Authorship and Film* (pp. 3–26). New York: Routledge.
- Gheorghe, C. (2011). Legal Systems of Author’s Rights Protection. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov- Series VII: Social Sciences and Law*, 53, 113-117.
- Ginger, S. & Ginger, A. (1995). *Gestalt: uma terapia do contato*. São Paulo: Summus.

Ginsburg, J. (2003). The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law. *DePaul Law Review*, 52(4), 1063-1092. Accessed in: <http://via.library.depaul.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1527&context=law-review>

Glass, L. (2004). *Authors Inc.: Literary Celebrity in the Modern United States, 1880-1980*. New York: New York University Press.

Glebas, F. (2009). *Directing the Story*. Oxford: Focal Press.

Godard, J. (1986). *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press.

Goldman, J. (2011). *Modernism Is the Literature of Celebrity*. Texas: University of Texas Press.

Goldman, M. (2012, maio) Harsh Realms. *American Cinematographer*, 93, 32-41.

GOV.UK. (2015). *The rights granted by copyright* (Intellectual Property Office). Accessed in: <https://www.gov.uk/guidance/the-rights-granted-by-copyright>

Grace, Y. (2014). *Writing for Television: Series, Serials and Soaps*. London: Olcastle Books.

Grant, K. (2008). *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden: Blackwell Pub.

Gray, J. & Johnson, D. (2013). *A Companion to Media Authorship*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Greene, L. & Kulezic-Wilson, D. (2016). *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*. London: Palgrave Macmillan.

Grierson, T. & Goodridge, M. (2012). *FilmCraft: Cinematography*. London: Focal Press.

Griffith University. (2014). *Cinema of Hope: Producing for Screen and Society in the 21st Century* (Lord Puttnam CBE seminar series). Accessed in: <https://www.griffith.edu.au/visual-creative-arts/queensland-college-art/studios/griffith-film-school/lord-david-puttnam-seminar-series>

Grosz, C. (2014). OSCARS Q&A: Letty Aronson On Her Partnership With Big Brother Woody Allen & Their Collaboration On 'Blue Jasmine'. *Deadline Hollywood*. Accessed in: <http://deadline.com/2014/01/letty-aronson-woody-allen-blue-jasmine-oscars-interview-658616/>

Guedes, J. (1982). Breves Considerações sobre o Direito de Autor e o Domínio Público. *Portal Ordem dos Advogados*. Acedido em: <http://www.oa.pt/upl/%7Bb5749bb5-be74-4035-bd93-91149c74e563%7D.pdf>

Haellmigk, A. (2013, 17 of December). Behind the Lens: Game of Thrones with Anette Haellmigk [Interview in Blog]. Accessed in: https://library.creativecow.net/haellmigk_anette/Behind-the-Lens_Game-of-Thrones/1

Hageman, M. (1989). *Hageman's Make-up Book*. Chicago: Dramatic publishing company.

Hall, J. (2016, 4 of February). 'Game of Thrones' Showrunners Get Honest About the Awful Pilot They Had to Reshoot [Interview in Blog]. Accessed in: <http://www.slashfilm.com/game-of-thrones-pilot/>

Hammill, F. (2007). *Women, Celebrity, and Literary Culture Between the Wars*. Texas: University of Texas Press.

Hansen, K. (2016). Taming the Cowboy: Early Danish Film Theory, 1910–1940. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36, 156-174.

Harcourt, B. (2007). An Answer to the Question: 'What Is Poststructuralism?'. *Public Law and Legal Theory Working Papers*, 156, 1-31. Accessed in: http://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=public_law_and_legal_theory

Hariani, K. & Hariani, A. (2011). Analyzing “originality” in copyright law: Transcending jurisdictional disparity. *IDEA- The Intellectual Property Law Review*, 51, 491- 510.

Havens, T. & Lotz, A. (2012). *Understanding Media Industries*. Oxford: Oxford University Press.

Haynes, T. (2014, 17 of November). "TV will never be a director's medium" - directors respond, *Directors UK*. Accessed in: <https://www.directors.uk.com/news/tv-will-never-be-a-director-s-medium-directors-respond>

Heap, I. (2017, 5 of June). Imogen for the HBR [Harvard Business Review]: Blockchain Could Help Musicians Make Money Again. *Mycelia*. Accessed in: <http://myceliaformusic.org/2017/07/26/imogen-hbr-blockchain-help-musicians-make-money/>

Heath, S. (1981). Comment on The Ideas of Authorship. In John Caughie (Eds.), *Theories of Authorship* (pp. 214-221). London: Routledge.

Heidenry, M. (2015, 20 of March). The Vanity Credit Turns 100: Why Directors Turn to “A Film by”—and Why It’s Caused Fights for Decades. *Vanity Fair*. Accessed in: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/03/vanity-credit-a-film-by>

Heil, D. (2002). *Prime Time Authorship: Works About and by Three TV Dramatists*. New York: Syracuse University Press.

Helmer, N. (1988). *Helmer’s Actor’s Make up*. New York: Harold Roorbach Publisher.

Henderson, B. (1973). Critique of Cine-Structuralism. *Film Quarterly*, 27, 25-34.

Hess, J. (1974, Juillet/Août). La Politique des auteurs- Part Two: Truffaut’s Manifesto. *Jump Cut*, 2, pp. 20-22.

Hess, J. (1974, Mai/Juin). La Politique des auteurs- Part One: World View as Aesthetic. *Jump Cut*, 1, pp. 19-22.

Hillier, J. (1985). *Cahiers du Cinéma- The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Massachusetts: Harvard University Press.

Hilmes, M. (2009). Nailing Mercury. The Problem of Media Industry Historiography. In Jennifer Holt & Alisa Perren (Eds.), *Media Industries. History, Theory and Method* (pp.21-33). Oxford: Wiley-Blackwell.

Hirsch, E. (1967). *Validity in Interpretation*. Connecticut: Yale University Press.

Hirtle, P. (2017). Copyright Term and the Public Domain in the United States 1 January 2017 [Site of Cornell University Library- Copyright University Center]. Accessed in: http://copyright.cornell.edu/resources/publicdomain.cfm#Footnote_1

Hogan, P. (2005). Auteurs and their Brains: Cognition and Creativity in the Cinema. In T. Grodal, B. Larsen & I. Laursen (Eds.), *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media* (pp. 67-87). Copenhagen: Museum Tusulanum Press University of Copenhagen.

Hollyn, N. (2009). *Lean Forward Moment, The: Create Compelling Stories for Film, TV, and the Web*. California: New Riders.

Hollywood.com, Movie, Tv and Celebrity Data. (2016) *Arnold Kopelson*. Accessed in: <http://www.hollywood.com/celebrities/arnold-kopelson-57358517/>

Hollywood.com, Movie, Tv and Celebrity Data. (2016) *Art Linson*. Accessed in: <http://www.hollywood.com/celebrities/art-linson-57292710/>

Holman, T. (2010). *Sound for Film and Television*. Oxford: Focal Press.

Holt, J. & Perren, A. (2009). *Media Industries: History, Theory, and Method*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Honthaner, E. (2010). *The Complete Film Production Handbook*. Oxford: Focal Press.

Houghton, B. (1992). *What a Producer Does: The Art of Moviemaking (Not the Business)*. Los Angeles: Silman- James Press.

Hoveyda, F. (1960). Les Taches du soleil, *Cahiers du Cinéma*, 110, 41-42.

Hoveyda, F. (1985). The First Person Plural. In J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma- The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (pp. 53-59). Massachusetts: Harvard University Press.

Huda, A. (2004). *The Art and Science of Cinema*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.

Hullfish, S. (2017). *Art of the Cut: Conversations with Film and TV Editors*. London: Routledge.

Hunter, A. (2016). *Authoring Hal Ashby: The Myth of the New Hollywood Auteur*. New York: Bloomsbury.

ICA, Instituto do Cinema e do Audiovisual (2017). Exibição e Distribuição. Acedido em: <http://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/>

Iceland on Review Line. (2014). 'Game of Thrones' Shooting in Iceland Going Well (Interview). Accessed in: <http://icelandreview.com/news/2011/12/02/game-thrones-shooting-iceland-going-well>

IGN. (2017, 15 de fevereiro). Universo Cinematográfico da DC: todos os Filmes Confirmados até 2020. *IGN*. Acedido em: <http://br.ign.com/cinema-tv/45447/preview/universo-cinematografico-da-dc-todos-os-filmes-confirmados-a>

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017a). *Albert R. Broccoli*. Accessed in: <http://www.imdb.com/name/nm0110482/>

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017b). *Allan Ekelund*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0252321/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017c). *Arnold Kopelson*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0465745/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017d). *Art Linson*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0513165/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017e). *Barbara Broccoli*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0110483/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017f). *Daniel Toscan du Plantier*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0869099/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017g). *Darryl F. Zanuck*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0953123/?ref=nm_sr_5

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017h). *David Puttnam*. Acedido em: http://www.imdb.com/name/nm0701298/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017i). *Dieter Geissler*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0312083/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017j). *Elias Querejeta*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0703262/?ref=nm_sr_2

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017k). *Franco Cristaldi*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0188053/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017l). *Jon Peters*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0005307/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017m). *Lawrence Bender*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0004744/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017n). *Letty Aronson*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0036981/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017o). *Meta Louise Foldager Sørensen*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0284070/?ref=ttfc_fc_cr6

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017p). *Michael Wilson*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0933865/?ref=fn_al_nm_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017q). *Peter Guber*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0345542/?ref=nm_sr_1

IMDB, Internet Movie Data Base. (2017r). *Véra Belmont*. Accessed in: http://www.imdb.com/name/nm0069342/?ref=nm_sr_1

Jackel, A. (2008). *European Film Industries*. London: British Film Institute.

Jaffe, A. (2010). *Modernism and the Culture of Celebrity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, D. (2007, April). Inviting Audiences In: The Spatial Re-organization of Production and Consumption in TVII. *New Review of Film and Television Studies*. 5(1): 61 - 80.

Jornal de Notícias. (2017, 15 de maio). Piratas informáticos roubaram filme da Disney e exigem resgate. *JN*. Acedido em: <http://www.jn.pt/mundo/interior/piratas-informaticos-roubaram-filme-da-disney-exigem-resgate-8478658.html>

Júnior, F. (2010). Da teoria à terapia: o jeito de ser da gestalt. *Revista Interdisciplinar. Revista Interdisciplinar*. 3(1): 49-53.

Kamina, P. (2016). *Film Copyright in the European Union*. New York: Cambridge University Press.

Kamocki, P. & Ketzan, E. (2017). Legal Information Platform. *Clarín*. Accessed in: <https://www.clarin.eu/content/legal-information-platform>

Kasperkevic, J. (2017). Let's do the numbers on "Game of Thrones". *Marketplace*. Accessed in: <https://www.marketplace.org/2017/07/21/business/lets-do-numbers-game-thrones>

Kellison, C. (2013). *Producing for TV and New Media: A Real-World Approach for Producers*. Oxford: Focal Press.

Kipen, D. (2006). *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*. Hoboken, NJ: Melville House Pub.

Kiwitt, P. (2012). What Is Cinema in a Digital Age? Divergent Definitions from a Production Perspective. *Journal of Film and Video*, 64(4), 3-22. Accessed in: <https://cias.rit.edu/media/uploads/projects/1258/documents/225/jfilmvideo6440003.pdf>

- Kochan, T. (1979). How American workers view labor unions. *Monthly Labor Review*, 102(4), 23-31. Accessed in:
https://www.jstor.org/stable/41840979?seq=1#page_scan_tab_contents
- Koster, R. (2004). *The Budget Book for Film and Television*. Oxford: Focal Press.
- Kozloff, S. (1992). Narrative theory and television, in R. Allen (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism* (pp. 67-100). London: Routledge.
- Kraszewski, J. (2011). Hybridity, History and the Identity of the Television Studies Teacher. *Cinema Journal*, 50, 166-172.
- Kristeva, J. (1974). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1984). *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kruszelnicki, K. (2013, 29 of January). Anti-pirating ad music stolen. *ABC Science*. Accessed in:
<http://www.abc.net.au/science/articles/2013/01/29/3678851.htm>
- Kubey, R. (2004). *Creating Television: Conversations with the People behind 50 Years of American TV*. New York: Routledge.
- Kuhn, B. (2015). Copyleft and the GNU General Public License: A Comprehensive Tutorial and Guide. *Copyleft. Org*. Accessed in: <https://copyleft.org/guide/>
- Kuney, J. (1990). *Take One: Television Directors on Directing*. Connecticut: Greenwood Press.
- Lacan, J. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1977). *Écrits: A Selection*. London: Tavistock Publications.
- Lacey, N. (2000). *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Palgrave Macmillan.
- Landis, D. (2012). *Costume Design*. Oxford: Focal Press.
- Lapsey, R. & Westlake, M. (2006). *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Lasky, J. (1937). The Producer Makes a Plan. In N. Naumburg (Ed.), *We Make The Movies* (pp.1-5). New York: W.W. Norton & Company.
- Levine, S. (2014). *Hollywood from Below the Line: A Prop Master's Perspective*. New York: Robert Reed Publishers.
- Lieberman, A. & Esgate, P. (2014). *The Definitive Guide to Entertainment Marketing: Bringing the Moguls, the Media, and the Magic to the World*. New Jersey: FT Press.
- Lipszyc, D. (1993). *Derecho de autor e derechos conexos*. Buenos Aires: Zavalia.

- Litwak, M. (2013). Distribution and the Indie Filmmaker. *Entertainment Law Resources* [Site]. Accessed in: <http://www.marklitwak.com/distribution-and-the-indie-filmmaker.html>
- Livingston, P. (1997). Cinematic authorship. In R. Allen & M. Smith (Eds.), *Film Theory and Philosophy* (pp. 132-148). Oxford: Oxford University Press.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy and Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Livingston, P. (2011). Theories of Authorship: A reader. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(2), 221-225.
- Longworth, J. (2002). *TV Creators: Conversations With America's Top Producers of Television Drama*. New York: Syracuse University Press.
- Lumet, S. (1996). *Making Movies*. New York: First Vintage Books Edition.
- Lussier, G. (2014). Joss Whedon, Ron Moore and More on What Makes a Good TV Showrunner [Exclusive Excerpt]. Accessed in: <http://www.slashfilm.com/showrunners-book-excerpt/>
- Machado, J. (2011). *Introdução ao Direito e ao Discurso Legitimador*. Coimbra: Almedina.
- Macherey, P. (2006). Creation and Production. In Pierre Macherey (Eds.), *A Theory of Literary Production* (pp. 75-78). New York: Routledge.
- Maltez, J. (2017). Patrícia Akester: "O Direito de Autor é uma manta de retalhos". *Negócios*. Acedido em: http://www.jornaldenegocios.pt/economia/justica/lex/detalhe/patricia-akester-o-direito-de-autor-e-uma-manta-de-retalhos?ref=HP_Destaquest%C3%AAsnot%C3%ADcias.
- Marshall, P. (1997). *Celebrity and Power*. Minneapolis: University of Minneapolis.
- Mast, G. (1982). *Howard Hawks, Storyteller*. Oxford: Oxford University Press.
- Mathews, J. (1987, 25 of January). 'Platoon'– Hollywood Steps on a Gold Mine. *Los Angeles Times*. Accessed in: http://articles.latimes.com/1987-01-25/entertainment/ca-5552_1_movie/5
- Mayer, V. (2016, 6 of December). European film co-productions – an opportunity or a challenge?. [Post no blogue *Diritto d'Autore e Industriale*]. Accessed in: <https://www.dandi.media/en/2016/12/european-film-co-productions/>
- McConaghy, T., Marques, R., Müller, A., Jonghe, D., McMullen, G. McConaghy, T., Henderson, R., Bellemare, S., Granzotto, A. (2017, 23 of May). BigchainDB: A Scalable Blockchain Database. *BigchainDB GmbH*. Accessed in: <https://www.bigchaindb.com/whitepaper/>
- McGee, R. & Warms, R. (2004). *Anthropological Theory: An Introductory History*. New York: McGraw.
- McJohn, S. (2006). *Copyright: Examples and Explanations*. New York: Aspen Publishers.

- McLean, A. (2016). *Costume, Makeup, and Hair*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Mello, A. (2014). *Manual de Direito de Autor*. Coimbra: Almedina.
- Mendes, J. (2012). Objectos únicos e diferentes: Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo. *CIAC*. 1(1), 1-58. Acedido em: <http://www.crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/34/anexos/objectosunicosediferentes.pdf>
- Metafilm (2017). *One film production company, one team*. Accessed in: <http://metafilm.dk/>
- Methven, J. (2014, 4 of May). The Simpsons at 25: Satire in serious times. *Aljazeera America*. Accessed: <http://america.aljazeera.com/articles/2014/5/4/the-simpsons-at-25satireinserioustim.html>
- Metz, C. (1986). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Maryland: John Hopkins University Press.
- Metz, C. (1990). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Metz, C. (1991). The Impersonal Enunciation, or the Site of Film (In the Margin of Recent Works on Enunciation in Cinema). In B. Durand-Sendrail & K. Brookes (Eds.), *New Literary History* (pp. 747-772). Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Milla, J. (2011). Industry Report: Produce - Co-Produce... Co-production in Europe. Multinational and bi-national cinema treaties. *Cineuropa*. Accessed in: <http://cineuropa.org/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1364&did=144475#cm>
- Miller, N. (1988). *Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader*. New York: Columbia University Press.
- Millington, B. & Nelson, R. (1986). *Boys From the Blackstuff: The Making of TV Drama*. UK: Comedia Publishing Group.
- Minnis, A. (2010). *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mittell, J. (2010). *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press.
- Mittell, J. (2011). Scholar Jason Mittell on the Ties Between Daytime and Primetime Serials: Based on an Interview by Sam Ford. In Sam Ford, Abigail De Kosnik & C. Lee Harrington (Eds.), *The Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era* (pp. 133-139). Jackson: University Press of Mississippi.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.

Moal, P. (2009). *Cinéma Audio Vidéo Manuel de traduction lexical et thématique: Numérique HD Digital Français- Anglais- Américain*. Paris: Sudel.

Molloy, T. (2012, 22 of March). 'Game of Thrones': How David Benioff and D.B. Weiss Brought Westeros to Life. *The Wrap*. Accessed in: <http://www.thewrap.com/game-thrones-how-david-benioff-and-db-weiss-brought-westeros-life-36468/>

Monaco, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. (4^aEd). New York: Oxford University.

Morin, E. (2007). *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand.

Morricone, E. (2013). *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*. Plymouth: Scarecrow Press.

Moulet, L. (1959). Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps. In Jim Hillier (Eds), *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave* (pp. 145-158). Cambridge: Harvard University Press.

Müller, B. (2008). *Sound Design: The Development of Sound Design for Hollywood Films and its Impact on Modern Cinema*. Hamburg: Diplom.

Mullin, B. (1999). The Simpsons, American Satire. *The Simpsons Archive*. Accessed in: <https://www.simpsonsarchive.com/other/papers/bm.paper.html>

Murch, W. (2001). *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press.

Murdock, G. (1980). Authorship and Organisation. *Screen Education*, 35, 19-34.

Nakamoto, S. (2008). Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System. *Bitcoin*. Accessed in: <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>

Nelmes, J. (2012). *Introduction to Film Studies*. New York: Routledge.

Nesbit, M. (1987). What was an Author?. *Yale French Studies*, 73, 229-257.

Newcomb, H. (1974). *TV: The most popular art*. New York: NY Anchor Press.

Newcomb, H. & Alley, R. (1983). *The producer's medium: Conversations with Creators of American TV*. New York: Oxford University Press.

Newell, B. (2010). Independent Creation and Originality in the age of Imitated Reality: A Comparative Analysis of Copyright and Database Protection for Digital Models of Real People. *Independent Creation*, 6, 93-126.

- Newman, M. & Levine, E. (2012). *Legitimizing television: Media convergence and cultural status*. New York: Routledge.
- Nguyen-Grealis, L. (2015). *Art and Makeup*. London: Laurence King Publishing.
- Nicholson, J. (2006). "Them's fightin' words": Naming in everyday talk between siblings. In J.T. Wood & S.W. Duck (Eds.), *Composing Relationships: Communication in Everyday Life* (pp. 383-405). Pacific Grove, CA: Brooks/Cole.
- Nogueira, L. (2010). A Dificil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico. *Recensio*, 1(1), 1-11. Acedido em: <http://www.recensio.ubi.pt/modelos/documentos/documento.php3?coddoc=2872>
- Nowell-Smith, G. (1967). *Visconti*. London: Secker & Warburg.
- O Jornal Económico (2017, 22 de julho). Burla: Produtora deve cerca de 200 mil euros a atores da RTP. *JE*. Acedido em: <http://www.jornaleconomico.sapo.pt/noticias/burla-produtora-deve-cerca-de-200-mil-euros-a-atores-da-rtp-186946#.WW89hXkM98M.facebook>
- Oliveira, M. (1933). O Cinema e o Capital. *Movimento: Quinzenário Cinematográfico*, 7, 9-10.
- Oliveira, M. (2007, 4 de outubro). Afinal de quem é o filme Corrupção de João Botelho? *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/portugal/jornal/afinal-de-quem-e-o-filme-corrupcao-de-joao-botelho-232268>
- O' Steen, B. (2009). *The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic*. Michigan: Michael Wiese Productions.
- Owen, L. (2014). That's a lot of pirating: 68% of Europeans download or stream movies for free. *GIGAOM*. Accessed in: <https://gigaom.com/2014/02/12/thats-a-lot-of-pirating-68-of-europeans-download-or-stream-movies-for-free/>
- Oxford Dictionaires. (2018). *Artistic Director* (Oxford University Press). Accessed in: https://en.oxforddictionaries.com/definition/artistic_director
- Pager, S. (2015). Making Copyright Work for Creative Upstarts. *George Mason Law Review*. 22(4), 1021-1055. Accessed in: <https://digitalcommons.law.msu.edu/facpubs/572/>
- Pagliarani, G. (2004). Opera Cinematografica. *Treccani*. Accesso in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/opera-cinematografica_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/opera-cinematografica_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Pardo, A. (2010). The Film Producer as a Creative Force. *Wide Screen* [Special Issue], 1-23.
- Parker, P. (2006). *The Art and Science of Screenwriting*. Chicago: University Chicago Press.
- Patel, M. (2009). *The Digital Visual Effects Studio: The Artists and Their Work Revealed*. New York: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Pearson, R. (2005). The Writer/Producer in American Television. In Michael Hammond & Lucy Mazdon (Eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 11-26). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Pearson, R. & Simpson, P. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge.

Pease, D. (1995). Author. In Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary Study* (pp.105-121). Chicago: University of Chicago Press.

Pedro, A. (2017, 19 de janeiro). Disney confirma: filmes da Pixar estão todos ligados. *Sábado*. Acedido em: <http://www.sabado.pt/vida/detalhe/disney-confirma-filmes-da-pixar-estao-todos-ligados>

Perazzo, E. (Produtor) (2017-). *The Defenders* [TV Trailer]. USA: Walt Disney Television, Marvel Television & et al.

Pereira, A. (2008). *Direitos de Autor e Liberdade de Informação*. Coimbra: Almedina.

Perren, A. & Schatz, T. (2015). Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing The Producer's Medium. *Sage*, 16(1), 86-93. Accessed in:

<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1527476414552907>

Perren, A. & Peters, I. (2014). Showrunners. In Manuel Alvarado, Milly Buonanno, et al. (Eds.), *The Sage Handbook of Television Studies*. California: Sage Publications.

PGA, Producers Guild of America. (2017a). *Code of Credits- Television Series- Comedy/Drama*. Accessed in: http://www.producersguild.org/?page=coc_ts_2

PGA, Producers Guild of America. (2017b). *Code of Credits - Theatrical Motion Pictures*. Accessed in: http://www.producersguild.org/?page=coc_tmp

PGA, Producers Guild of America. (2017c). *Frequently Asked Questions*. Accessed in: <http://www.producersguild.org/?page=faq>

PGA, Producers Guild of America. (2017d). *The Producers Mark*. Accessed in: http://www.producersguild.org/?page=producer_mark

Pimentel, Z. (2016). *How the Academy Awards Influence Audience Perception of a Film*. Master Thesis, Rochester Institute of Technology, New York, United States of America. Accessed in: <http://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=10189&context=theses>

Pinto, P. (2016). 220 mil casas com TV Pirata em Portugal! A culpa é da crise.... *Pplware*. Acedido em: <https://pplware.sapo.pt/informacao/220-mil-casas-com-tv-pirata-em-portugal-a-culpa-da-crise/>

Platão. (1999). *República*. São Paulo: Editor Nova Cultura.

Pond, S. (2013, 10 of September). How the Producers Guild Convinced Hollywood Studios to Let It Overhaul Movie Credits (Exclusive). *The Wrap*. Accessed in: <http://www.thewrap.com/the-producers-guilds-long-rocky-road-to-reforming-the-producers-credit-exclusive/>

Popov, S. (2017, 1 of October). The Tangle. *IOTA*. Accessed in: https://iota.org/IOTA_Whitepaper.pdf

Poulet, G. (2007). Criticism and the Experience of Interiority. In Richard Macksey & Eugenio Donato (Eds.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (pp. 56-72). Baltimore: The Johns Hopkins Press.

Póvoas, J. (2011). Há 137 mil downloads ilegais por dia em Portugal. A guerra está em curso. *Sapo*. Acedido em: http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=7092

Proferes, N. (2009). *Film Directing Fundamentals- See Your Film Before Shooting*. Oxford: Focal Press.

Público. (2008, 1 de março). Corrupção - o Filme de João Botelho chega às salas em Abril. *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/portugal/jornal/corrupcao-o-filme-de-joao-botelho-chega-as-salas-em-abril-243536>

Público. (2017, 1 de março). Nova versão de A Bela e o Monstro será o filme da Disney "mais gay de sempre". *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/2017/03/01/culturaipsilon/noticia/a-bela-e-o-monstro-mostra-primeira-cena-exclusivamente-gay-da-disney-1763668>

Puchner, M. (2011). Drama and Performance: Toward a Theory of Adaptation. *Common Knowledge*, 17, 292- 305.

Rabiger, M. (2008). *Directing Film Techniques and Aesthetics*. Oxford: Focal Press.

Radosavljevic, D. (2013). *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. New York: Palgrave Macmillan.

Rahmatian, A. (2011). *Copyright and Creativity: The Making of Property Rights in Creative Works*. Massachusetts: Edward Elgar Publishing.

Rahmatian, A. (2013, 10 of January). Originality in UK Copyright Law: The Old “Skill and Labour” Doctrine Under Pressure. *IIC- International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 44, 4-34.

Rainey, J. (1998). *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. New Haven: Yale University Press.

Rajan, M. (2003). Moral Rights in Developing Countries: The Example of India- Part I. *Journal of Intellectual Property Rights*, 8(1), 357-374. Accessed in: <http://nopr.niscair.res.in/bitstream/123456789/4907/1/JIPR%208%285%29%20357-374.pdf>

Rajan, M. (2011). *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology*. New York: Oxford University Press.

Rebello, L. (1994). *Introdução ao Direito de Autor Vol. I*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Redvall, E. (2013). *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. New York: Palgrave Macmillan.

Renée, V. (2014, 27 of October). Should we Have Different Credits for Creative and Financial Producers? Harvey Weinstein Thinks So. *No Film School*. Accessed in: <http://nofilmschool.com/2014/10/will-harvey-weinsteins-call-film-credit-changes-change-anything>

Rhode, E. (1976). *A History of the Cinema: From its Origins to 1970*. London: Allen Lane.

Riding, A. (2003, 3 of February). Daniel Toscan du Plantier, 61; Noted French Film Producer. *The New York Times*. Accessed in: <http://www.nytimes.com/2003/02/12/arts/daniel-toscan-du-plantier-61-noted-french-film-producer.html>

Rivette, J. (1953, May). Genie de Howard Hawks. *Cahiers du Cinéma*, 23, 16–23.

Robinson, T. (2011, 16 of March). Tom McCarthy [Interview]. Accessed in: <http://www.avclub.com/about/>

Rocha, M. (2003). A originalidade como requisito de protecção do Direito de Autor. *Verbo Jurídico*, 1-37. Acedido em: <https://www.verbojuridico.net/doutrina/autor/originalidade.html>

Rocha, M. (2007). A Titularidade das Criações Intelectuais na Relação de Trabalho: Soluções e Problemas no Direito Português, *Actas de Derecho Industrial Y Derecho de Autor*, 27, 353-380.

Rocha, M. (2015, junho). O direito de colocação à disposição dos artistas intérpretes ou executantes no Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC): questões suscitadas pelo n.º 4 do art. 178º. *RED, Revista Eletrónica de Direito*, 2, 2-24. Acedida em: <file:///C:/Users/inscl/Downloads/Artigo%20vit%C3%B3ria%20Rocha.pdf>

Rooney, B. & Belli, M. (2001). *Directors Tell the Story: Master the Craft of Television and Film Directing*. Oxford: Focal Press.

Rose, B. (1986). *Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*. Connecticut: Greenwood Press.

Rose, B. (1999). *Directing For Television*. Maryland: Scarecrow Press

Roxborough, S. (2013). Lars von Trier Gives Up Final Cut on Sex Epic 'Nymphomaniac'.

- The Hollywood Reporter*. Accessed in: <http://www.hollywoodreporter.com/news/larsvon-trier-gives-up-655155>
- Royalty Exchange. (2017). *Film and Television Royalties*. Accessed in <https://www.royaltyexchange.com/learn/film-and-television-royalties>
- Rub, G. (2013). Stronger than Kryptonite: Inalienable Profit-Sharing Schemes in Copyright Law. *Harvard Journal of Law & Technology*, 27(1), 50-133. Accessed in: <http://jolt.law.harvard.edu/articles/pdf/v27/27HarvJLTech49.pdf>
- SAA, Society of Audiovisual Authors. (2011). *Audiovisual Authors' Rights and Remuneration in Europe* (SAA White Paper). Accessed in: https://www.cedar.nl/uploads/10/FileManager/SAA_white_paper_english_version.pdf
- SACD, Society of Dramatic Authors and Composers. (2012). *Authors and their work: definition* (Protecting creation and cultural diversity). Accessed in: <http://www.sacd.fr/Authors-and-their-work-definition.2162.0.html>
- SAG- AFTRA, Screen Actors Guild. (2017). *Residuals FAQ*. Accessed in: <https://www.sagaftra.org/content/residuals-faq>
- Salinas, R. (2006). Introdução ao direito autoral. In I. Cribari (Ed.), *Produção cultural e propriedade intelectual* (pp. 19-43). Recife: Editora Massangana.
- Salinas, R. (2016). *O Contrato de Coprodução Audiovisual: Uma Operação Económica em Rede*. Dissertação de Mestrado, Fundação Getúlio Vargas Escola de Direito de São Paulo, Brasil, São Paulo. Acedido em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/17256/Vers%C3%A3o%20Depositada%20Corrigida.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Sam Productions Aps (2014). *Sam Productions*. Accessed in: <http://samproductions.dk/>
- SapoMag (2010, 15 de novembro). «Megamind» é o novo filme animado da DreamWorks. *Sapo*. Acedido em: <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/megamind-e-o-novo-filme-animado-da-dreamworks>
- SapoTek. (2016). Perdas de 60 milhões ao ano na indústria criativa. A culpa é da pirataria. *Sapo*. Acedido em: <http://tek.sapo.pt/noticias/internet/artigo/perdas-de-60-milhoes-ao-ano-na-industria-criativa-a-culpa-e-da-pirataria-45803tto.html>
- Sarris, A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962, *Film Culture*, 27, pp.561-564.

Sartre, J. (1988). Writing for One's Age. In Jean- Paul Sartre (Eds.), *"What is Literature?" and Other Essays* (pp. 239-246). Cambridge: Harvard University Press.

Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics*. New York: Columbia Universal Press.

Schatz, T. (2010). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schatz, T. (2014). Film Studies, Cultural Studies, and Media Industries Studies, *Media Industries Journal*, 1(1), 39-43, Accessed in: <http://www.mediaindustriesjournal.org/index.php/mij/article/view/22/42>

Schepelern, P. (2005). The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier. In Torben Grodal, Bente Larsen & Bente Larsen, *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum.

Schifrin, L. (2011). *Music Composition for Film and Television*. Boston: Berklee Press.

Schreibman, M. (2012). *Indie Producer's Handbook Creative Producing from A to Z*. New York: Watson- Guptill Publications.

Schuyler, M. (2011). *The Biz: The Basic Business, Legal and Financial Aspects of the Film Industry*. Califórnia: Silman-James Press.

Schwab, J. (2012). Audiovisual Works and the Work for Hire Doctrine in the Internet Age. *Columbia Journal of Law & The Arts*, 35, 141-169.

Schwartz, E. (2004). *Legal Context*. Accessed in: http://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/fpg_8.pdf

Sciretta, P. (2016). *Carrie Fisher, Script Doctor: Her Unknown Legacy Examined*. Accessed in: <http://www.slashfilm.com/carrie-fisher-script-doctor/>

Seabra, J. (2016). *O Cinema no discurso do Poder*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Seger, L. & Whetmore, E. (2004). *From Script to Screen: The Collaborative Art of Filmmaking*. New York: Lone Eagle Publishing Company.

Seibold, D., Cantrill, J. & Meyers, R. (1985). Communication and Interpersonal Influence. M. Knapp & G. Miller (eds), *Handbook of interpersonal communication* (pp. 551-614). California: Sage.

Sellers, C. Paul. (2007). Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65.3, 263-271. doi: 10.1111/j.1540-594X.2007.00257.x

Sharpston, E. (2006, 4 de abril). Processo C-53/05- Comissão das Comunidades Europeias contra República Portuguesa e Processo C-61/05- Comissão das Comunidades Europeias contra

- República Portuguesa. *European Union Law*. Acedido em: <http://curia.europa.eu/juris/celex.isf?celex=62005CC0053&lang1=en&type=TXT&ancre=>
- Shaw, D. (2003). *Maintaining Relationships Through Communication: Relational, Contextual, and Cultural Variations*. London: Routledge.
- Shelley, P. (2007). *A Defence Of Poetry*. Montana: Kessinger Publishing.
- Shepard, R. (2014). Copyright's Vicious Triangle: Returning Author Protections to their Rational Roots. *Loyola of Los Angeles Law Review*, 47(3), 731-769.
- Shepherd, J. (2017). *Harry Potter prequel about Voldemort approved by Warner Bros. Independent*. Accessed in: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/harry-potter-fan-film-warner-bros-voldemort-origins-of-the-heir-a7766346.html>
- Sidney, P. (1965). *An Apology for Poetry*. Manchester: Manchester University Press.
- Silet, C. (2001). *Oliver Stone: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Silva, N. (2014). Uma Introdução Ao Direito De Autor Europeu. *Revista da Ordem dos Advogados*, 57, 1331-1387.
- Silver, C. (2016). *An Auteurist History of Film*. New York: Museum of Modern Art.
- SmartContract. (2017). *Connect Smart Contracts to your Apps & Data*. Accessed in: <https://www.smartcontract.com/>
- Sofer, A. (2003). *The Stage Life of Props*. Michigan: University of Michigan Press.
- Solon, O. (2012, 18 of July). Rights group fined for not paying artist royalties on anti-piracy ad. *Wired*. Accessed in: <http://www.wired.co.uk/article/dutch-rights-group-fined-for-not-paying-royalties>
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michigan: Michael Wiese Productions.
- Sousa, M. (2016). Regulação dos Media em Democracia: Experiências e Modelos no Caso Português. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Acedido em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/42574/1/Mariana%20Lameiras%20de%20Sou%20sa.pdf>
- SPA, Sociedade Portuguesa de Autores. (2016). *Regulamento de Repartição de Direitos e Calendário Anual de Distribuições*. Acedido em: https://www.spautores.pt/assets_live/78/regulamento_reparticao_direitos_revistodez2016.pdf
- Spicer, A., McKenna, A. & Meir, C. (2014). *Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies*. London: Bloomsbury.
- Squire, J. (2016). *The Movie Business Book*. New York: Routledge.

Staiger, J. (2003). Authorship Approaches. In D. Gerstner & J. Staiger (Eds.), *Authorship and Film* (pp. 27–60). New York: Routledge.

Stanislavsky, C. (1989). *An Actor Prepares*. New York: Routledge.

Stanislavsky, C. (1989). *Building a Character*. New York: Routledge.

Stapleton, O. (2015, November). So you want to work in movies? *Oliver Stapleton*. Accessed in: <http://www.cineman.co.uk/>

Stempel, T. (2010, July). Darryl F. Zanuck: 19th Century-Fox. *Senses of Cinema*. Accessed in: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/darryl-f-zanuck-19th-century-fox/>

Sternberg, R. (1999). *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press

Steward, T. (2010). *Authorship, Creativity and Personalisation in US Television Drama*. Tese de Doutoramento, University of Warwick, Coventry, Reino Unido. Accessed in: http://wrap.warwick.ac.uk/35618/1/WRAP_THESIS_Steward_2010.pdf

Storaro, V. (2002). *Storaro: Writing with Light*. New York: Bilingual edition.

Streck, J. (1994). Gesture as Communication II: The Audience as Co-Author. *Research on Language and Social Interaction*, 27(3), 239-267.

Strowel, A. (1993). *Droit d'Auteur et Copyright. Divergences et convergences. Etude de droit compare*. Bruxelles: E. Bruylant.

Sutherland Asbill & Brennan LLP. (2004). *Analysis of International Work-for-Hire Laws*. Accessed in: <https://us.eversheds-sutherland.com/portalresource/lookup/poid/Z1tOI9NPluKPtDNIqLMRV56Pab6TfzcRXncKbDtRr9tObDdEuS3Dr0!/fileUpload.name=/WorkforHireLaws.pdf>

Süssekind, P. (2008). *Shakespeare: O génio Original*. São Paulo: Zahar.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

Tashiro, C. (1998). *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*. Austin: University of Texas Press.

Taylor, C. (2013, 17 of April). Behind the Scenes of the First Three Episodes. *HBO- Making Game of Thrones*. Accessed in: <http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2013/4/17/behind-the-scenes-of-the-first-three-episodes.html?rq=units>

Taylor, C. (2014). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

Taylor, C. (2011, 11 of December). Meet the Guy Who Sees What Isn't There (Yet). *HBO- Making Game of Thrones*. Accessed in: <http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2011/12/11/meet-the-guy-who-sees-what-isnt-there-yet.html?rq=units>

The Guardian (2017). *David Hare: classic British drama is 'being infected' by radical European staging*. Accessed in: <https://www.theguardian.com/stage/2017/jan/29/david-hare-classic-british-drama-infected-radical-european-staging>

Thomas, K. (1986, 20 of November). Movie Review: 'Rouge Baiser': Love And Politics. *Los Angeles Times*. Accessed in: http://articles.latimes.com/1986-11-20/entertainment/ca-11994_1_rouge-baiser

Thompson, A. (2016, 4 of July). How This 'Game of Thrones' Director Moved From Cannes to Westeros (Emmy Video). *Indie Wire*. Accessed in: <http://www.indiewire.com/2016/07/game-of-thrones-jeremy-podeswa-director-emmy-video-1201702115/>

Thompson, R. & Burns, G. (1990). *Making Television: Authorship and the Production Process*. New York: Praeger.

Thompson, R. & Marc, D. (1992). *Prime Time Producers*. Boston: Little Brown.

Thompson, R. & Marc, D. (1995). *Prime Time, Prime Movers*. New York: Syracuse University Press.

Thompson, R. (1990). *Adventures on Prime Time: The Television Programs of Stephen J. Cannell*. New York: Praeger.

Thorne, A. (2014, 30 of May). Producing the most popular series of all time. *OxStu- The Oxford Student Newspaper*. Accessed in: <http://oxfordstudent.com/2014/05/30/producing-the-most-popular-series-of-all-time/>

Twain, M. (1976, 1 of November). The Law: Righting Copyright. *Time*. Accessed in: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,914652,00.html>

Tomasevskij, B. (1995). Literature and Biography. In Seán Burke (Eds.), *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader* (pp.81-89). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Torodov, T. & Weinstein, A. (1969). Structural Analysis of Narrative. *Novel: A Forum on Fiction*, 3, 70-76.

Treccani, La Cultura Italiana. (2003). *Enciclopedia del Cinema*. Accesso in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-cristaldi_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-cristaldi_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Tregde, D. (2013). A Case Study on Film Authorship: Exploring the Theoretical and Practical Sides in Film Production. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2), 5-15. Accessed in: <http://www.elon.edu/docs/e-web/academics/communications/research/vol4no2/01davidtregdeefall13.pdf>

Truffaut, F. (1974). A Certain Tendency of the French Cinema. In B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods*, (pp. 224-237). Berkeley: University of California Press.

Tunstall, J. (1993). *Television Producers (Communication and Society)*. New York: Routledge.

Turman, L. (2005). *So You Want to Be a Producer*. New York: Three Rivers Press.

UNESCO, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2010). *The ABC of Copyright* (Unesco Culture Sector). Accessed in: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=40820&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Turner, G. (2002). *The Film Cultures Reader*. New York: Routledge.

Tybjerg, C. (2005). The Makers of Movies: Authors, Subjects, Personalities, Agents? In Torben Grodal, Iben Laursen & Bente Larsen, *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum.

UNESCO, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2010). *The ABC of Copyright* (UNESCO Culture Sector). Accessed in: http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/WAPO/ABC_Copyright_en.pdf

U.S. Embassy & Consulates in Pakistan. (2010). *IPR Toolkit - Pakistan Copyrights: Introduction to Copyright*. Acedido em: pk.usembassy.gov/wp-content/uploads/sites/76/2016/03/ipr-copyrights.pdf

Valentim, F. (2016). *As Opções de Consumo Cinematográfico do Público Português em Salas de Cinema*. Dissertação de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal. Acedido em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/12419/1/As%20p%C3%A7%C3%B5es%20de%20Consumo%20Cinematogr%C3%A1fico%20do%20P%C3%ABlico%20Portugu%C3%AAs%20em%20Salas%20de%20Cinema%20-%20F%C3%A1bio%20Valentim%20n%C2%BA55777%20%282%29.pdf>

Valle, R. (2008). *The One-Hour Drama Series: Producing Episodic Television*. Los Angeles: Silman-James Press.

Vaver, D. (2002). *Principles of Copyright*. Geneva:UNDP.

Vaz, M. & Barron, C. (2004). *The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting*. California: Chronicle Books.

Venâncio, P. (2013). *A Tutela Jurídica do Formato de Ficheiro Electrónico*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Acedido em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/35678/1/Pedro%20Dias%20Ven%C3%A2ncio.pdf>

Versteeg, R. (1996). Defining “Author” for Purposes of Copyright. *The American University Law Review*, 45, 1323-1366.

Vest, J. (2004). To Catch a Liar: Bazin, Chabrol and Truffaut Encounter Hitchcock. In Richard Allen & Sam Ishii-Gonzales (Eds.), *Hitchcock: Past and Future*. London: Routledge.

VIX. (2015). Confira todos os filmes da Marvel e DC que devem ser lançados até 2020. *VIX*. Acedido em: <http://www.vix.com/pt/bbr/1673/confira-todos-os-filmes-da-marvel-e-dc-que-devem-ser-lancados-ate-2020>

Wallis, H. (1983). Filmmakers on Filmmakings, Volume 1. In J. McBride (Ed.), *The American Film Institute Seminars on Motion Pictures and Television* (pp. 27-43). Boston: Houghton Mifflin Company.

Walter, R. (2010). *Essentials of Screenwriting: The Art, Craft, and Business of Film and Television Writing*. London: A Plume Book.

Ward, P. (2003). *Picture Composition for Film and Television*. London: Focal Press.

Weinraub, B. (1997, 26 of September). At the Movie; For a Fast Plot: 2 Men, Add Bear. *The New York Times*. Accessed in: <http://www.nytimes.com/1997/09/26/movies/at-the-movies-for-a-fast-plot-2-men-add-bear.html>

Welkos, R. (1998, 6 of June). A Film by [Your Name Here]. *Los Angeles Times*. Accessed in: <http://articles.latimes.com/1998/jun/06/entertainment/ca-57026>

Wicking, C. & Vahimagi, T. (1979). *The American Vein: Directors and Directions in Television*. New York: E.P. Dutton.

Wimsatt, W. & Beardsley, M. (1982). The Intentional Fallacy. In William Kurtz Wimsatt & Monroe C. Beardsley (Eds.), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (pp.3-20). Kentucky: University Press of Kentucky.

Winter, H. (2006). *What I Really Want to do is Produce*. London: Faber & Faber.

WIPO, World Intellectual Property Organization (2016). *What is Intellectual Property?* Accessed in: <http://www.wipo.int/about-ip/en/>

WGAE, Writers Guild of America East. (2014). *Understanding Separated Rights & Creative Rights*. Accessed in: <https://www.wgaeast.org/?s=Separated+Rights+&x=0&y=0>

WGAW & WGAE, Writers Guild of America West & East. (2014). *Creative Rights for Writers of Theatrical and Long-Form Television Motion Pictures* (The Latest WGA Provisions and Overscale Suggestions). Accessed in: <http://www.wga.org/contracts/know-your-rights/creative-rights-for-writers>

WGAW, Writers Guild of America West. (2017). *Determining Separated Rights on a Television Series* (Understanding Separated Rights). Accessed in: <http://www.wga.org/contracts/know-your-rights/determining-separated-rights>

WGAW, Writers Guild of America West. (2007). *Understanding Separated Rights*. Accessed in: <http://www.wga.org/contracts/know-your-rights/understanding-separated-rights>

WGAW & WGAE, Writers Guild of America West & East. (2017). *Television Credits Manual*. Accessed in: <http://www.wga.org/contracts/credits/manuals/tv-credits-manual>

White, R. (1935, 4 of November). The Miracle Man of Hollywood. *LAT Magazine*, p. 401

Whittaker, T. (2011) *The Films of Elías Querejeta: A Producer of Landscapes*. Wales: University of Wales Press.

Winfrey, G. (2016). Woody Allen's Secret to His Success: His Sister Explains All. *IndieWire*. Accessed in: <http://www.indiewire.com/2016/07/woody-allen-sister-letty-aronson-secret-to-success-cafe-society-kristen-stewart-jesse-eisenberg-1201705784/>

Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Wollen, P. (1982). *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso.

Wood, J. (2015). *Communication in Our Lives*. Canada: Cengage Learning.

Wood, J. (2016). *Interpersonal Communication: Everyday Encounters*. Boston: Cengage Learning.

Wood, J. (2017). *Communication Mosaics: An Introduction to the Field of Communication*. Boston: Cengage Learning.

Wood, R. (1976). *Personal Views: Explorations in Film*. London: Gordon Fraser.

Wright, W. (1975). *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.

Writers Store. (2016). *Interview with: John Wirth - Television Writer/Producer*. Accessed in: <https://www.writersstore.com/interview-with-john-wirth-television-writer-producer/>

Young, E. (1759). *Conjectures on Original Composition: In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London: Edith Morley.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS²²⁴

²²⁴ Os filmes presentes nesta Referência Videográfica são referenciados apenas com o nome do seu realizador, produtor e companhia de produção principal (que possui a maioria dos direitos), não por uma questão de afirmação da sua autoria, mas como representantes da obra. Existem demasiados elementos para os mencionar a todos, por isso, optou-se por uma das formulações adotadas pela APA. Nalgumas referências acrescentou-se ou substituiu-se estes elementos pelo seu argumentista, realizador de segunda unidade, criador, produtor executivo e/ou companhia de produção independente pertencente ao

Abraham, M., Newman, E. (Produtores) & Heijningen Jr., M. (Realizador) (2011). *The Thing* [Trailer & Filme]. EUA & Canadá: Strike Entertainment, Universal Pictures & Morgan Creek Productions.

Abrams, J., Lieber, J. & Lindelof, D. (Criadores) (2004). *Lost* [TV Trailer e Série de TV]. EUA: Bad Robot, ABC Studios & et al.

Abrams, J., Kurtzman, A., Orci, R. (Criadores) (2008). *Fringe* [TV Trailer]. EUA & Canadá: Warner Bros., Bad Robot & et al.

Aguilar, S., Urbano, L. (Produtores) & Gomes, M. (2012). *Tabú* [Filme]. Portugal, Alemanha & et al.: O Som e a Fúria, Gullane & et al.

Allen, A., Cohen, J. & et al (Produtores) (2017-). *Riverdale* [TV Trailer]. USA: Warner Bros. Television, CBS Television Studios & et al.

Vieira, L. (Produtor), Noivo, N. (Produtor Executivo), Alves, Y. & Graciano, S. (Realizadores) (2017-). *Filha da Lei* [Série de TV]. Portugal: Stopline Films & RTP.

Amaral, T., Dias, M., Moniz, J. (Produtor), Edde, L. (Produtor Executivo), Cerqueira, A., Fernandes, J. & Ribeiro, A. (Realizadores) (2008-2009). *Equador* [Série de TV]. Portugal: Plano 6, TVI & et al.

Apatow, J., Rothman, R., Stoller, N. (Produtores) & Stoller, N. (Realizador) (2012). *The Five-Year Engagement* [Trailer & Filme]. USA & Japão: Universal Pictures, Relativity Media & et al.

Arama, S. (Produtor) & Karson, E. (Realizador) (1988). *Black Eagle* [Filme]. EUA: Rotecon B.V. & Magus.

Araújo, E., Saldanha, M. & et al. (Produtores), Cardoso, J., Mello, L. & et al. (Realizador) (2013). *Bairro* [Filme]. Portugal: Plural Entertainment, TVI & Zon Lusomundo.

Arnaz, D. (ator, produtor e produtor executivo) & Oppenheimer, J. (argumentista, produtor) (1951-1957). *I Love Lucy* [Série de TV]. USA: Desilu Productions, CBS & et al.

Arnold, S., Roth, D., Wilson, C. (Produtores), Bont, J. (Realizador) (1999). *The Haunting* [Filme]. EUA: Roth-Arnold Productions.

Aronson, L. (Produtor) & Allen, W. (Realizador) (2003). *Anything Else* [Filme]. EUA, França & et al.: DreamWorks, Gravier Productions & et al.

Aronson, L. (Produtor) & Allen, W. (Realizador) (2001). *The Curse of the Jade Scorpion* [Filme]. EUA & Alemanha: DreamWorks, Gravier Productions & et al.

Aronson, L. (Produtor) & Allen, W. (Realizador) (2002). *Hollywood Ending* [Filme]. EUA: DreamWorks, Gravier Productions & et al.

Aronson, L. (Produtor) & Allen, W. (Realizador) (2004). *Melinda and Melinda* [Filme]. EUA: Fox Searchlight Pictures, Gravier Productions & et al.

Aronson, L., Tenenbaum, S. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2010). *You Will Meet a Tall Dark Stranger* [Filme]. Espanha & EUA: Gravier Productions, Mediapro & et al.

Aronson, L., Tenenbaum, S. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2011). *Midnight in Paris* [Filme]. Espanha, EUA & et al: Gravier Productions, Mediapro & et al.

Aronson, L., Tenenbaum, S. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2012). *To Rome with Love* [Filme]. Itália, Espanha & et al.: Gravier Productions, Medusa Film & et al.

Aronson, L., Tenenbaum, S. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2013). *Blue Jasmine* [Filme]. EUA: Gravier Productions, Perdido Productions & et al.

Aronson, L., Tenenbaum, S. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2014). *Magic in the Moonlight* [Filme]. EUA & UK: Gravier Productions, Dippermouth Productions & et al.

Aronson, L., Tenenbaum, S. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2009). *Whatever Works* [Filme]. EUA & França: Gravier Productions, Sony Pictures Classics & et al.

Aronson, L., Wiley, G. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2005). *Match Point* [Filme]. Irlanda, Luxemburgo & et al.: BBC Films, Thema Productions & et al.

Aronson, L., Wiley, G. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2007). *Cassandra's Dream* [Filme]. EUA, França, et al.: Iberville Productions, Virtual Studios & et al.

Aronson, L., Wiley, G. & et al. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2008). *Vicky Cristina Barcelona* [Filme]. Espanha & EUA: The Weinstein Company, Gravier Productions & et al.

Aronson, L., Wiley, G. (Produtores) & Allen, W. (Realizador) (2006). *Scoop* [Filme]. EUA & UK: BBC Films, Jelly Roll Productions & et al.

Artemev, E. (Produtor) & Tarkovsky, A. (Realizador) (1972). *Solaris* [Filmes]. União Soviética: Mosfilm, Unit Four & et al.

Astier, A. (Criador & Produtor Artístico) & Kappauf, A. (Produtor Artístico) (2004-2009). *Kamelott* [Série de TV]. França: Shortcom, Dies Irae & et al.

Avellan, E., Rodriguez, R. (Produtores) & Rodriguez, R. (Realizador e Argumentista) (2001). *Spy Kids* [Filme]. EUA: Dimension Films.

- Avellan, E., Rodriguez, R., Steinberg, E., Tarantino, Q. (Produtores) & Tarantino, Q. (Realizador e Argumentista) (2007). *Death Proof* [Filme]. EUA: Troublemaker Studios, Rodriguez International Pictures & Weinstein Company.
- Ball, A. (Criador) (2008). *True Blood* [TV Trailer]. EUA: HBO, Your Face Goes Here Entertainment & et al.
- Bas, J., Sagalés, A. & Banacolocho, J. (Produtores Executivos) (2017-). *La Catedral del Mar* [Série de TV]. Espanha: Netflix, Diagonal TV & et al.
- Beineix, J., Ossard, C. (Produtores) Beineix, J. (Realizador e Argumentista) (1986). *Betty Blue* [Filme]. França: Cargo Films.
- Belmont, V. (Produtor) & Boisset, Y. (Realizador) (1970). *Un condé* [Filme]. França & Itália: Empire Films & Stéphan Films.
- Belmont, V. (Produtor) & Corbiau, G. (Realizador) (1994). *Farinelli* [Filme]. França, Itália & Bélgica: Stéphan Films, MG, Italian International Film & et al.
- Belmont, V. (Produtor) & Franju, G. (Realizador) (1970). *La faute de l'abbé Mouret* [Filme]. França: Les Films du Carrosse & Stéphan Films.
- Belmont, V. (Produtor) & Leroy, S. (Realizador) (1982). *Légitime violence* [Filme]. França: Stéphan Films, Farena Films, Kuiv Productions & et al.
- Belmont, V. (Produtor) & Montazel, P. (Realizador) (1960), *Ça va être ta fête* [Filme]. França & Itália: Belmont Films, Chaillot Films, Cinerad-Cinematografica Radici & et al.
- Belmont, V. (Produtor) & Mordillat, G. (Realizador) (2013), *Le grand retournement* [Filme]. França: Stephan Films, Imagine e Au fil de l'eau.
- Belmont, V. (Produtor) & Mordillat, G. (Realizador) (1987), *Zwei halbe Helden* [Filme]. França & Alemanha: Films A2, Ice Films, Stéphan Films & et al.
- Belmont, V. & Dorfmann, J. (Produtores), Vergne, J. & Desagnat, J. (Realizadores) (1980). *Les Charlots contre Dracula* [Filme]. França: Belstar Productions, Stéphan Films & Les Films de la Tour.
- Belmont, V. & Gutenberg, L. (Produtores) & Hamilton, D. (Realizador) (1980). *La loi du survivant* [Filme]. França: Société Nouvelle de Cinématographie & Stéphan Films.
- Belmont, V. & Gutenberg, L. (Produtores) & Hamilton, D. (Realizador) (1980). *Tendres cousines* [Filme]. França & Alemanha: Stéphan Films, Filmédís & TV 13 Fernseh- und Filmgesellschaft.
- Belmont, V. & Langlois, G. (Produtores) & Durringer, X. (Realizador) (2005). *Chok-Dee* [Filme]. França: Stéphan Films, Siam Movies, Télégraphe & et al.

Belmont, V., Benier, G., Berri, C., Bodard, M., Truffaut, F. (Produtores) & Pialat, M. (Realizador) (1968) *L'enfance nue* [Filme]. França: Parafrance Films, Parc Film, Renn Productions & Les Films du Carrosse.

Belmont, V., Charpak, A., Jouf, H., Monti, N. (Produtores) & Charpak, A. (Realizador) (1967) *Le crime de David Levinstein* [Filme]. França: Jeune Cinema Theatre de France & Stéphan Films.

Belmont, V., Laurentiis, G., Pescarolo, L. (Produtores) & Rossi, F. (Realizador) (1997). *La Tregua* [Filme]. França, Itália, Alemanha & et al.: 3 Emme Cinematografica, Stéphan Films, UGC Images & et al.

Belmont, V., Laurentiis, G., Pescarolo, L. (Produtores) & Rossi, F. (Realizador) (1966). *Les ruses du diable* [Filme]. França: Stéphan Films & Prisma Films.

Bender, L. (Produtor e Estória) & Spiegel, S. (Realizador) (1989). *Intruder* [Filme]. EUA: Phantom Productions, Beyond Infinity & et al.

Bender, L. (Produtor) & Nakano, D. (Realizador) (1995). *White Man's Burden* [Filme]. EUA & França: HBO, A Band Apart & et al.

Bender, L. (Produtor) & Sant, G. (Realizador) (1997). *Good will hunting* [Filme]. EUA: Miramax, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L. (Produtor) & Tarantino, Q. (Realizador) (1992). *Reservoir Dogs* [Filme e Trailer]. EUA: Dog Eat Dog Productions Inc., Live Entertainment & et al.

Bender, L. (Produtor) & Tarantino, Q. (Realizador) (1994). *Pulp Fiction* [Filme e Trailer]. EUA: Miramax, A Band Apart & et al.

Bender, L. (Produtor) & Tarantino, Q. (Realizador) (1997). *Jackie Brown* [Filme]. EUA: Miramax, A Band Apart & et al.

Bender, L. (Produtor) & Tarantino, Q. (Realizador) (2003). *Kill Bill Vol.1* [Filme]. EUA: Miramax, A Band Apart & et al.

Bender, L. (Produtor) & Tarantino, Q. (Realizador) (2003). *Kill Bill Vol.2* [Filme]. EUA: Miramax, A Band Apart & et al.

Bender, L. (Produtor) Eli Roth & Tarantino, Q. (Realizadores) (2003). *Inglourious Basterds* [Filme]. EUA & Alemanha: Universal Pictures, A Band Apart & et al.

Bender, L., Baldecchi, J. (Produtores) & Verbinski, G. (Realizador) (2001). *The Mexican* [Filme]. EUA: DreamWorks, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Beckerman, M. & et al. (Produtores) & Beckerman, M. (Realizador) (2014). *Alien Abduction* [Filme]. EUA: Big Picture, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Brunetti, D. (Produtores) & Yakin, B. (Realizador) (2008). *Safe* [Filme]. EUA: Lionsgate, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Curtis, B. (Produtores) & Posin, A. (Realizador) (2005). *The Chumscrubber* [Filme]. EUA: El Camino Pictures, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Elbert, E. (Produtores) & Tennant, A. (Realizador) (1999). *Anna and the King* [Filme]. EUA: Fox 2000 Pictures, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Gladstein, R. (Produtores) & Madden, J. (Realizador) (2008). *Killshot* [Filme]. EUA: FilmColony, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Green, S. (Produtores) & Ferland, G. (Realizador) (2003). *Dirty Dancing: Havana Nights* [Filme]. EUA: Miramax, A Band Apart & et al.

Bender, L., Katz, M. (Produtores) & Dahl, J. (Realizador) (2005). *The Great Raid* [Filme]. EUA: Miramax, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Koppelman, B. & et al. (Produtores), Koppelman, B. & Levien, D. (Realizadores) (2001). *Knockaround Guys* [Filme]. EUA: New Line Cinema, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Mandoki, L. & et al. (Produtores) & Mandoki, L. (Realizador) (2004). *Voces inocentes* [Filme]. EUA: MUVI Films, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Ostrow, R. (Produtores) & Yakin, B. (Realizador) (1994). *Fresh* [Filme]. EUA & França: Miramax, Lumière Pictures & et al.

Bender, L., Penotti, J. (Produtores) & Yakin, B. (Realizador) (1998). *A Price Above Rubies* [Filme]. EUA & UK: Channel Four Films, Lawrence Bender Productions & et al.

Bender, L., Turrow, R. (Produtores) & Rifkin, A. (Realizador) (1989). *Tale of Two Sisters* [Filme]. EUA: L.A. Dreams Productions & Vista Street Entertainment.

Benioff, D. (*Showrunner*) (2012). *Game of Thrones: From Book to Screen* [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (*Showrunners*), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Benioff, D. & Weiss, D. B. (Criadores, Produtores Executivos, Argumentistas) (2011- 2014). *Game of Thrones* [Série de Televisão]. UK & EUA: HBO, Television 360, Grok! Studio & et al.

Benioff, D. & Weiss, D. B. (*Showrunners*) & Dance, C. (Astor) (2014). *Game of Thrones Season: Long Story Short* [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (*Showrunners*), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Benioff, D. & Weiss, D. B. (*Showrunners*), Boake, R. (*Location Manager*) & et al. (2012). *Making Game of Thrones* [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (*Showrunners*), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Benioff, D. & Weiss, D. B. (*Showrunners*), Doelger, F. (Produtor) & et al. (2013). Game of Thrones: Featurette [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (*Showrunners*), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Benioff, D. & Weiss, D. B. (*Showrunners*), Marshall, N. (Realizador) & et al. (2012). Creating the Battle of Blackwater [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (*Showrunners*), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Benioff, D. & Weiss, D. B. (*Showrunners*), Minahan, D. (Realizador) & et al. (2012). Anatomy of an Episode- A Golden Crown [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (*Showrunners*), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Berg, G. (atriz, argumentista, produtora executiva) & Berg, C. (argumentista, produtor, produtor associado) (1949-1957). *The Goldbergs* [Série de TV]. USA: CBS, NBC & et al.

Bergman, I. (Realizador) (1978). *Höstsonaten* [Filme]. Suécia, França & et al.: Personafilm, Filmédis & et al.

Bernhard, H., Donner, R. (Produtores), Spielberg, S., Marshall, F. & et al. (Produtores Executivos, Estória de Spielberg) & Donner, R. (Realizador) & Spielberg, S. (1985). *The Goonies* [Filme]. EUA: Amblin Entertainment.

Bigelow, K. (Realizador e Produtor), Boal, M., Antosca, S. & Ellison, M. (Produtor) (2012). *Zero Dark Thirty* [Trailer & Filme]. EUA: Columbia Pictures, Annapurna Pictures & et al.

Bises, S., Fasoli, L., Saviano, R., Rampoldi, L., Bianconi, G. (Criadores), Paolucci, L., Salerno, A. (Produtores), Amoroso, R., Chimenz, M., Gardini, G., Tozzi, R., Stabilini, G. (Produtor Executivo), Cupellini, C., Sollima, S., Comencini, F., Giovannesi, C. (Realizadores) (2014-2017). *Gomorra* [Serie de TV]. Itália e Alemanha: Fandango, Sky & et al.

Blair, S. & Martin, J. (Realizadores) (2016) *Keep Quiet* [Trailer]. UK e Hungria: Passion Pictures & AJH Films.

Block, P., Neal, C. (Produtores) & Green, A. (Realizador) (2010). *Frozen* [Filme]. USA: A Bigger Boat & ArieScope Pictures.

Blum, J., Kavanaugh-Jones (Produtores) & Derrickson, S. (Realizador) (2012). *Sinister* [Trailer & Filme]. USA & UK: Alliance Films, Possessed Pictures & et al.

Bornedal, O., Rack, B., Weinstein, H. (Produtores) & Toro, G. (Realizador) (1997). *Mimic* [Filme]. EUA: Dimension Films.

Branco, P. (Produtor) & Barroso, M. (Realizador) (2008). *Um Amor de Perdição* [Filme]. Portugal: Clap Filmes.

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M. (Realizador) (2000). *Palavra e Utopia* [Filme]. Portugal, Espanha & et al.: Gemini Filmes, Madragoa Filmes & et al.

Bray, C., Sherman, E., Canning, I. (Produtores) & Loach, J. (Realizador) (2011). *Oranges and Sunshine* [Trailer]. UK & Austrália: Screen Australia, BBC Films & et al.

Broccoli, A., Wilson, M. (Produtores) & Glen, J. (Realizador) (1985). *007- A View to a Kill* [Filme]. UK: Eon Productions.

Broccoli, A., Wilson, M. (Produtores) & Glen, J. (Realizador) (1989). *007- Licence to Kill* [Filme]. UK & EUA: Danjaq, Eon Productions & United Artists.

Broccoli, A., Wilson, M. (Produtores) & Glen, J. (Realizador) (1987). *007- The Living Daylights* [Filme]. UK: Eon Productions.

Broccoli, B., Wilson, M. (Produtores), Broccoli, A. (Conselheiro de produção) & Campbell, M. (Realizador) (1995). *007- The GoldenEye* [Filme]. UK & EUA: Eon Productions & United Artists.

Broccoli, B., Wilson, M. (Produtores), Broccoli, B. (Produtora Associada) & Spottiswoode, R. (Realizador) (1997). *007- Tomorrow Never Dies* [Filme]. UK & EUA: United Artists & Eon Productions.

Broccoli, B., Wilson, M. (Produtores) & Apted, M. (Realizador) (1999). *007- The World is not Enough* [Filme]. UK & EUA: Eon Productions & United Artists.

Broccoli, B., Wilson, M. (Produtores) & Forster, M. (Realizador) (2008). *Quantum of Solace* [Filme]. UK & EUA: Eon Productions, Columbia Pictures & B22.

Broccoli, B., Wilson, M. (Produtores) & Campbell, M. (Realizador) (2006). *007- Casino Royale* [Filme]. UK, Czech Republic, EUA & et al.: Eon Productions, United Artists, Casino Royale Productions & et al.

Broccoli, B., Wilson, M. (Produtores) & Tamahori, L. (Realizador) (2002). *007- Die Another Day* [Filme]. UK & EUA: United Artists & Eon Productions.

Brody, J., Saraf, P., et al. (Produtores) & Jeffs, C. (Realizador) (2008). *Sunshine Cleaning* [Trailer]. USA: Overture Films, Back Lot Pictures & et al.

Bruckheimer, J. (Produtor) & Marshall, R. (Realizador) (2011). *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* [Filme]. EUA & UK: Jerry Bruckheimer Films, Moving Picture Company (MPC) & Walt Disney Pictures.

Bruckheimer, J. (Produtor), Sandberg, E. & Rønning, J. (Realizador) (2017). *Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales* [Filme]. EUA: Jerry Bruckheimer Films, Infinitem Nihil & Walt Disney Pictures.

Bruckheimer, J. (Produtor) & Verbinski, G. (Realizador) (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [Filme & Trailer]. EUA: Jerry Bruckheimer Films & Walt Disney Pictures.

Bruckheimer, J. (Produtor) & Verbinski, G. (Realizador) (2006). *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* [Filme]. EUA: Jerry Bruckheimer Films, Second Mate Productions & Walt Disney Pictures.

Bruckheimer, J. (Produtor) & Verbinski, G. (Realizador) (2007). *Pirates of the Caribbean: At World's End* [Filme]. EUA: Jerry Bruckheimer Films, Second Mate Productions & Walt Disney Pictures.

Brunetti, D., Luca, M., James, E. (Produtor) & Taylor-Johnson, S. (Realizador) (2015) *Fifty Shades of Grey* [Filme]. EUA: Focus Features, Michael De Luca Productions & Trigger Street Productions.

Brunetti, D., Luca, M., James, E., Viscidi, M. (Produtor) & Foley, J. (Realizador) (2017). *Fifty Shades Darker* [Filme]. EUA: Perfect World Pictures & Universal Pictures.

Buck, S. (Criadores e Produtores Executivos) (2017-). *Iron Fist* [TV Trailer]. USA: Walt Disney Television, Marvel Television & et al.

Burns, A., Brooks, J. (Criadores) & Mary Tyler Moore (Atriz) (1970-1977). *The Mary Tyler Moore Show* [Série de TV]. EUA: MTM Enterprises, CBS & et al.

Campos, R., Fernández-Valdés, T. & Neira, G. (Criadores) (2017-). *Las chicas del cable* [Série de TV]. Espanha: Bambú Producciones, Netflix & et al.

Canton, M., Kavanaugh, R., Nunnari, G. (Produtores) & Singh, T. (Realizador) (2011). *Immortals* [Trailer & Filme]. USA: Relativity Media, Mark Canton Productions & et al.

Carrelli, J., Cimino, M., Mcnall, B. (Produtores) & Cimino, M. (Realizador) (1987). *The Sicilian* [Filme]. EUA: Gladden Entertainment.

Carroll, G., Giler, D., Hill, W. (Produtores) & Scott, R. (Realizador) (1979). *Alien* [Filme]. UK & EUA: Brandywine Productions.

Carroll, G. (Produtor), Peckinpah, S. (Realizador) & Dawson, G. (Realizador de segunda unidade) (1973). *Pat Garrett & Billy the Kid* [Filme]. EUA: MGM.

Catlin, S., Goldberg, E. & Rogen, S. (Developed e Produtores Executivos) (2016-). *Preacher* [TV Trailer]. USA: Sony Pictures Television, AMC Studios & et al.

Cerveira, B. (Produtor e Realizador), Gerardo, F. (Produtor e Manager de Produção) & Ribeiro, M. (Produtor) (2017-). *Ministério do Tempo* [Série de TV]. Portugal: Inizimedia Audiovisuais, Just Up & et al.

Chase, D. (Criador, Argumentista, Produtor Executivo) (1999-2007). *The Sopranos* [Série de TV e Trailer]. USA: HBO, The Park Entertainment & Brillstein Entertainment Partners.

Chernin, P., Clark, D., et al. (Produtores) & Fickman, A. (Realizador) (2012). *Parental Guidance* [Filme e Trailer]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, Walden Media & et al.

Coen, E., Coen, J. (Produtores, Realizadores e Argumentistas) & Raimi, S. (Argumentista) (1994). *The Hudsucker Proxy* [Filme]. EUA, UK & Alemanha: PolyGram Filmproduktion, Silver Pictures, Working Title Films & et al.

Cohen, J. (Criador, Produtor), Murphy, R. (Developer, Produtor Executivo & Realizador) (2017-). *Feud* [TV Trailer]. USA: Fox 21 Television Studios, Plan B Entertainment & et al.

Coppola, F., Hanley, C. & et al. (Produtores) & Coppola, S. (Realizador) (1999). *The Virgin Suicides*. EUA: American Zoetrope, Eternity Pictures & et al.

Corman, G. (Produtor), Freeman, D., Schickel, R. (Produtores da reconstrução de 2004) & Fuller, S. (Realizador e Argumentista) (1980). *The Big Red One* [Filme]. EUA: Lorimar Productions.

Cranston, B. Shore, D. (Criadores e Produtores Executivos) (2015-). *Sneaky Pete* [TV Trailer]. USA: Sony Pictures Television, Amazon Studios & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Casadio, A. (Realizador) (1958). *Un ettaro di cielo* [Filme]. Itália: Cinecittà, Fidès, Lux Film & Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Corbucci, S. (Realizador) (1975). *Di che segno sei?* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Comencini, L. (Realizador) (1964). *La ragazza di Bube* [Filme]. Itália & França: Ultra Film, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Fabbri, O. (Realizador) (1976). *Movie Rush - La febbre del cinema* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Fellini, F. (Realizador) (1973). *Amarcord* [Filme]. Itália & França: F.C. Produzioni & PECF.

Cristaldi, F. (Produtor) & Fellini, F. (Realizador) (1983). *E la nave va* [Filme]. Itália & França: Rai 1, Vides Produzione, Gaumont & Societa Investimenti Milanese (S.I.M.).

Cristaldi, F. (Produtor) & Germi, P. (Realizador) (1961). *Divorzio all'italiana* [Filme]. Itália: Galatea Film, Lux Film & Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Germi, P. (Realizador) (1958). *L'uomo di paglia* [Filme]. Itália: Cinecittà, Lux Film & Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Germi, P. (Realizador) (1964). *Sedotta e abbandonata* [Filme]. Itália e França: Ultra Film, Lux Film, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Gregoretti, U. (Realizador) (1963). *Omicron* [Filme]. Itália: Lux Film, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Loy, N. (Realizador) (1959). *Audace colpo dei soliti ignoti* [Filme]. Itália & França: Société Générale de Cinématographie (S.G.C.), Titanus & Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Maselli, F. (Realizador) (1960). *I delfini* [Filme]. Itália & França: Les Films Ariane, Lux Film & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Maselli, F. (Realizador) (1970). *Lettera aperta a un giornale della sera* [Filme]. Itália: Ital-Noleggio Cinematografico, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Monicelli, M. (Realizador) (1963). *I compagni* [Filme]. Itália, França & Jugoslávia: Cinecittà, Lux Film & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Monicelli, M. (Realizador) (1958). *I soliti ignoti* [Filme]. Itália: Méditerranée Cinéma Production, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Monicelli, M. (Realizador) (1957). *Un eroe dei nostri tempi* [Filme]. Itália: Titanus, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Monicelli, M. (Realizador) (1963). *I compagni* [Filme]. Itália, França & et al.: Vides Cinematografica, Lux Film & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Monicelli, M. (Realizador) (1969). *Toh, è morta la nonna!* [Filme]: Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Petri, E. (Realizador) (1961). *L'assassino* [Filme]. Itália & França: Titanus, Vides Cinematografica & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Rosi, F. (Realizador) (1959). *I magliari* [Filme]. Itália & França: Titanus, Société Générale de Cinématographie (S.G.C.) & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Rosi, F. (Realizador) (1962). *Salvatore Giuliano* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica, Lux Film & et al.

Cristaldi, F. (Produtor), Rosi, F. & Gassman, V. (Realizador) (1957). *Kean - Genio e sregolatezza* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica, Lux Film & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Rosi, F. (Realizador) (1962). *Salvatore Giuliano* [Filme]. Itália: Galatea Film, Lux Film & et al.

Cristaldi, F. (Produtor) & Visconti, L. (Realizador) (1957). *Le notti bianche* [Filme]. Itália & França: Cinematografica Associati (CI.AS.) & Vides Cinematografica.

Cristaldi, F. (Produtor) & Visconti, L. (Realizador) (1965). *Vaghe stelle dell'Orsa* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica, Vides Film & et al.

- Cristaldi, F., Altissimi, B. (Produtor) & Corbucci, S. (Realizador) (1976). *Il signor Robinson, mostruosa storia d'amore e d'avventure* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica.
- Cristaldi, F., Carraro, N. (Produtores) & Battiato, G. (Realizador) (1983). *I paladini - Storia d'armi e d'amori* [Filme]. Itália & EUA: Vides Cinematografica & Warner Bros.
- Cristaldi, F., Carraro, N. (Produtores) & Loy, N. (Realizador) (1980). *Café Express* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica.
- Cristaldi, F., Carraro, N. (Produtores) & Rosi, F. (Realizador) (1979). *Cristo si è fermato a Eboli* [Filme]. Itália & França: Action Films, Vides Cinematografica & et al.
- Cristaldi, F., Carraro, N. (Produtores) & Salerno, N. (Realizador) (1983). *Arrivano i Miei* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica.
- Cristaldi, F., Carraro, N. (Produtores) & Steno (Realizador) (1978). *Amori Miei* [Filme]. Itália: Vides & RCS.
- Cristaldi, F., Carraro, N. (Produtores) & Vicario, M. (Realizador) (1979). *Il cappotto di Astrakan* [Filme]. Itália & França: Les Films Ariane, Vides Cinematografica & et al.
- Cristaldi, F., Bini, A., Chabert, F., Dancigers, G. & Mnouchkine, A (Produtores) & Jaque, C. (Realizador) (1958). *La legge è legge* [Filme]. Itália & França: Filmsonor, France Cinéma Productions, Les Films Ariane & Vides France.
- Cristaldi, F., Ergas, M. (Produtores) & Pontecorvo, G. (Realizador) (1960). *Kapò* [Filme]. Itália, França & et al.: Cineriz, Vides Cinematografica & et al.
- Cristaldi, F., Micheli, A., Angeletti, P. (Produtores) & Risi, D. (Realizador) (1969). *Il giovane normale* [Filme]. Itália: Dean Film, Vides Cinematografica & et al.
- Cristaldi, F., Pugliese, A. (Produtores) & Vicario, M. (Director) (1977). *Mogliamante* [Filme]. Itália: Vides Cinematografica & Columbia Pictures.
- Cristaldi, F., Romagnoli, G. (Produtores), Carosio, G. (Produtor delegado) & Tornatore, G. (Realizador) (1988). *Nuovo Cinema Paradiso* [Filme]. Itália & França: Cristaldifilm, Les Films Ariane, Rai 3 & et al.
- Crowe, C., Bryce, I. (Produtores) & Crowe, C. (Realizador e Argumentista) (2000). *Almost Famous* [Filme]. EUA: Vinyl Films, DreamWorks SKG & Columbia Pictures.
- Crowley, P., Gladstein, R., Liman, D. (Produtor) & Liman, D. (Realizador) (2002). *The Bourne Identity* [Filme]. EUA, Alemanha & República Checa: Kennedy/Marshall, Kalima Productions GmbH & Co. KG, Stillking Films & et al.

Crowley, P. Marshal, F., Smith, B., Weiner, J. (Produtor) & Gilroy, T. (Realizador) (2012). *The Bourne Legacy* [Filme]. EUA: Kennedy/Marshall, Dentsu, Helicopter Film Services, Captivate Entertainment & et al.

Crowley, P. Marshal, F., Sandberg, P. (Produtor) & Greengrass, P. (Realizador) (2004). *The Bourne Supremacy* [Filme]. EUA & Alemanha: Kennedy/Marshall, Motion Picture THETA Produktionsgesellschaft, Ludlum Entertainment & et al.

Crowley, P. Marshal, F., Sandberg, P. (Produtor) & Greengrass, P. (Realizador) (2007). *The Bourne Ultimatum* [Filme]. EUA & Alemanha: Kennedy/Marshall, Motion Picture THETA Produktionsgesellschaft, Ludlum Entertainment & et al.

Cruz, C. (Realizador, Argumentista e Produtor Executivo)(2017). *The Butler* [Trailer & Filme]. EUA: The Weinstein Company, Columbia Pictures & et al.

Curling, C., Macgowan, M. (Produtores) & Armstrong, G. (Realizador) (2007). *Death Defying Acts* [Filme]. Austrália & UK: BBC Films, AFFC & et al.

Darabont, F. (*Developer*), Hurd, G. (Produtor Executivo) & Kirkman, R. (Autor da Obra Original) (2010). *The Walking Dead* [TV Trailer]. EUA: AMC, Circle of Confusion & et al.

Davies, A. (Argumentista) (1994). *Middlemarch* [Mini- Série]. UK & USA: BBC & WGBH.

Davies, A. (Argumentista) (1995). *Pride and Prejudice* [Mini-Série]. UK: Chestermead & BBC.

Dawson, J., Anderson, W. & et al. (Produtores) & Anderson, W. (Realizador) (2012). *Moonrise Kingdom* [Filme]. EUA: Indian Paintbrush, American Empirical Pictures & et al.

Dawson, J., Anderson, W. & et al. (Produtores) & Anderson, W. (Realizador) (2014). *Grand Budapest Hotel* [Filme]. EUA & Alemanha: Indian Paintbrush, Fox Searchlight Pictures & et al.

Dawson, J., Fogelman, D. & et al. (Produtores) & Rejon, A. (Realizador) (2015). *Me and Earl and the Dying Girl* [Filme]. EUA: Indian Paintbrush & 20th Century Fox.

De Rakoff, A. (Criador) (2017-). *Snatch* [TV Trailer]. USA & UK: Little Island Productions & Crackle.

Deeley, M. (Produtor), Lauzirika, C. (Produtor versão de 2007) & Scott, R. (Realizador) (1982). *Blade Runner* [Filme]. EUA, Hong Kong & UK: Ladd Company, Shaw Brothers & Blade Runner Partnership.

Delbosc, O., Haggis, P. & et al. (Produtores) & Haggis, P. (Realizador) (2010). *The next three days* [Filme]. EUA & França: Lionsgate, Hwy61 & et al.

Di Novi, D., McCormick, K. (Produtores) & Hicks, S. (Realizador) (2012). *The Lucky One* [Trailer]. USA: Warner Bros., DiNovi Pictures & et al.

Doremus, D. (Realizador e Produtor), Finemore, J., George, R., Jones, B., Pruss, M., Schaefer, M. (Produtor) (2017). *Newness* [Trailer]. EUA: Lost City, Scott Free Productions & et al.

Dunham, L. (Criadora e Realizadora), Apatow, J. (Produtor Executivo, Argumentista) (2012). *Girls* [TV Trailer]. EUA: Apatow Productions, HBO & et al.

Dutheil, M., Ekinci, F., et al. (Produtores) Desmares, C. & Ekinci, F. (Realizadores) (2015). *Avril et le monde truqué* [Trailer]. França: Ciné+, Canal+ & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1951). *Sommarlek* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1953). *Sommaren med Monika* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1955). *Sommarnattens leende* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1957). *Det sjunde inseglet* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1957). *Smultronstället* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri & Leopardo Filmes.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1958). *Ansiktet* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri & Leopardo Filmes.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1960). *Jungfrukällan* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri & Leopardo Filmes.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1960). *Djävulens öga* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri & Leopardo Filmes.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1961). *Såsom i en spegel* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1963). *Nattvardsgästerna* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1963). *Tystnaden* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1964). *För att inte tala om alla dessa kvinnor* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri, Janus Film & et al.

Ekelund, A. (Produtor) & Molander, G. (Realizador) (1953). *Glasberget* [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri.

Ellin, D., Levinson, S., Wahlberg, M. (Produtores), Weiss, R. (Argumentista) & Ellin, D. (Realizador e Argumentista) (2015). *Entourage* [Filme]. EUA: Closest to the Hole Productions, Leverage Entertainment & Entourage Holdings.

Esposti, C. (Produtor e Produtor Executivo), Caputi, D., Barbieri, N., Cope, C., Pellegrini, E. (Produtores) & Sironi, A. (Realizador) (1999-2017). *Il commissario Montalbano* [Série de TV]. Itália: Palomar, Rai Fiction & et al.

Fabbi, A., Rampoldi, L., Sardo, S. (Criadores), Amoroso, R., Gianani, M., Mieli, L. (Produtores Executivos) & Gagliardi, G. (Realizador) (2015-). *1992* [Série de TV]. Itália: Sky, LA7 & et al.

Faragó, K., Olofsson, K. & et al. (Produtores) & Kaurismäki, A. (Realizador) (1989). *Leningrad Cowboys Go America* [Filme]. Finlândia & Suécia: Esselte Video, Finnish Film Foundation & et al.

Fellowes, J. (Criador) (2010). *Downton Abbey* [TV Trailer]. Reino Unido: Masterpiece Theatre, Carnival Film & Television & et al.

Fisher, L., Shahbazian, P., Wick, D. (Produtor) & Burger, N. (Realizador) (2014). *Divergent* [Filme]. EUA: Summit Entertainment, Red Wagon Entertainment & Soho VFX.

Fisher, L., Shahbazian, P., Wick, D. (Produtor) & Krieger, L. (Realizador) (2017). *The Divergent Series: Ascendant* [Filme]. EUA: Summit Entertainment, Red Wagon Entertainment & Lionsgate.

Fisher, L., Shahbazian, P., Wick, D. (Produtor) & Schwentke, R. (Realizador) (2015). *Insurgent* [Filme]. EUA: Summit Entertainment, NeoReel, Red Wagon Entertainment & et al.

Fisher, L., Shahbazian, P., Wick, D., Barnette, N. (Produtor) & Schwentke, R. (Realizador) (2016). *Allegiant* [Filme]. EUA: Summit Entertainment, Red Wagon Entertainment & Lionsgate.

Fonseca, J., Teles, G. & et al. (Produtor) & Teles, L. (Realizador) (2016). *Refrigerantes e Canções de Amor* [Filme]. Portugal: Fado Filmes, Força Maior, NOS Audiovisuais & et al.

Fuller, B. & Green, M. (Criadores e Produtores Executivos) (2017-). *American Gods* [TV Trailer]. USA: Fremantle Media North America, Starz! & Canada Film Capital.

Garland, A. (Realizador e Argumentista), Reich, A. & Macdonald, A. (Produtor) (2014). *Ex Machina* [Trailer & Filme]. Reino Unido: Film4, DNA Films & et al.

Geissler, D. (Produtor) & Howard, K. (Realizador) (1992). *Die Tigerin* [Filme]. Alemanha: Cine Vox, Deutsche Film (DEFA) & Dieter Geissler Filmproduktion.

Geissler, D. (Produtor) & Miller, G. (Realizador) (1990). *The Neverending Story II: The Next Chapter* [Filme]. EUA & Alemanha: Cinevox Filmproduktion GmbH, Bavaria Film, Dieter Geissler Filmproduktion.

- Geissler, D. (Produtor) & Vesely, H. (Realizador) (1981). *Egon Schiele – Exzesse* [Filme]. Alemanha, França, Áustria: Dieter Geissler Filmproduktion, Gamma Film, Cinéproduction, et al.
- Geissler, D., Bibo, H., Hampton, T. (Produtores) & MacDonald, P. (Realizador) (1994). *The Neverending Story III* [Filme]. Alemanha & EUA: Warner Bros., Dieter Geissler Filmproduktion & Studio Babelsberg.
- Geissler, D., Canter, S., Lake, M. (Produtores) & Schenkel, C. (Realizador) (1998) *Tarzan and the Lost City* [Filme]. EUA, Alemanha & Austrália: Dieter Geissler Filmproduktion, Alta Vista, Village Roadshow Pictures & et al.
- Geissler, D., Damon, M., Schaefers, B. (Produtores) & Petersen, W. (Realizador) (1984). *Die unendliche Geschichte* [Filme]. Alemanha & EUA: Neue Constantin Film, Bavaria Film, Dieter Geissler Filmproduktion, et al.
- Geissler, D., Santalucia, U. (Produtores) & Visconti, L. (Realizador) (1973) *Ludwig* [Filme]. Itália, França & Alemanha: Dieter Geissler Filmproduktion, Mega Film, Cinétel & et al.
- Gilligan, V. (Criador & Produtor Executivo) (2008- 2013). *Breaking Bad* [Série de TV & Trailer]. USA: AMC, Sony Pictures Television & et al.
- Gobert, F. (Criador & Realizador) (2012-). *Les Revenants* [Série de TV]. França: Canal +, Haut et Court & et al.
- Goldsmán, A., Heyman, D., Lassiter, J., Moritz, N. (Produtores), Lawrence, F. (Realizador) (2007). *I am Legend* [Filme]. EUA: Weed Road Pictures, Overbrook Entertainment, Heyday Films & et al.
- Goldwyn, S. (Produtor) & Wyler, W. (Realizador) (1946). *The Best Years of Our Lives* [Filme]. EUA: Samuel Goldwyn Company.
- Gonda, N., Malick, T., DeVito, J., Beil, C. (Produtores) & Edwards, A. (Realizador e Argumentista) (2014). *The Better Angels* [Filme]. EUA: Brothers K Productions.
- Gonda, N., Green, S. (Produtores) & Malick, T. (Realizador e Argumentista) (2012). *To the Wonder* [Filme]. EUA: Redbud Pictures & Brothers K Productions.
- Gordon, L., Levin, L., Wilson, C. (Produtores) & West, S. (Realizador) (2001). *Tomb Raider* [Filme]. EUA, Reino Unido & et al.: BBC, Paramount Pictures & et al.
- Gordon, H. & Gansa, L. (*Developers*) (2011). *Homeland* [TV Trailer]. EUA: Fox 21, Showtime Networks & et al.
- Gossett, C. (Realizador e Argumentista) (2014). *Prelude to Axanar* [Curta Metragem]. EUA: Axanar Productions.

Groening, M. (Criador, *Developer*, Designer de Personagens, Consultor Criativo e Produtor Executivo) (2010). *The Simpsons- Angry Dad: The Movie*. EUA: 20th Century Fox, Gracie Films & et al.

Groening, M. (Criador, *Developer*, Designer de Personagens, Consultor Criativo e Produtor Executivo) (2010). *The Simpsons- The Scorpion's Tale*. EUA: 20th Century Fox, Gracie Films & et al.

Guber, P., Clooney, G., Soderbergh, S. (Produtores) Maybury, J. (Realizador) (2005). *The Jacket* [Filme]. EUA & Alemanha:

Guber, P. (Produtor) & Yates, P. (Realizador) (1977). *The Deep* [Filme]. EUA: Casablanca Filmworks.

Hardy, C. (Criador & Produtor Consultor) & Hardy, T. (Criador e Produtor Executivo) (2017-). *Taboo* [TV Trailer]. UK: Scott Free Productions; Hardy, Son & Baker & Sonar Entertainment.

Hawley, N. (Criador e Produtor Executivo) (2017-). *Legion* [TV Trailer]. USA: 20th Century Fox Television, Walt Disney Television & et al.

Henke, G., Arndt, S. & et al. (Produtores) & Becker, W. (Realizador) (1997). *Das Leben ist eine Baustelle*. [Filme]. Alemanha: X-Filme Creative Pool, WDR & et al.

Henke, G., Arndt, S. & et al. (Produtores) & Tykwer, T. (Realizador) (1998). *Lola rennt* [Filme]. Alemanha: X-Filme Creative Pool, WDR & et al.

Henke, G., Arndt, S. & et al. (Produtores) & Tykwer, T. (Realizador) (2000). *Der Krieger und die Kaiserin* [Filme]. Alemanha: X-Filme Creative Pool, WDR & et al.

Henke, G., Arndt, S. & et al. (Produtores) & Tykwer, T. (Realizador) (2010). *Three* [Filme]. Alemanha: X-Filme Creative Pool, WDR & et al.

Henke, G., Vietinghoff, J. (Produtores) & Münster, R. (Realizador) (1990). *Der achte Tag* [Filme]. Alemanha: VF, WDR & et al.

Henke, G., Windisch, I. (Produtores) & Schlöndorff, V. (Realizador) (1996). *Der Unhold* [Filme]. Alemanha, França & et al.: France 2 Cinéma, Héritage Films & et al.

Heyman, D. (Produtor) & Columbus, C. (Realizador) (2001). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [Filme e Trailer]. EUA & UK: Heyday Films, 1492 Pictures & Warner Bros.

Heyman, D. (Produtor) & Columbus, C. (Realizador) (2002). *Harry Potter and the Chamber of Secrets* [Filme]. EUA, UK & Alemanha: Heyday Films, 1492 Pictures, Warner Bros & et al.

Heyman, D.(Produtor), Orleans, L. (Produtor versão IMAX) & Newell, M. (Realizador) (2005). *Harry Potter and the Goblet of Fire* [Filme]. EUA & UK: Heyday Films, Patalex IV Productions Limited & Warner Bros.

Heyman, D., Barron, D. & Rowling, J. (Produtor) & Yates, D. (Realizador) (2010). *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1* [Filme]. EUA & UK: Heyday Films & Warner Bros.

Heyman, D., Barron, D. & Rowling, J. (Produtor) & Yates, D. (Realizador) (2011). *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2* [Filme]. EUA & UK: Heyday Films, Moving Picture Company (MPC) & Warner Bros.

Heyman, D., Barron, D. (Produtor) & Yates, D. (Realizador) (2009). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. EUA & UK: Heyday Films & Warner Bros.

Heyman, D., Barron, D. (Produtor), Orleans, L. (Produtor versão IMAX) & Yates, D. (Realizador) (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix* [Filme]. EUA & UK: Heyday Films, Cool Music, Warner Bros & et al.

Heyman, D., Columbus, C., Radcliffe, M. (Produtor), Orleans, L. (Produtor versão IMAX) & Cuarón, A. (Realizador) (2004). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [Filme]. EUA & UK: Heyday Films, 1492 Pictures, Warner Bros & et al.

Hirst, M. (Criador) (2013). *Vikings* [TV Trailer]. Irlanda & Canada: MGM Television, Take 5 Productions & et al.

Ho, A., Stone, O. (Produtores), Sklar, Z. (Argumentista) & Stone, O. (Realizador e Argumentista) (1991). *JFK* [Filme]. França & EUA: Ixtlan & Camelot.

Horowitz, A. & Kitsis, E. (Criadores) (2011). *Once Upon a Time* [TV Trailer]. EUA: ABC Studios, Kitsis/Horowitz & et al.

Howard, R. (Realizador e Produtor), Calley, J. & Grazer, B. (Produtor) (2009). *Angels & Demons* [Trailer & Filme]. EUA & Itália: Columbia Pictures, Imagine Entertainment & et al.

Hurd, G. (Produtor), Carrol, G., Giler, D., Hill, W. (Produtores Executivos), Hill, W., Giler, D. Cameron, J. (Argumentos) & Cameron, J. (Realizador) (1986). *Aliens* [Filme]. EUA & UK: Brandywine Productions & SLM Production Group.

Hurd, G., Ling, V. (Produtores) & Cameron, J. (Realizador e Argumentista) (1989). *The Abyss* [Filme]. EUA: Pacific Western & Lightstorm Entertainment.

Ilsøe, M. (Criador), Leth, K., Rank, C. (Produtores), Bernth, P. (Produtor Executivo), Faisst, H., Christensen, J., August, P., Friedberg, L., Thulstrup, M., Dyrholm, T., el-Toukhy, M. (Realizadores) (2014-2017). *Arvingerne* [Série de TV]. Dinamarca: DR, NRK & et al.

Johnson, B., Kosove, A., et al. (Produtores) & Villeneuve, D. (Realizador) (2017). *Blade Runner 2049* [Trailer & Filme]. USA, UK & Canadá: Warner Bros., Columbia Pictures & et al.

Kaldenberg, M. (Produtor e Produtor Executivo) & Fromm, F. (Realizador) (2010-2015). *Weissensee* [Série de TV]. Alemanha: Ziegler Film & Company & KNM Home Entertainment.

Kapinos, T. (*Developer*). *Lucifer* [TV Trailer]. EUA: Warner Bros. Television, Vertigo & et al.

Kelley, D. (Criador e Produtor Executivo) (2017). *Big Little Lies* [TV Trailer]. USA: David E. Kelley Productions, HBO & et al.

Kennedy, K., Vane, R. (Produtor), Marshall, F. (Realizador) & Spielberg, S. (Realizador de segunda unidade) (1990). *Arachnophobia* [Filme]. EUA: Tangled Web Productions & Warm Weather International group de Venezuela.

Kilik, J., Borman, M., Noorani, T., Pestonji, S., Schühly, T., Smith, I. (Produtores), Oliver, S., Kyle, C., Kalogridis, L. (Argumentistas) & Oliver Stone (Realizador) (2004). *Alexander* [Filme]. Alemanha, EUA, França & et al.: Intermedia Films, Pacifica Film, France 3 Cinéma & et al.

Kilik, J., Degus, B., Ross, G., Soderbergh, S. (Produtores) & Ross, G. (Realizador e Argumentista) (1998). *Pleasantville* [Filme]. EUA: Larger Than Life Productions.

Kilik, J., Jacobson, N. (Produtor) & Lawrence, F. (Realizador) (2013). *The Hunger Games: Catching Fire* [Filme]. EUA: Color Force & Lionsgate.

Kilik, J., Jacobson, N. (Produtor) & Lawrence, F. (Realizador) (2014). *The Hunger Games: Mockingjay - Part 1* [Filme]. EUA: Color Force & Lionsgate.

Kilik, J., Jacobson, N. (Produtor) & Lawrence, F. (Realizador) (2015). *The Hunger Games: Mockingjay - Part 2* [Filme]. EUA & Alemanha: Color Force, Walt Disney Studios Motion Pictures, Lionsgate & et al.

Kilik, J., Jacobson, N. (Produtor) & Ross, G. (Realizador) (2012). *The Hunger Games* [Filme]. EUA: Color Force & Lionsgate.

King, S. (Romancista), Epstein, A., Green, J. (Produtor Executivo) & Wallace, T. (Realizador) (1990). *It* [TV Trailer]. EUA & Canadá: Warner Bros., Lorimar Television & et al.

Kopelson, Arnold (Produtor) & Stone, O. (Realizador) (1986) *Platoon* [Filme]. UK & EUA: Cinema 86.

Kopelson, Arnold; Arama, S. (Produtores) & Young, R. (Realizador) (1989). *Triumph of the Spirit* [Filme]. EUA: Nova International Films.

Kopelson, Arnold; Kopelson, Anne (Produtores) & Baird, S. (Realizador) (2001). *U.S. Marshals* [Filme]. EUA: Kopelson Entertainment.

Kopelson, Arnold; Kopelson, Anne; Milchan, A. (Produtores) & Fleder, G. (Realizador) (2001). *Don't Say a Word* [Filme]. EUA, Austrália, Suíça & et al.: Kopelson Entertainment, New Regency Pictures, Furthur Films & et al.

Kopelson, Arnold; Kopelson, Anne; Radmin, L., Massbaum, F., Baeres, B. (Produtores) & Kaufman, P. (Realizador) (2004). *Twisted* [Filme]. EUA & Alemanha: Kopelson Entertainment, Blackout Productions Inc. & Harlequin Pictures.

Kopelson, Arnold; Kopelson, Anne; Reilly, B., Gross, M., Atchity, K. (Produtores) & Pasquin, J. (Realizador) (2001). *Joe Somebody* [Filme]. EUA: Epsilon Motion Pictures, Kopelson Entertainment, Atchity Entertainment International & et al.

Kubrick, S. (Produtor e Realizador) & King, S. (Argumentista) (1980). *The Shining* [Filme]. UK & EUA: Hawk Films, Peregrine & Producers Circle.

Kwiecinski, M. (Produtor e Realizador), Rosa, M. & Wójcik, W. (Realizadores) (2008-2014). *Czas honoru* [Série de TV]. Dinamarca: DR, SVT & et al.

Lamb, C., Banks, A., et al. (Produtores) & Zellner, D. (Realizador) (2014). *Kumiko, The Treasure Hunter* [Filme]. EUA: Lila 9th Productions, Ad Hominem Enterprises & et al.

Lamb, C., Besman, M. (Produtores) & Spears, P. (Realizador) (2007). *Careless* [Filme]. EUA: Image Entertainment & Friday Night Entertainment.

Lamb, C., Osborne, B., et al. (Produtores) & Rappaport, A. (Realizador) (2013). *Syrup* [Filme]. EUA: Lila 9th Productions, The Boathouse & et al.

Landau, J., Cameron, J. (Produtores) & Cameron, J. (Realizador e Argumentista) (1997). *Titanic* [Filme e Trailer]. EUA: Lightstorm Entertainment.

Larson, G. (Criador, Produtor Consultor) & Moore, R. (Desenvolvido, Produtor Executivo) (2004-2009). *Battlestar Galactica* [Série de TV & Trailer]. USA: Universal Media Studios, British Sky Broadcasting & et al.

Laurentiis, D. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1977). *The Serpent's Egg* [Filme]. EUA & Alemanha: Dino De Laurentiis Company, Rialto Film & et al.

Ledoux, P. (Produtor) & Besson, L. (Coprodutor, Realizador e Argumentista) (1994). *Léon* [Filme e Trailer]. França: Les Films du Dauphin.

Lee, M. (Realizador), Cube, I., Teitel, R. Tillman Jr., G. (Realizador) (2016). *Barbershop: The Next Cut* [Filme]. EUA: Cube Vision, MGM & et al.

Levine, A. (Criador), Hofmann, N., Winger, J., Lippold, H., Werninger, S. (Produtor), Berger, E. & Rads, S. (Realizadores) (2015-). *Deutschland 83* [Série de TV]. Alemanha: RTL, UFA Fiction & et al.

Linson, A. (Produtor & Argumentista) & Mutrux, F. (Realizador) (1978). *American Hot Wax* [Filme]. EUA: Paramount Pictures.

Linson, A. (Produtor) & Badham, J. (Realizador) (1999). *Point of no return* [Filme]. EUA: Art Linson Productions.

Linson, A. (Produtor) & Caton-Jones, M. (Realizador) (1993). *This boy's life* [Filme]. EUA: Knickerbocker Films.

Linson, A. (Produtor) & Cuarón, A. (Realizador) (1998). *Great Expectations* [Filme]. EUA: Art Linson Productions.

Linson, A. (Produtor) & De Palma, B. (Realizador) (1987). *The Untouchables* [Filme]. EUA: Paramount Pictures.

Linson, A. (Produtor) & De Palma, B. (Realizador) (1989). *Casualties of War* [Filme]. EUA: Columbia Pictures Corporation.

Linson, A. (Produtor) & Neil, J. (Realizador) (1989). *We're No Angels* [Filme]. EUA: Paramount Pictures.

Linson, A. (Produtor) & Tamahori, L. (Realizador) (1997). *The Edge* [Filme]. EUA: Art Linson Productions.

Linson, A. (Produtor), Newell, M. (Realizador) & Pfeiffer, P. (Realizador de segunda unidade) (1999). *Pushing Tin* [Filme]. EUA & Alemanha: 3 Miles Apart Productions Ltd., Art Linson Productions, Dogstar Films & et al.

Linson, A., Azoff, I. (Produtores), Heckerling, A. (Realizador) & Moio, J. (Realizador de segunda unidade) (1982). *Fast Times at Ridgemont High* [Filme]. EUA: Universal Pictures & Refugee Films.

Linson, A., Chaffin, C., Bell, R. (Produtores) & Fincher, D. (Realizador) (1999). *Fight Club* [Filme]. EUA & Alemanha: Linson Films, Atman Entertainment, Knickerbocker Films & et al.

Linson, A., Cohen, R., Diamant, M., Lerner, A. (Produtores) De Palma, B. (Realizador) (2006). *The Black Dahlia* [Filme]. EUA, França & Alemanha: Nu Image Entertainment GmbH, Davis-Films, Linson Entertainment & et al.

Linson, A., De Niro, R., Levinson, B., Rosenthal, J. (Produtores) Linson, A. (Argumentista) & Levinson, B. (2008). *What just Happened* [Filme]. EUA: 2929 Productions, Art Linson Productions, Linson Entertainment & et al.

Linson, A., Diamant, I., Diamant, M. Shaw, D., Resnick, G., Hubner, F. (Produtores) & Harris, D. (Realizador) (2004). *Imaginary Heroes* [Filme]. EUA, Alemanha e Bélgica: ApolloProMedia GmbH & Co. 1. Filmproduktion KG, QI Quality International GmbH & Co. KG, Signature Pictures & et al.

- Linson, A., Donner, R. (Produtores) & Donner, R. (Realizador) (1988). *Scrooged* [Filme]. EUA: Mirage Productions.
- Linson, A., Gruskoff, M. (Produtores) & Richards, D. (Realizador) (1975). *Rafferty and the Gold Dust Twins* [Filme]. EUA: Gruskoff-Venture-Linson.
- Linson, A., Linson, J. (Produtores) & Collis, A. (Realizador) (2000). *Sunset Strip* [Filme]. EUA: Art Linson Productions & Linson Films.
- Linson, A., Linson, J., Pohlad, B. (Produtores) & Sigismondi, F. (Realizador) (2010). *The Runaways* [Filme]. EUA: River Road Entertainment, Linson Entertainment & Blackheart Films.
- Linson, A., Linson, J., Solomon, C., Canton, M., Hackford, T. (Produtores), Linson, A., Ross, J. LaGravenese, R., Friedman, L. (Argumentistas) & Hackford, T. (Realizador) (2017). *The Comedian* [Filme e Trailer]. EUA: Cinelou Films & Linson Entertainment.
- Linson, A., Mann, M. (Produtores) & Mann, M. (Realizador e Argumentista). *Heat* [Filme]. EUA: Forward Pass, Art Linson Productions & Monarchy Enterprises B.V.
- Linson, A., Penn, S., Pohlad, B. (Produtores) & Penn, S. (Realizador) (2007). *Into the Wild* [Filme]. EUA: Art Linson Productions, River Road Entertainment, Paramount Vantage & et al.
- Linson, A., Phillips, D. (Produtores) & Demme, J. (Realizador) (1980). *Melvin e Howard* [Filme]. EUA: Universal Pictures.
- Linson, A., Samaha, E., Diamant, M., Bergstein, D. (Produtores) & Mamet, D. (Realizador) (2004). *Spartan* [Filme]. Alemanha & EUA: Franchise Pictures, Art Linson Productions, Epsilon Motion Pictures & et al.
- Linson, A., Samaha, E., Stevens, A. (Produtores) & Mamet, D. (Realizador) (2001). *Heist* [Filme]. Canadá & EUA: Art Linson Productions, Epsilon Motion Pictures, Franchise Pictures & et al.
- Linson, A., Stromberg, G. (Produtores) & Schultz, M. (Realizador) (1976). *Car Wash* [Filme]. EUA: Universal Pictures.
- Logan, J. (Criador) (2014). *Penny Dreadful* [TV Trailer]. EUA, Irlanda & et al.: Desert Wolf Productions, Neal Street Productions & et al.
- Lundström, L. (Criador), Widman, H., Baron, S., Wikander, C. (Produtor Executivo), Hamrell, H., Akin, L., Humle, K., Eklöv, C., Panov, C. (Realizador) (2012-2014). *Äkta människor* [Série de TV]. Suécia: SVT, DR & et al.
- Maduro, A. (Produtor) & Queiroga, P. (Realizador) (1951). *Sonhar é Fácil* [Filme]. Portugal: Lisboa Filme.

Manos Jr., J. (*Developer*) (2006). *Dexter* [TV Trailer]. EUA: Showtime Networks, Devilina Productions & et al.

Marmstedt, L. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1949). *Fängelset* [Filme]. Terrafilm & Leopardo Filmes.

Marshall, F., Damon, M., Goodman, G., Greengrass, P., Smith, B., Weiner, J. (Produtor) & Greengrass, P. (Realizador) (2016). *Jason Bourne* [Filme e Trailer]. EUA, UK & China: Captivate Entertainment, Double Negative, Kennedy/Marshall & et al.

McCallum, R. (Produtor) & Lucas, G., Hales, J. (Argumentistas) & Lucas, G. (Produtor Executivo e Realizador) (2002). *Star Wars: Episode II - Attack of the Clones* [Filmes]. EUA: Lucasfilm.

McCallum, R. (Produtor) & Lucas, G. (Realizador, Produtor Executivo e Argumentista) (2005). *Star Wars: Episode III- Revenge of the Sith* [Filme]. EUA: Lucasfilm.

McCallum, R., Kazanjian, H. (Produtores) & Lucas, G., Kasdan, L. (Argumentistas) & Lucas, G. (Produtor Executivo) & Marquand, R. (Realizador) (1983). *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* [Filme]. EUA: Lucasfilm.

Milchan, A. (Produtor) & Gilliam, T. (Realizador) (1985). *Brazil* [Filme]. UK: Embassy International Pictures.

Milchan, A., Kopelson, Anne, Kopelson, Arnold (Produtores), Hackford, T. (Realizador) (1997). *The Devil's Advocate* [Filme e Trailer]. EUA & Alemanha: Kopelson Entertainment, Taurus Film, Monarchy Enterprises B.V. & et al.

Milheiro, L. (Produtora) & Porto, L. (Realizador e Argumentista) (2017-). *4Play* [Série de TV]. Portugal: Frame Productions.

Miller, B. (Criador e Produtor Executivo) (2017-). *The Handmaid's Tale* [TV Trailer]. EUA: MGM & Hulu.

Muggoch, D. (2015). *Game of Thrones: A Day in the Life*. [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (Showrunners), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Murphy, R. & Falchuk, B. (Criadores) (2011). *American Horror Story* [TV Trailer]. EUA: 20th Century Fox, Ryan Murphy Productions & et al.

Navarro, T. (Produtor) & Viera Leonel (Realizador) (1998). *Zona J* [Filme]. Portugal: SIC, MGN Filmes et al.

Newman, C. (Produtor) (2015) *Game of Thrones: A Day in the Life*. [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (Showrunners), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Newman, C. (Produtor), Cogman, B. (Coprodutor e Argumentista), Graves, A. (Realizador) & et al. (2014). *Artisan Piece 2 - Intensity of Iceland* [Extras da série de televisão]. In Benioff, D. & Weiss, D. (Showrunners), *Game of Thrones*. EUA & UK: HBO.

Noxon, M. & Shapiro, S. (Criadores) (2015). *UnReal* [TV Trailer]. EUA: Wieden+Kennedy Entertainment & Lifetime Television.

Oliveria, H. (Produtor e Realizador) & Markl, N. (Criador) (2017-). *1986* [Série de TV]. Portugal: HOP! & RTP.

Parra, P., Geissler, D. (Produtor) & Verstappen, W. (Realizador) (1971). *Blue Movie* [Filme]. Alemanha & Holanda: Scorpio Films, Dieter Geissler Filmproduktion & Stichting Continue Speelfilm.

Perry, T. (Realizador, Produtor e Argumentista) (2006-2012) *House of Payne* [Série de Televisão]. EUA: Tyler Perry Studios.

Peters, J. (Produtor) & Kershner, I. (Realizador) (1978) *Eyes of Laura Mars* [Filme]. EUA: Columbia Pictures Corporation.

Peters, J. (Produtor) & Pierson, F. (Realizador) (1976) *A Star Is Born* [Filme]. EUA: Barwood Films, First Artists & et al.

Peters, J. (Produtor) & Segal, P. (Realizador) (1996). *My Fellow Americans* [Filme]. EUA: Peters Entertainment, Storyline Entertainment & et al.

Peters, J. (Produtor) & Singleton, J. (Realizador) (1997). *Rosewood* [Filme]. EUA: Peters Entertainment, Warner Bros. & et al.

Peters, J., Adler, G., Singer, B. (Produtores) & Singer, B. (Realizador) (2006). *Superman Returns* [Filme]. EUA: Peters Entertainment, Bad Hat Harry Productions & et al.

Peters, J., Ardaji, P., Mann, M., Lassiter, J. (Produtores) & Mann, M. (Realizador) (2001). *Ali* [Filme]. EUA: Overbrook Entertainment, Peters Entertainment, Columbia Pictures Corporation & et al.

Peters, J., Canton, N. (Produtores) & Ruben, J. (Realizador) (1995). *Money Train* [Filme]. EUA: Peters Entertainment, Columbia Pictures & et al.

Peters, J., Guber, P. (Produtores) & Becker, H. (Realizador) (1985). *Vision Quest* [Filme]. EUA: Guber-Peters Company.

Peters, J., Guber, P. (Produtores) & Bill, T. (Realizador) (1982). *Six Weeks* [Filme]. EUA: PolyGram Filmed Entertainment & Universal Pictures (só estúdios de produção).

Peters, J., Guber, P. (Produtor) & Burton, T. (Realizador) (1989). *Batman* [Filme]. UK & EUA: Guber-Peters Company & PolyGram Filmed Entertainment.

Peters, J., Guber, P., Canton, N. (Produtor) & Arkush, A. (Realizador) (1988). *Caddyshack II* [Filme]. EUA: Guber-Peters Company.

Peters, J., Guber, P., Canton, N. (Produtor) & Miller, G. (Realizador) (1987). *The Witches of Eastwick* [Filme]. EUA: Guber-Peters Company & The Kennedy Miller Productions.

Peters, J., Guber, P. (Produtores), Konchalovskiy, A. & Magnoli, A. (Realizadores) (1989). *Tango & Cash* [Filme]. EUA: Warner Bros. & Guber-Peters Company.

Peters, J., Sonnenfeld, B. (Produtores) & Sonnenfeld, B. (Realizador) (1999). *Wild Wild West* [Filme e Trailer]. EUA: Peters Entertainment, Sonnenfeld Josephson Worldwide Entertainment & Todman, Simon, LeMasters Productions.

Peters, J., Streisand, B. (Produtores) & Zieff, H. (Realizador) (1979). *The Main Event* [Filme]. EUA: Barwood Films.

Phillips, J., Phillips, M. (Produtores) & Scorsese, M. (Realizador) (1976). *Taxi Driver*. USA: Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions & Columbia Pictures.

Phillips, J., Phillips, M. (Produtores) & Spielberg, S. (Realizador e um dos Argumentistas) (1977). *Close Encounters of the Third Kind* [Filme]. EUA: Julia Phillips and Michael Phillips Productions & Amblin Entertainment.

Piedra, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1983). *Carmen* [Filme]. Espanha: TVE, Emiliano Piedra & et al.

Pizzolatto, N. (Criador) (2014). *True Detective* [TV Trailer]. EUA: Passenger, HBO & et al.

Plante, L. (Argumentista) (1991). *Prime Suspect* [Mini-série]. UK: Granada Television.

Plante, L. (Argumentista, Produtor e Produtor Executivo) (1997-). *Trial & Retribution* [Séries de TV]. UK: Isle of Man Film.

[Filme]. Alemanha, França & et al.: Erato Films, Idéale Audience & et al.

Plantier, D. (Produtor) & Goretta, C. (Realizador) (1977). *La dentellière* [Filme]. França, Suíça & et al.: Action Films, Citel Films & et al.

Plantier, D. (Produtor) & Tacchella, J. (Realizador) (1957). *Cousin cousine* [Filme]. França: Gaumont International, Les Films Pomereu & et al.

Plantier, D., (Produtor) & Pialat, M. (Realizador) (1983). *À nos amours* [Filme]. França: FR 3, Gaumont & et al.

Plantier, D., (Produtor) & Pialat, M. (Realizador) (1987). *Sous le soleil de Satan* [Filme]. França: Erato Films, Films A2 & et al.

- Plantier, D., (Produtor), Bolognini, M., Rossellini, R. (Produtores Executivos) & Tarkovsky, A. (Realizador) (1983). *Nostalgia* [Filme]. Itália & União Soviética: Rai 2, Opera Film Produzione & et al.
- Plantier, D., Abeille, C. & et al. (Produtores) & Comencini, L. (Realizador) (1987). *La Bohème* [Filme]. França, Itália & et al.: Erato Films, Gaumont & et al.
- Plantier, D., Abeille, C. (Produtores) & Zulawski, A. (Realizador) (1989). *Boris Godounov* [Filme]. França, Espanha & et al.: Erato Films, Gaumont & et al.
- Plantier, D., Alexander, J., et al. (Produtores) & Luna, B. (Realizador) (1996). *Désiére* [Filme]. Itália, França & et al.: TVE, Canal + & et al.
- Plantier, D., Bardet, P. (Produtores) & Mitterrand, F. (Realizador) (1995). *Madame Butterfly*
- Plantier, D., Belmondo, J. (Produtores) & Murat, B. (Realizador) (1996). *Désiére* [Filme]. França: Erato Films, SFP & et al.
- Plantier, D., Dahmane, B. (Produtores) & Lemercier, V. (Realizador) (1997). *Quadrille* [Filme]. França.: TSH, SFP Cinema & et al.
- Plantier, D., Depardieu, G. (Produtores) & Ray, S. (Realizador) (1990). *Shakha Proshakha* [Filme]. Índia, França & et al.: Erato Films, Distri Films & et al.
- Plantier, D., Depardieu, G., et al. (Produtores) & Ray, S. (Realizador) (1991). *Agantuk* [Filme]. Índia & França: Erato Films, DD Productions & et al.
- Plantier, D., Donner, J. (Produtores) & Bergman, I. (Realizador) (1982). *Fanny och Alexander* [Filme]. França, Suécia & et al.: SFI, Gaumont & et al.
- Plantier, D., Henchoz, J. (Produtores) & Bresson, R. (Realizador) (1983). *L'argent* [Filme]. França & Suíça: Eôs Films, France 3 Cinéma & et al.
- Plantier, D., Herzog, W. & et al. (Produtores) & Herzog, W. (Realizador) (1979). *Nosferatu: Phantom der Nacht* [Filme]. França & Alemanha: Gaumont, Werner Herzog Filmproduktion & et al.
- Plantier, D., Rosselline, F. & et al. (Produtores) & Fellini, F. (Realizador) (1980). *La città delle donne* [Filme]. França & Itália: Gaumont, Opera Film Produzione & et al.
- Plantier, D., Sichler, F. (Produtores) & Monteiro, J. (Realizador) (1997). *Le bassin de J.W* [Filme]. Portugal & França.: IPACA, Fábrica de Imagens & et al.
- Plantier, D., Tchalgadjeff, S. (Produtores) & Bresson, R. (Realizador) (1977). *Le diable probablement* [Filme]. França: G.M.F. Productions, Sunchild Productions & et al.
- Plantier, D., Ziegler, R. (Produtores) & Wajda, A. (Realizador) (1990). *Korczak* [Filme]. Polónia, Alemanha & et al.: Erato Films, BBC & et al.

Price, A. (Criador), Hammerich, C. (Produtor e Produtor Executivo), Gabold, I. (Produtor Executivo), Sieling, C., Genz, H., Johansen, J., Olesen, A., Nielsen, J., Nørgaard, M., Hammerich, R., Jacobsen, S. & Friedberg, L. (Realizador) (2010-2013). *Borgen* [Série de TV]. Dinamarca: DR Fiktion.

Puttnam, D., Hemmings, D. (Produtores) & Hussein, W. (Realizador) (1971). *Melody* [Filme]. UK: Hemdale, Goodtimes Enterprise & et al.

Puttnam, D., Lieberson, S. (Produtores) & Apted, M. (Realizador) (1974). *Stardust* [Filme]. UK: Goodtimes Enterprise & Columbia Pictures.

Puttnam, D., Lieberson, S. (Produtores) & Demy, J. (Realizador) (1972). *The Pied Piper* [Filme]. UK & USA: Sagittarius Productions Inc., Goodtimes Enterprise & et al.

Puttnam, D., Lieberson, S. (Produtores) & Whatham, C. (Realizador) (1973). *That'll be the day* [Filme]. UK: Goodtimes Enterprise & Thorn EMI Video Australia.

Puttnam, D., Marshall, A. (Produtores), Parker, A. (Realizador) & Corbett, R. (Realizador de segunda unidade) (1978). *Midnight Express* [Filme]. UK & EUA: Casablanca Filmworks, Columbia Pictures & et al.

Puttnam, D., Norris, S. (Produtores) & Hudson, H. (Realizador) *My Life So Far* [Filme]. UK & EUA: Enigma Productions, Hudson Film, The Scottish Arts Council & et al.

Querejeta, E. (Produtor) & Aragón, M. (Realizador) (1984). *Feroz* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., C.B. Films S.A. & et al.

Querejeta, E. (Produtor) & Eceiza, A. (Realizador) (1967). *De cuerpo presente* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Brepil Films.

Querejeta, E. (Produtor) & Eceiza, A. (Realizador) (1967). *Último encuentro* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Brepil Films.

Querejeta, E. (Produtor) & Erice, V. (Realizador) (1973). *El espíritu de la colmena* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Jacel Desposito.

Querejeta, E. (Produtor) & Querejeta, G. (Realizador) (1996). *El último viaje de Robert Rylands* [Filme]. Espanha & UK: Alta Films, Buxton Films & Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.

Querejeta, E. (Produtor) & Regueiro, F. (Realizador) (1972). *Carta de amor de un asesino* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.

Querejeta, E. (Produtor) & Regueiro, F. (Realizador) (1976). *Cría cuervos* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Manga Films.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1973). *Ana y los lobos* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Worldwide Entertainment.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1970). *El jardín de las delicias* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Janus Film.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1977). *Elisa, vida mía* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Connoisseur Video.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1966). *La caza* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Bocaccio Distribución S.A.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1974). *La prima Angélica* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & MCA/Universal Pictures.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1978). *Los ojos vendados* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L, Les Films Molière & et al.

Querejeta, E. (Produtor) Molière, T., Pierson, C. (Produtor delegado) & Saura, C. (Realizador) (1979). *Mamá cumple 100 años* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L, Les Films Molière & et al.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1967). *Peppermint Frappé* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Bocaccio Distribución S.A.

Querejeta, E. (Produtor) & Saura, C. (Realizador) (1968). *Stress-es tres-tres* [Filme]. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Radio Films S.A.E. S.A.

Reich, A., Macdonald, A. (Produtores) & Romanek, M. (Realizador) (2010). *Never Let Me Go* [Filme]. UK & EUA: DNA Films, Film4 & Fox Searchlight Pictures.

Reiner, C. (Criador) & Dick Van Dyke (Ator) (1961-1966). *The Dick Van Dyke Show* [Série de TV]. EUA: Calvada Productions, Reel Media International & et al.

Rhimes, S. (Criador) (2005). *Grey's Anatomy* [TV Trailer]. EUA: ABC Studios, ShondaLand & et al.

Robinson, J. (Produtor) & Schrader, P. (Realizador) (2005). *Dominion: Prequel to the Exorcist* [Filme]. EUA: Morgan Creek Productions.

Roddenberry, G. (Produtor), Fein, D. (Produtor da *directors cut* de 2001), Wise, R. (Realizador) & Trumbull, D. (Realizador de segunda unidade) (1979). *Star Trek: The Motion Picture* [Filme]. EUA: Century Associates.

Rohrbach, G. (Produtor), Freyermuth, O. (Produtor da *director's cut*) & Petersen, W. (Realizador) (1981). *Das Boot* [Filme]. Alemanha: Bavaria Film, Radiant Film GmbH, Süddeutscher Rundfunk (SDR) & et al.

Ross, G., Sindell, J., Marshall, F., Kennedy, K. (Produtores) & Ross, G. (Realizador e Argumentista) (2003). *Seabiscuit* [Filme e Trailer]. EUA: Kennedy/Marshall Company & Larger Than Life Productions.

Rudin, S., Coen, E., Coen, J. (Produtores), Coen, E. & Coen, J. (Realizadores e Argumentistas) (2007). *No country for old men* [Filme]. EUA: Scott Rudin Productions, Paramount Vantage & et al.

Scott, R. (Produtor e Realizador) (2005). *Kingdom of Heaven* [Filme]. EUA, UK, Marrocos, et al.: Scott Free Productions, BK, KOH & et al.

Scheuring, P. (Criador) (2005). *Prison Break* [TV Trailer]. EUA & Reino Unido: Adelstein Productions, 20th Century Fox Television & et al.

Selznick, D. (Produtor), Fleming, V., Cukor, G. & Wood, S. (Realizadores) (1939). *Gone with the Wind* [Filme]. EUA: Selznick International Pictures.

Sherman-Palladino, A. (Criador, Produtor Executivo, Realizador) (2000-2007). *Gilmore Girls* [Série de TV]. USA: Warner Bros. Television, Dorothy Parker Drank Here Productions & Hofflund/Polone.

Silver, J. (Produtor), Wachowski, Lana & Wachowski, Lilly (Realizadores e Argumentistas) (1999). *The Matrix* [Filme e Trailer]. EUA: Silver Pictures, Village Roadshow Pictures & Groucho II Film Partnership.

Simon, D. & Overmyer, E. (Criadores). *Treme* [TV Trailer]. EUA: HBO Entertainment, Blown Deadline Productions & et al.

Sky Atlantic. (2014). *Chris Newman Thronecast - Game of Thrones* (Interview). Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=TZpPaOkhQkc>

Sky Atlantic. (2012). *David Benioff & D.B. Weiss Thronecast - Game of Thrones* (Interview). Accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=kjg7fB1eQn8>

Sørensen, M. (Produtor) & Trier, L. (Realizador) (2009). *Antichrist* [Filme e Trailer]. Dinamarca, Alemanha & et al.: Zentropa Entertainments, Arte France Cinéma & et al.

Sørensen, M., Hald, B. (Produtores) & Ole Christian Madsen (Realizador) (2005). *Nordkraft* [Filme]. Dinamarca: Nimbus Film Productions, Zentropa Entertainments 5 & et al.

Sørensen, M., Vesth, L. (Produtores) & Trier, L. (Realizador) (2011). *Melancholia* [Filme]. Dinamarca, Suécia, et al.: Memphis Film, Zentropa Entertainments & et al.

Sorrentino, P. (Criador e Realizador) (2016-). *The Young Pope* [TV Trailer]. Itália, France & et al: HBO, Canal+ & et al.

Spengler, P. & Lester, R. (Produtores) & Donner, R. (Realizador) (1978). *Superman* [Filme]. EUA & UK: Dovemead Films, Film Export A.G. & International Film Production.

Spengler, P. (Produtor), Lester, R. & Donner, R. (Realizadores) (1980). *Superman II* [Filme]. EUA & UK: Dovemead Films, Film Export A.G. & International Film Production.

Spilberg, S., Marshall, F. (Produtores) & Hooper, T. (Realizador) (1982). *Poltergeist* [Filme]. EUA: Amblin Entertainment & SLM Production Group.

Stark, R. (Produtor), Ross, H. (Realizador) & Simon, N. (Argumentista) (1977). *The Goodbye Girl* [Filme e Trailer]. EUA: Warner Bros., MGM & Rastar Pictures.

Surnow, J. (Criador) (2001). *24* [TV Trailer]. EUA: 20th Century Fox Television, Imagine Entertainment & et al.

Sutter, K. (Criador) (2008). *Sons of Anarchy* [TV Trailer]. EUA: SutterInk, Fox 21 & et al.

Telles, P., Iraola, P. (Produtores) & Ó, Vicente (2012). *Floribela* [Filme]. Portugal: Ukbar Filmes, RTP & et al.

Telles, P., Teles, L. & et al. (Produtores) & Vasconceles, A. (Realizador) (1999). *Jaime* [Filme]. Portugal, Brasil & et al.: Fado Filmes, SIC & et al.

Thomas, R. & Ruggiero-Wright, D. (Criadores) (2015). *IZombie* [TV Trailer]. EUA: Warner Bros. Television, Vertigo Productions & et al.

Truffaut, F. (Produtor e Realizador) (1959). *Les quatre cents coups* [Filme]. France: Les Films du Carrosse Sédif Productions.

Valente, A. (Produtor) & Botelho, J. (Realizador) (2007). *Corrupção* [Filme]. Portugal: Utopia Filmes, Filmes Lusomundo & Valente Produções Lda.

Valente, A. (Produtor) & Silva, C. (Realizador) (2005). *O Crime do Padre Amaro* [Filme]. Portugal: SIC, Utopia Filmes & et al.

Vaughn, M. (Produtor) & Ritchie, G. (Realizador)(2000). *Snatch*. [Filme e Trailer]. USA & UK: Columbia Pictures Corporation, SKA Films & et al.

Vieira, L. (Produtor) & Graciano, S. (Realizador) (2017). *Perdidos* [Trailer]. Portugal: Stopleveline Films, Master Dream Digital Movie & NOS Audiovisuais.

Vieira, L. (Produtor) & Varela, P. (Realizador) (2016). *Canção de Lisboa* [Filme]. Portugal: Stopleveline Films, Skydreams Entertainment & et al.

Wachowski, Lana; Wachowski, Lilly; Silver, J., Hill, G. (Produtores), Wachowski, Lana; Wachowski, Lilly (Argumentistas), McTeigue, J. (Realizador) (2005). *V for Vendetta* [Filme]. EUA, UK & Alemanha: Silver Pictures, Anarchos Productions, Studio Babelsberg & et al.

Waldekranz, R. (Produtor) & Bergman, I. (Realizador) (1953). *Gycklarnas afton* [Filme]. Suécia: Sandrews & The Criterion Collection.

Webb, J. (Criador, Argumentista, Ator, Produtor, Produtor Executivo, Realizador), Meshekoff, M. (Produtor e Produtor Executivo) & Meyer, S. (Produtor Executivo) (1951-1959). *Dragnet* [Série de TV]. USA: Mark VII Ltd., NBC & et al.

Weiner, M. (Criador e Produtor Executivo) (2007-2015). *Mad Men* [Série de TV]. USA: Lionsgate Television, Weiner Bros. & et al.

Whedon, J. (Criador, Realizador e Produtor Executivo) (1997-2003). *Buffy* [Série de TV & Trailer]. USA: 20th Century Fox Television, Mutant Enemy & et al.

Whedon, J. (Criador, Realizador e Produtor Executivo) & Greenwalt (Criador, Realizador, Produtor Executivo e Consultor de Produção) (1999-2004). *Angel* [Série de TV]. USA: 20th Century Fox Television, Mutant Enemy & et al.

Winter, T. (Criador) (2010-). *Boardwalk Empire*. [Série de TV e Trailer] USA: HBO, Leverage Management & et al.

Wise, R. (Produtor), Wise, R. & Robinns, J. (Realizadores) (1961). *West Side Story* [Filme]. EUA: Beta Productions.

Wise, R. (Produtor e Realizador) (1965). *Sound of Music* [Filme]. EUA: Robert Wise Productions & Argyle Enterprises.

Wool, N. (Produtor), Lucas, G. (Produtor Executivo, Estória) & Howard, R. (Realizador) (1988). *Willow* [Filme]. EUA, UK & Nova Zelândia: MGM, Lucasfilm & et al.

Yost, G. (Developer) (2010). *Justified* [TV Trailer]. EUA: FX, Nemo Films & et al.

Zanuck, D. (Produtor) & Brown, C. (Realizador) (1939). *The Rains Came* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Brown, C. (Realizador) (1936). *Pigskin Parade* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Cromwell, J. (Realizador) (1942). *Son of Fury: The Story of Benjamin Blake* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Crosland, A. (Realizador) (1927). *The Jazz Singer* [Filme]. EUA: Warner Bros.

Zanuck, D. (Produtor) & Cummings, I. (Realizador) (1940). *Down Argentine Way* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Cummings, I. (Realizador) (1939). *The Story of Alexander Graham Bell* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation & Cosmopolitan Productions.

Zanuck, D. (Produtor) & Fleischer, R. (Realizador) (1960). *Crack in the Mirror* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions & Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Ford, J. (Realizador) (1936). *The Prisoner of Shark Island* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions & Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Ford, J. (Realizador) (1940). *The Grapes of Wrath* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Ford, J. (Realizador) (1941). *Tobacco Road* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Ford, J. (Realizadores) (1941). *How Green Was My Valley*. [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Hawks, H. (Realizador) (1936). *The Road to Glory* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Johnson, N. (Realizador) (1956). *The Man in the Gray Flannel Suit* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & King, H. (Realizador) (1940). *Little Old New York* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & King, H. (Realizador) (1941). *A Yank in the R.A.F* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & King, H. (Realizador) (1937). *Seventh Heaven* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & King, H. (Realizador) (1957). *The Sun Also Rises* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & King, H. (Realizador) (1949). *Twelve O'Clock High* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & King, H. (Realizador) (1944). *Wilson* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor), King, H. & Brower, O. (Realizadores) (1939). *Stanley and Livingstone* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor), King, H. & Cummings, I. (Realizadores) (1939). *Jesse James* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Lanfield, S. (Realizador) (1934). *Moulin Rouge* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Lanfield, S. (Realizador) (1937). *Wake Up and Live* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Lang, F. (Realizador) (1940). *The Return of Frank James* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Lang, W. (Realizador) (1938). *I'll Give a Million* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & LeRoy, M. (Realizador) (1932). *I Am a Fugitive from a Chain Gang* [Filme]. EUA: Warner Bros.

Zanuck, D. (Produtor) & Litvak, A. (Realizador) (1942). *This Above All* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Mankiewicz, J. (Realizador) (1950). *All About Eve* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Mankiewicz, J. (Realizador) (1950). *No Way Out* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Mankiewicz, J. (Realizador) (1951). *People will talk* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Marshall, G. (Realizador) (1935). *Show Them No Mercy!* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Marshall, G. (Realizador) (1936). *A Message to Garcia* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Marshall, G. (Realizador) (1941). *Blood and Sand* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Milestone, L. (Realizador) (1944). *The Purple Heart* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Rossen, R. (Realizador) (1957). *Island in the Sun* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions & Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) & Ruth, R. (Realizador) (1935). *Folies Bergère de Paris* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Ruth, R. (Realizador) (1938). *My Lucky Star* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor) Sherman, L. & Conway, J (Realizadores) (1934). *Born to Be Bad* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Wellman, W. (Realizador) (1935), *Call of the Wild* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Wellman, W. (Realizador) (1934), *Looking for Trouble* [Filme]. EUA: 20th Century Pictures.

Zanuck, D. (Produtor) & Wellman, W. (Realizador), Glasmon, K., Bright, J. & Thew, H. (Argumentistas) (1931). *The Public Enemy* [Filme]. EUA: Warner Bros.

Zanuck, D. (Produtor), Annakin, K., Marton, A., Wicki, B., Oswald, G. & Zanuck, D. (Realizadores) (1962). *The Longest Day* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions.

Zanuck, D. (Produtor), Fleischer, R. & Williams, E. (Realizadores) (1961). *The Big Gamble* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions.

Zanuck, D. (Produtor), Huston, J. (Realizador) & Gary, R. & Leigh-Fermor, P. (Argumentistas) (1958). *The Roots of Heaven* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions & Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor), Kazan, E. & Ford, J. (Realizadores) (1947). *Gentleman's Agreement* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor), Kazan, E. & Ford, J. (Realizadores) (1949). *Pinky* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D. (Produtor), King, H. & Baker, R. (Realizadores), Hemingway, E. & Robinson, C. (Argumentistas) (1952). *The Snows of Kilimanjaro* [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zanuck, D., Derode, J. (Produtores) & Wicki, B. (Realizador) (1964). *The Visit* [Filme]. EUA, Alemanha, Itália & França: Cinecittà, Dear Film Produzione, Deutsche Fox AG (Defa) & et. al.

Zanuck, D., Wallis, H. (Produtor) & LeRoy, M. (Realizador) (1932). *Little Caesar* [Filme]. EUA: First National Pictures.

Zanuck, R., Zanuck, D. (Produtores) & Cukor, G. (Realizador) (1962). *The Chapman Report* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions.

Zanuck, R., Zanuck, D. (Produtores) & Richardson, T. (Realizador) (1961). *Sanctuary* [Filme]. EUA: Darryl F. Zanuck Productions & Twentieth Century Fox Film Corporation.

Zugsmith, A. (Produtor), Coen, F., Monash, P. (Argumentistas cenas extra) & Welles, O. (Realizador e Argumentista) (1958) *Touch of Evil* [Filme]. EUA: Universal International Pictures

APÊNDICES

Glossário

Siglas Importantes:

p.g.a- Marca do produtor, aquando apresentada nos créditos à frente do nome do produtor, caso contrário refere-se à *Producers Guild of America*.

GOT- *Game of Thrones*

DPs- Diretores de Fotografia

AD- Assistente de Realização

GP- Grande Plano

MGP- Muito Grande Plano

PAP- Plano Aproximado de Peito

PC- Plano Conjunto

WIPO- World Intellectual Property Organization (a versão portuguesa é OMPI- Organização Mundial da Propriedade Intelectual)

Siglas usadas no Estudo de Caso Cinematográfico presente no Capítulo VI

prod- Crédito direcionado ao produtor

r- Crédito direcionado ao realizador

cmp- Companhia de produção

r(cmp)- Companhia de produção pertencente ao realizador

cr- Crédito direcionado ao ofício de realizador

cprod- Crédito direcionado ao ofício de realizador

e- Estúdio de cinema

cs- Crédito de estória

ca- Crédito de argumento

p- Crédito possessivo

d- Crédito declarativo

d*- Crédito declarativo “presents”

d.p- Crédito declarativo/possessivo

r[p]- Crédito possessivo direcionado ao realizador

prod[p]- Crédito possessivo direcionado ao produtor

prod[d.p]- Crédito declarativo/possessivo direcionado ao produtor

prod[d*]- Crédito declarativo “presents” direcionado ao produtor

cmp[p]- Crédito possessivo direcionado à companhia de produção

cmp[d.p]- Crédito declarativo/possessivo direcionado à companhia de produção

cmp[d]- Crédito declarativo direcionado à companhia de produção

cmp[d*]- Crédito declarativo “presents” direcionado à companhia de produção

e[d.p]- Crédito declarativo/possessivo direcionado ao estúdio de cinema

e[d]- Crédito declarativo direcionado ao estúdio de cinema

V- Ou

vb- variações da forma base em que o crédito possessivo vai para outro cargo ou entidade que não “r”, “prod” e “cmp (r V prod)”.

tc-Todos os casos apresentados.

Apêndice 1

Diretor(es) do Departamento de Produção e as Fases de Produção

É importante voltar a salientar que cada produção é uma produção, tanto no cinema como na televisão, incluindo dentro do mesmo género, duração e formato, e é relevante ter sempre isso em conta. As funções que aqui serão descritas são todas as funções intrínsecas ao cargo do produtor de cinema, que poderão ser igualmente aplicadas na sua maioria ao produtor e/ou produtor executivo de séries dramáticas contínuas (na sua minoria, algumas delas poderão ser desempenhadas ou apoiadas por outros cargos dentro do departamento de produção), irá depender do projeto. Deve-se ter sempre em conta que cada produtor é um produtor e opta pela maneira como exerce ou a quem delega cada uma das tarefas que pertence ao seu ofício, sendo que na televisão, devido às dimensões que as séries têm adquirido, acaba por haver muita gente a desempenhar as mesmas funções, mas para episódios

diferentes. As designações atribuídas irão depender da qualidade do seu contributo e da variedade de tarefas desempenhadas, dentro do mesmo departamento. O que na temporada seguinte pode valer-lhes uma subida de cargo.

Irão ser, então, divididas as ocupações dos produtores de cinema e televisão selecionados, pela respetiva fase de uma produção nas quais são exercidas. Dentro de cada etapa essas tarefas estão divididas entre criativas e financeiras, de modo a perceber-se as duas principais categorizações em que a figura do produtor se insere (produtor criativo e produtor financeiro).

1- Fase de Desenvolvimento

A fase de desenvolvimento é a primeira fase do projeto em que normalmente apenas participam elementos que garantem o arranque do projeto, como o produtor, produtores executivos, investidores e por vezes, argumentistas e o realizador. Irá depender do projeto em si.

Vertente artística

O produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos), tanto de cinema como de televisão, pode ser o criador da ideia, pode ter encontrado material que queira desenvolver ou pode-lhe ter sido proposto produzir uma obra por alguém dentro do meio, como um argumentista, um realizador, um produtor executivo ou mesmo um representante de uma rede televisiva ou companhia de produção. Seja qual for a opção, ele/ela ou o produtor executivo tem de garantir os direitos do material, que pode ir de uma ideia original a um argumento, livro, conto ou qualquer obra noutra formato. Segundo David Brown e Richard D. Zanuck, a competência mais significativa de um produtor, muito mais do que o seu conhecimento das tecnologias, é a habilidade que possui de detetar uma estória que tenha tanto um apelo artístico como comercial. Assim como a sua capacidade de avaliar e atrair os realizadores e argumentistas certos para o projeto (Brown & Zanuck, 1983, p. 29). Terá assim, não só que supervisionar o progresso da ideia, como de selecionar e contratar o(s) argumentista(s) e o realizador (realizadores no caso de uma série televisiva), que partilhem a mesma visão e que sejam capazes de entregar o projeto do cronograma pré-definido. Escolhem também o *line producer* (caso haja condições económicas para o ter na equipa) que irá ajudar o produtor na orçamentação, nas questões *below-the-line* e na elaboração do cronograma. Poderá consultar e empregar produtores adicionais, produtores associados e/ou conselheiros de produção (em termos de ajuda criativa) e/ou *managers* de produção (conhecidos também como gestores de produção, ajudam maioritariamente em questões financeira).

O argumento está em constante construção e adaptação, ao longo tanto de um filme como de uma série, é um processo de desenvolvimento. A função principal de cada produtor, a partir do momento em que a ideia principal é definida, é respeitar essa ideia e levar o seu objetivo até ao fim. Tem igualmente de ser fiel ao público e à ideia, e não pode permitir que ninguém a desvirtue. Podem enriquecê-la, moldá-la, mas nunca retirar a sua mensagem principal. Outro dos objetivos que ele/ela tem, mal a sua equipa esteja definida, é manter a linearidade visual, estética, estilística e narrativa até ao fim, assim como o seu ritmo.

Vertente financeira

Na vertente mais financeira, o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) tem de garantir a base orçamental para iniciar o projeto e angariar mais investidores. Para isso, terá de exercer tarefas como avaliar os custos iniciais do projeto e desenvolver uma estimativa do orçamento, estudar fontes de financiamento e prováveis mercados. A partir da proposta formal, terá de obter financiamento que cubra o progresso inicial do projeto ou, idealmente, que abranja o projeto completo. No caso televisivo, o investimento inicial poderá ser apenas para a produção do piloto. Negoceia e obtém contratos relativos a taxas de licenças e outros aspetos legais, assim como de investimento, distribuição ou emissão do projeto (*Copyright*, Direitos de Autor e Direitos Conexos, Direitos de Imagem, etc.). O orçamento é algo com que o produtor terá de lidar durante todo o projeto e é uma das suas funções mais importantes, principalmente por haver imensas formas de um orçamento ser feito e essa forma acaba por ser o cartão de visita do produtor. É igualmente, uma das suas funções mais criativas. Jennifer Todd ajuda a demarcar a ideia da realidade orçamental, sublinhando que não existe só um orçamento, a partir do momento que existe um milhão de formas de interpretar e dar vida a uma ideia, estória ou argumento (Jennifer Todd citada em Helen De Winter, 2006, p. 239).

2- Pré-Produção

Na fase de pré-produção o material original já se tornou em algo mais tangível. É a fase onde se prepara tudo o que é necessário para as filmagens, tanto em termos materiais, como burocráticos e humanos.

Vertente artística

O produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) irá selecionar os restantes elementos principais da produção, ou seja, diretores de departamento e elenco. Alguns desses indivíduos podem ser selecionados e contratados juntamente com o(s) realizador(es) e/ou com outros produtores (incluindo executivos). Qualquer um destes membros pode sugerir a seleção de trabalhadores para a nova equipa, por interesses criativos e/ou económicos. Durante esta fase, dependendo do âmbito do projeto, o produtor contrata o realizador ou realizadores (caso não tenha contratado na fase de desenvolvimento), gestor de locais, elenco, diretor de fotografia, designer de produção, editor, compositor musical, diretor de som, designer de produção e supervisores de elementos de efeitos gráficos e especiais, assim como supervisores de outros departamentos (caso haja meios económicos para isso), assistentes e técnicos essenciais, como operadores de câmara, técnicos de som, designers de iluminação, maquilhagem, guarda-roupa, *props*, construção, transporte, catering, etc. As pessoas que irão preencher cargos mais técnicos (*bellow-the-line*), por vezes, passam por uma primeira seleção feita pelo *line producer*. Linda Seger e Edward Whetmore resumem a importância daquilo que é aconselhável na fase de pré-produção: “Os produtores concordam que as decisões mais críticas tomadas durante a pré-produção envolvem convocar centenas ou mais pessoas e moldá-las numa equipa de produção coesa, capaz de perceber o maior potencial do argumento” (Seger & Whetmore, 2004, p. 60).

Há que ter em conta que muitos diretores de departamento trazem pessoas com quem trabalham frequentemente e são os primeiros a propô-las ao produtor. É, por isso, natural que, por exemplo, o designer de produção tenha a sua equipa de diretores artísticos, *prop master*, responsáveis pela construção de *sets*, entre outros, assim como o realizador pode ter assistentes de realização, diretores de fotografia, operadores de câmara ou mesmo editores para propor.

No cinema quem tem a última palavra, em termos de seleção da equipa principal é o produtor e/ou o produtor executivo (no caso televisivo). Isso faz com que defina a linguagem inicial da obra. O produtor escolhe e aprova os artistas que vão trabalhar na produção durante toda a obra. Mesmo que tome a decisão juntamente com outros elementos da equipa, tem sempre uma palavra final, nem que seja por gerir e obter os fundos económicos que servirão para os contratar. A seleção feita deve-se a determinadas características, aptidões, visão, métodos de trabalho que o produtor sabe e reconhece que têm e quer vê-las a crescerem no ecrã. Existem também motivos ligados ao marketing e rendimento económico, que podem ser adquiridos através da escolha de determinadas pessoas para fazerem parte do projeto. Jesse Lasky transmite sucintamente uma das formas mais sensatas que o produtor tem para

lidar com a sua marca de personalidade artística e criativa. Pode-se perceber o mesmo em alguns produtores executivos, especialmente televisivos.

Uma vez que ele [produtor] escolheu os trabalhadores, inspirou e guiou-os, o produto desses trabalhadores inevitavelmente traz a marca da sua personalidade e da sua mente. Contudo o sensato executivo maioritário compreende o temperamento artístico o bastante para permitir que tenha o seu caminho dentro da razão, para que o produto tenha não só a marca registrada do produtor principal, mas contenha também os resultados das forças criativas que trabalham abaixo dele (Lasky, 1937, p. 2).

O produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) faz o chamado, *breaking down the script* (conhecido como o levantamento do argumento), que é uma das funções criativas mais importantes. Esta tarefa vai permitir criar uma estimativa inicial do orçamento, mas acima de tudo, vai corrigir e adaptar o argumento totalmente ao media e ao orçamento que podem adquirir para o projeto, ou seja, em que departamentos e em que cenas irá investir mais dinheiro. Para isso, terá de definir, juntamente com o realizador e com o diretor de fotografia como irão construir as cenas. Isto é, quantas câmaras vão usar, que tipo de iluminação, em que suporte vão filmar, se devem ou não usar efeitos especiais digitais ou físicos (algo a discutir igualmente com o supervisor de efeitos especiais) ou filmar mesmo num local, entre outros assuntos que são comuns a estes ofícios. Myrl Schreiberman fala da importância da comunicação na orçamentação de um projeto: “Ao contrário da compra de uma propriedade, o produtor (...) deve, em primeiro lugar, pedir a várias pessoas que lhe forneçam informação antes de estabelecer o custo do projeto” (Schreiberman, 2012, pg. 22). O produtor, para além do realizador e diretor de fotografia, consulta os diretores de todos os departamentos, de forma a construir um orçamento o mais realista possível, a orientar e supervisionar o trabalho de cada um deles.

Tudo isto molda o filme. Uma má decisão de investimento é automaticamente detetada no ecrã, sem grande análise, apenas com a visualização do filme ou episódio. Daí se dizer que quanto menos se vir a mão do produtor melhor, porque quando há se dá a percepção da sua presença, sem observar ou procurar especificamente por ela, então é porque desempenhou mal as suas funções. Durante a pré-produção, o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) continua a consultar e supervisionar o desenvolvimento do argumento e o restante trabalho dos diversos departamentos.

Vertente técnica

Com muita frequência, mas não sempre, o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) é a imagem principal em termos de financiamento e/ou distribuição. Está envolvido em negociações, orçamento, contratos, aquisição de direitos, autorização para locais, músicas e outros elementos necessários, licenças, seguros e no panorama americano negociação com *union* e *guilds*. Nas questões que estão ligadas ao trabalho de escritório, o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) contrata e supervisiona os consultores legais, contabilistas e auditores, coordenadores de produção, gestores de escritório, estagiários, entre outros. O produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) negocia os contratos e, no caso dos EUA, também as taxas apropriadas com as *unions* e *guilds*.

3- Produção

A fase de produção é a fase de concretização do que foi planeado até aqui, ou seja, das filmagens.

Vertente artística

Normalmente, o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos), esteja no *set* ou em serviço, deve estar sempre disponível e contactável e supervisionar qualquer alteração feita para as filmagens. Trabalha de perto com o *line producer*, caso exista. Trabalha com o designer de produção e aprova todos os aspetos da visão geral do projeto, tom e disposição. Consulta regularmente o realizador, o(s) argumentista(a), o elenco a ser filmado e outros diretores de departamento que estejam envolvidos na cena. Projeta as filmagens diárias com o realizador e muitas vezes com o editor.

Esta fase é muito mais criativa do que técnica para o produtor, que tem de estar sempre disponível para a resolução de imprevistos, ser rápido e criativo na obtenção de soluções. Tem de colocar toda a equipa confortável e apta a dar o seu melhor, certificando-se do bem estar físico e emocional dos trabalhadores (Schreibman, 2012). Nesta fase, um dos seus principais interesses é manter um ambiente criativamente vibrante e fornecer todas as condições para que todos possam exercer as suas funções.

Vertente técnica

Em termos mais técnicos o produtor prepara, balança e/ou aprova os custos diários ou semanais estimados e está sempre atualizado relativamente à imprensa ou material de publicidade gerado. Supervisiona cuidadosamente o que está a ser publicado nos media sobre o projeto.

4- Pós-produção

Na fase de pós-produção, as filmagens já foram selecionadas. Esta é a fase em que todos os *frames* são unidos e trabalhados na sala de edição para se obter uma obra única. Muito do trabalho de pós-produção já começou a ser feito durante as filmagens, como testes de efeitos especiais e de edição. Nesta fase é bastante improvável que se possam refilmar ou filmar cenas adicionais. Cabe ao realizador, editor, diretor de efeitos especiais e ao produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) fazerem com que todo este trabalho funcione através de uma planificação cuidada tanto para as filmagens como para a sua pós-produção. Como Myrl Schreibman diz: “o que não planeia na fase de pré-produção afeta a produção, e aquilo que não faz na produção afeta a pós-produção” (Schreibman, 2012, p. 25).

Vertente artística

Em muitos projetos o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) e dependendo do acordo contratual, está totalmente responsável por supervisionar o processo de edição e pela versão final da obra. Está, por isso, familiarizado com todas as filmagens, *takes* selecionados, *B-roll* (filmagens suplentes), cortes e outros elementos necessários na edição. Cada produção seleciona a sua própria prática e processo de edição, assim como as pessoas envolvidas na mesma, ainda assim, Hal Wallis fala sobre a importância de o realizador ter algum afastamento do projeto na fase de pós-produção: “Quando um realizador monta a imagem, normalmente está demasiado envolvido no filme para ser objetivo. Ele apaixona-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).

O produtor continua a ser o ou pelo menos um dos pontos principais de ligação à rede televisiva ou companhia de produção, clientes ou grupo de produção relativamente a problemas da versão final, como o ritmo e duração do programa ou filme, *standards* e práticas da companhia ou rede para quem trabalham. Mantém o controlo de todos os requisitos de entrega. Trabalha de perto com os designers

gráficos e com o departamento de efeitos especiais, algo que executa desde a fase de filmagens. Relativamente à supervisão do som do projeto, o produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) trabalha de perto com o compositor musical e/ou supervisor de stock musical, muitas vezes juntamente com o realizador e/ou outro produtor significativo. No caso de filmes ou séries de grande orçamento, pode organizar e conduzir o foco dos grupos ou de teste à audiência e supervisionar qualquer alteração que pode resultar das suas respostas.

Vertente técnica

O produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) controla de perto o orçamento, principalmente porque a pós-produção pode ser a etapa menos controlável em termos de aspetos financeiros do projeto. Seleciona, caso ainda não tenham sido selecionados, negocia e reserva as instalações de pós-produção, assim como casas editoriais e editores, instalações de stock de filmagens, estúdios de áudio, compositores e/ou stock de supervisores musicais, gráficas e designers, entre outros. Apesar destas funções estarem registadas na vertente técnica, também acarretam o seu lado criativo, tanto no controlo do orçamento como na seleção de elementos. Quase que se pode dizer que, tirando o lado burocrático que envolve a contratação de serviços, o restante são tarefas criativas.

5- Distribuição

Esta é a última fase do projeto. A obra está finalizada e o objetivo é chegar ao maior número de pessoas possível, seja pelos cinemas, festivais, transmissão televisiva ou online. Mesmo nesta fase, o produtor continua a lidar com detalhes vitais. Todo o trabalho é essencialmente técnico. Resume-se a tratar de burocracias e de pontas soltas.

Vertente técnica

O produtor e/ou produtor executivo (nalguns casos televisivos) paga e reconcilia todas as faturas pendentes, finaliza todos os contratos legais e outras questões que continuam pendentes, reconcilia todas as questões relativas ao orçamento e submete um relatório final para os investidores. Todas as funções que se seguem nesta fase são apenas possibilidades, ligadas a questões de distribuição e/ou emissão nacional e/ou estrangeira, marketing da obra. Não se irá, por isso, aprofundar esta questão. Contudo, o produtor pode e usualmente acompanha cada uma delas. Todo este levantamento foi

igualmente baseado nas práticas e diretrizes estabelecidas da PGA, para além de livros de trabalhadores da indústria (PGA, 2017a).

Depreende-se, assim que, seja um produtor que exerça maioritariamente a vertente técnica ou se foque mais na criativa, o trabalho de qualquer um deles é essencial para a obtenção da obra final. O produtor delimita a forma como a obra é feita, seja pela seleção e supervisão dos materiais, locais e pessoas com quem trabalha, seja apenas pela seleção de alguns e aprovação dos restantes. Seja um produtor que se interesse por intervir artisticamente na obra ou apenas por angariar todos os meios económicos e materiais para que adquira o melhor retorno económico e/ou artístico possível, apenas altera as intenções e método do trabalho. Continua a ser um produtor e a forma como independentemente do tipo de produtor que opta ser, acaba sempre por moldar a obra, poderá atribuir-lhe o título de autor, pois efetivamente também se encaixa na qualificação de criador intelectual da mesma.

Apêndice 2

Outras considerações a ter sobre os Filmes Estudados no Estudo de Caso Cinematográfico

Não se poderia deixar de aludir à constatação de que, por vezes, o realizador é igualmente argumentista e mesmo assim adquire apenas um crédito relativo ao seu ofício (1cr), enquanto o produtor recebe dois (2prod). Tem-se alguns filmes produzidos por Elías Querejeta, Franco Cristaldi, Vera Belmont e outros produtores que se inserem neste modelo²²⁵. Também há várias obras cinematográficas com mais do que um realizador, em que nalguns casos não chegam a ser todos creditados. Selecionou-se algumas obras cinematográficas que apenas possuem um produtor, o que ajuda a salientar ainda mais a existência de produtores criativos, como o filme *Gone with the Wind* de 1939 com 3 realizadores, apesar das versões mais recentes do filme só aludirem a um realizador, *Stanley and Livingstone* de 1939 com dois realizadores, *The Longest Day* de 1962 com 5 realizadores, *The Big Gamble* de 1961 tem dois realizadores, *Pinky* de 1942 com dois realizadores, embora um deles não seja creditado, como em *The Snows of Kilimanjaro* de 1952, *Jesse James* de 1939, *Superman II* de 1980, *West Side Story* de 1961, *Born to Be Bad* de 1934. Todos os filmes se encaixam em formatos de creditação diferentes, mas são todos correspondentes a produção criativa.

²²⁵ Exemplos: *La caza* de 1966, *Peppermint Frappé* de 1967, *Stress-es tres-tres* de 1968, *Garten der Lüste* de 1970, *Carta de amor de un asesino* de 1972, *Ana y los lobos* de 1973, *El espíritu de la colmena* de 1973, *La prima Angélica* de 1974, *Cria cuervos* de 1976, *Elisa, vida mía* de 1977, *Los ojos vendados* de 1978, *Mamá cumple 100 años* de 1979, *Un eroe dei nostri tempi* de 1957, *L'uomo di paglia* de 1958, *Blue Movie* de 1971, *Les Charlots contre Dracula* de 1980, *Un condé* de 1970, entre outros.

Tem-se como propósito referir, de igual modo, filmes cujos seus produtores são argumentistas, sendo os únicos ofícios que exercem no filme: Darryl Zanuck era um produtor/argumentista que recorria muitas vezes ao pseudônimo de Melville Crossman nos filmes que produzia e para os quais queria escrever, como é o caso de *The Purple Heart* de 1944²²⁶; Shimon Arama participou em dois filmes onde foi produtor e argumentista, o *Triumph of the Spirit* de 1989 e *Black Eagle* de 1988; no filme *Star Trek: The Motion Picture* de 1979 o produtor/argumentista é Gene Roddenberry que é reconhecido por ser o criador da série televisiva; Steven Spielberg foi argumentista e produtor do filme *Poltergeist* de 1982; Art Linson é argumentista e produtor em *American Hot Wax* de 1978, *What Just Happened* de 2008 e *The Comedian* de 2017; no filme *Heat* de 1995, Michael Mann é argumentista e o produtor principal, os Wachowski Brothers são argumentistas e produtores do filme *V for Vendetta* de 2005; Akiva Goldsman foi produtor e argumentista no filme *I am Legend* de 2007; Elías Querejeta foi produtor e argumentista de vários filmes, incluindo *Último encuentro* de 1967, do mesmo ano tem-se *De cuerpo presente*, *Feroz* de 1984, *El último viaje de Robert Rylands* de 1996, entre outros; Véra Belmont é produtora e argumentista nos filmes *Légitime violence* de 1982, *Zwei halbe Helden* de 1987, *Chok-Dee* de 2005, entre outros; Michael Wilson é produtor e argumentista de *007-A View to a Kill* de 1985, *007-The Living Daylights* de 1987 e *007-Licence to Kill* de 1989. Estes filmes em questão situação anterior, todos os exemplos se encaixam na creditação de produção criativa, mas em modelos diferentes, havendo muitos mais exemplos que se poderia mostrar.

Há várias ocorrências de obras cinemáticas com segundas unidades, e por isso, a existência de um segundo realizador, que muitas vezes não é creditado. Os filmes da saga 007, os filmes *Sound of Music* de 1965 e *The Deep* de 1977, foram dos poucos que se encontrou que têm segundas unidades e que são sempre creditadas, incluindo nos créditos iniciais. Alguns dos filmes que se aplicam a produções com segundas unidades são o *Superman II* de 1980, *JFK* de 1991, *Almost Famous* de 2000, *Pushing Tin* de 1999, *Arachnophobia* de 1990, *The Goonies* de 1985, *Midnight Express* de 1978, *Fast Times at Ridgemont High* de 1982, *Pat Garrett and Billy the Kid* de 1973, *Star Trek: The Motion Picture* de 1979, *Mimic* de 1997, *Spy Kids* de 2001, *Aliens* de 1986, *The Big Red One* de 1980, *Das Boot* de 1981, *Brazil* de 1985, etc. Todos possuem creditações diferentes, mas estes exemplares em questão inserem-se na categorização de produtor criativo. É importante, mesmo assim, lembrar que nalguns destes filmes o realizador principal adquire um crédito possessório. Contudo, há filmes que se inserem na creditação de *cinéma d'auteur* e tem segundas unidades, como *White Man's Burden* de 1995, *The Big Red One* de 1980, *Breaking the Waves* de 1996, *Antichrist* de 2009, *Melancholiade* 2011, *Wild Wild*

²²⁶ Usava também outros pseudônimos de argumentista como Mark Canfield, Gregory Rogers.

West de 1999, *Lola rennt* de 1998, *Knockaround Guys* de 2001, entre outros. Dos filmes estudados há várias obras com segundas unidades, que se inserem no modelo de creditação onde apenas as companhias de produção e estúdios aparecem nos créditos iniciais, incluindo casos em que o realizador possui outro cargo acrescido, como argumentista ou produtor executivo²²⁷.

Apêndice 3

Do Particular para o Todo e do Geral Para o Específico: os Produtores de Cinema Selecionados Estudados ao Pormenor

Dieter Geissler é um produtor alemão que, no principio da sua carreira (final dos anos 60), trabalha com produtores e realizadores/produtores que se encaixam num perfil de criativos. Estes são os responsáveis principais pelo departamento de produção e acarretam uma influência significativa, como Pim de la Parra, Enzo Doria e Ugo Santalucia. Nesta altura, Geissler fica um pouco em segundo plano como produtor e chega a trabalhar como produtor financeiro. É possível observar isso através da creditação que o representa, em que adquire, muitas vezes, apenas um crédito inicial representante do seu ofício ou nem é mencionado (como no caso do filme *La corta notte delle bambole di vetro* de 1971, *Bezeten - Het gat in de muur* de 1969). Enquanto isso, os outros produtores que trabalham com ele obtêm mais destaque, por exemplo: *Blue Movie* (2prod+1r=(prod[p]+cprod)+cr) ou *Ludwig* (1prod+1r=prod[d*]+r[p]). Apesar de a sua companhia de produção independente, Dieter Geissler Filmproduktion, numa primeira fase estar, de igual forma, em segundo plano, está envolvida em todos os filmes que produziu, tendo começado atividade em 1968 (IMDB, 2017i).

Na fase inicial da sua carreira, Dieter Geissler explora temas ligados à sexualidade, exibindo frequentemente sexo explícito no ecrã de forma crua, fria, com um certo neorealismo. Para a sociedade e época em que estas obras se inseriram, é possível que tenham sido vistas como chocantes, por todo o seu erotismo. Estes filmes em particular, chegam a ser categorizados como obras pornográficas. Em contraste, a partir dos anos 80, Geissler estreia-se como produtor principal dos filmes para os quais colabora, passando de obras com cariz mais sexual para obras infantis, discorrendo por contos e histórias de fantasia. Inaugura o uso de formas de creditação como (1prod+1r=prod[d.p]+r[p]), embora aquela

²²⁷ Exemplos: *Never Let Me Go* de 2010, saga de filmes *The Hunger Games* de 2012 a 2015, *Entourage* de 2015, *Titanic* de 2007, *No country for old men* de 2007, *West Side Story* de 1961, *To the Wonder* de 2013, *The Better Angels* de 2014, *Alexander* de 2004, *Seabiscuit* de 2003, *Pleasantville* de 1998, *Star Wars: Episode III- Revenge of the Sith* de 2005, *Star Wars: Episode II - Attack of the Clones* de 2002, *The Matrix* de 1999, *The Haunting* de 1999, *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* de 1983, *V for Vendetta* de 2005, *I am Legend* de 2007, *Kingdom of Heaven* de 2005, *Close Encounters of the Third Kind* de 1977. No filme *The Hudsucker Proxy* de 1994, para além dos estúdios e produtoras, aparecem alguns dos atores nos créditos iniciais.

que utiliza mais vezes como produtor principal seja $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{d.p.}]+\text{cprod})+\text{cr}$. Produziu filmes desde 1967 a 2001. Mais para o fim da sua carreira trabalha como produtor executivo para televisão, mais precisamente de 1995 a 1996, e como produtor criativo televisivo em 2001 (IMDB, 2017i; veja-se a sua filmografia). De todos os produtores eleitos por serem vistos como criativos é o menos conceituado e, por isso, com informação de mais difícil acesso.

Elías Querejeta foi produtor de cinema espanhol desde 1966 a 2009. Iniciou carreira no departamento de produção em 1963 como produtor executivo. Conhecido como o “produtor de paisagens”, pela forma como atribuiu simbolismo e moldou esteticamente diversas paisagens usadas em cada uma das obras em que trabalha. É produtor a solo dos filmes em que participa e trabalha, igualmente, no formato de documentário, especialmente para o final da sua carreira. É-lhe atribuído, dentro da sua indústria, o selo de produtor-*auteur* (Whittaker, 2011). Foi coargumentista de 22 filmes das 47 produções espanholas que concretizou. As personagens com que trabalha tendem a ser caricaturadas, simbólicas e/ou metafóricas, possuindo como intuito a representação do sistema político, cultural e social em que se inserem. Percorre, em muitos dos seus filmes, o tema de morte e destruição a partir do suicídio, uma temática recorrente e que fascina Querejeta. A estagnação e o seu ressurgir, mesmo em termos estéticos, são outros pontos que explora.

Toda a filmografia de Querejeta partilha uma perspetiva ética semelhante, ou seja, uma visão informada por uma responsabilidade moral de expor e atribuir conhecimento, tentando espelhar a situação social, cultural e política de Espanha (Alameda, 1972, p. 23; veja-se a sua filmografia). De todos os produtores estudados é o único que não trabalha no departamento de produção para televisão, mas chega a trabalhar como argumentista em 2012, em duas obras diferentes. Colabora algumas vezes com os mesmos atores e realizadores, como é o caso de Carlos Saura. Normalmente, não se tem companhias de produção referenciadas nos créditos iniciais dos filmes que produz, nem mesmo a dele, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, que o acompanha desde o seu primeiro filme como produtor. Em vez disso, Querejeta adquire diretamente um crédito declarativo/possessivo, que vinca a sua imagem como produtor criativo e chefe de produção. Em todos os filmes que produz, tem-se só um crédito relativo ao ofício do realizador, que em muitas das obras cinematográficas são também o ou um dos argumentistas (IMDB, 2017j). A forma de creditação que utiliza em todos os filmes é $(2\text{prod}+1\text{r}=(\text{prod}[\text{d.p.}]+\text{cprod})+\text{cr})$, sendo utilizada como uma das suas imagens de marca.

Véra Belmont foi produtora de 49 produções e coproduções francesas desde 1960 até à atualidade, embora nos últimos anos sejam mais espaçados (2007/2013/2016). Realizou 7 filmes e escreveu para nove, alguns deles como produtora (IMDB, 2017o). Entrou no mundo do cinema como atriz antes de apostar em produção, atuando apenas em 4 filmes.

As obras filmicas onde dá os primeiros passos como produtora inserem-se em géneros como mistério e drama. Estas movem-se em torno de questões de dinheiro, crime e violência, com uma estética e narrativa mais conectadas ao cinema americano, como *Ça va être ta fête* de 1960, *Les ruses du diable* de 1966, *La loi du survivant* de 1967, *Le crime de David Levinstein* de 1967. Aposta, momentaneamente, num ambiente mais conectado à *Nouvelle Vague* e ao *Cinema Verité*, tanto em termos estéticos como de temáticas trabalhadas (*L'enfance nue* de 1968), mas logo retorna aos policiais, com mistério, drama e assassinato, que intercala com obras de drama romântico.

Após os anos 70 até à atualidade, os géneros de comédia, drama e romance são os que começam a preencher as obras onde aplica os seus talentos e se juntam àquelas em que já investia. Indaga frequentemente por temas e situações que lhe são próximos na sua vivência pessoal. Chegam, por vezes, a ter uma inspiração autobiográfica. As temáticas centrais que costumam cativar o seu engenho como produtora e algumas vezes, como argumentista são o crime, amor, família, crenças, situações políticas e religiosas, assim como a perversidade e desumanidade durante diferentes épocas e contextos. Há uma forte ligação de Belmont às suas origens judias, que explora em muitos dos filmes para os quais colabora, assim como o nazismo, mesmo momentaneamente, como por exemplo, uma etiqueta de apresentação, em *Tendres Cousines* de 1980. Em algumas ocasiões, aborda estórias em que as personagens têm algum problema de saúde ou vivem uma vida normal e banal, mas todas as situações levam à estagnação, apatia, aborrecimento e por vezes desespero, até que algo acontece e tudo muda (Thomas, 1986; FIAF, 2010).

De entre os produtores estudados é a que mais trabalha como produtora *délégué*, mesmo quando produz a solo, e uma das que apresenta mais créditos declarativos referentes a ela mesma (*prodD* [d*]). É também uma das que melhor define a sua imagem nos créditos iniciais desde o início da sua carreira como produtora, apesar de não se restringir apenas a uma forma ($2prod+1r=(cmp[d.p]+prod[d*])+r[p] \vee cr$), ($3prod=(cmp(d.p)+prod(d*))+cprod+r[p] \vee cr$). A companhia de que é fundadora, Stéphan Films, entra na indústria cinematográfica em 1968. Trabalhou apenas uma vez para televisão como produtora, em 2002 (IMDB, 2017o).

Franco Cristaldi produziu filmes italianos e coproduções italianas desde 1954 a 1992. Fundou em 1946 a Vides Cinematografica, citada mais frequentemente apenas como Vides, que alterou de nome em 1980 para Cristaldifilm. Trabalhou com vários realizadores italianos considerados autores pelos defensores do *cinéma d' auteur*, como Luchino Visconti, Mario Monicello, Gillo Pontecorvo, Francesco Rossi, Pietro Germi e Federico Fellini, entre outros. Em todas as obras demarcou a sua posição como produtor criativo, mesmo quando os créditos direcionados a si obtiveram menor impacto visual e aparentavam um reconhecimento inferior (como é o caso de *Amarcord* de 1973) (Trecanni, 2003; IMDB, 2017k).

Franco Cristaldi era reconhecido na indústria do cinema pela sua capacidade de movimentação na fronteira entre cinema como um meio de obtenção de dinheiro, ou seja, filmes como mercadoria, por assim dizer, e como uma forma de compartilhar inovações linguísticas através da arte, a partir das suas motivações e convicções. Após ter produzido vários documentários, Cristaldi passa a trabalhar com comédia (especialmente a chamada *commedia di costume*). O filme *Le notti bianche* de 1957 é uma demonstração de como o estilo de produção pode intervir com o rigor da estética. É filmado totalmente em estúdio e caracteriza-se pelo lado revolucionário e pela iluminação que sobressai a irrealdade cénica do cinema italiano da altura, misturando teatro, cinema e literatura. O facto de terem filmado tudo em estúdio otimizou o uso da cenografia, reduziu os custos e maximizou as receitas. Algo que caracteriza a metodologia de trabalho de Cristaldi, a atualização em relação à indústria e às tendências cinematográficas, tanto estéticas como técnicas e narrativas. Todavia, sem nunca descurar a melhor forma de distribuir o dinheiro pela obra, minimizar custos e induzir na obtenção do maior retorno financeiro possível. Tenta sempre tirar ao máximo o melhor dos dois mundos. Era reconhecido pelo seu rigor financeiro e patrocinou o crescimento de muitos realizadores e argumentistas italianos que, hoje em dia, são muito conceituados. Começou, a partir do ano 1958 a aproximar as suas produções às produções americanas, tendo um grupo de atores vinculado ao seu estúdio por contrato, que são recorrentes nas suas obras. O seu método de trabalho é visto como pouco convencional para a altura e meio em que se inseria. Obteve o mérito de ter patrocinado o desenvolvimento de um género filmico, a comédia à italiana (*commedia all'italiana*), inspirando e alimentando o melhor do género do cinema denúncia, com uma abordagem emprestada do jornalismo de investigação e da sociologia. Trabalhou em duas minisséries televisivas, numa delas como produtor (Trecanni, 2003; IMDB, 2017k; veja-se a sua filmografia). Por vezes, em alguns filmes, é mencionado que a empresa de Franco Cristaldi possui os Direitos da obra relativamente a direitos económicos, como no *Il signor Robinson, mostruosa storia d'amore e d'avventure* de 1976

Franco Cristaldi usa diversos modelos de creditação, a maioria está presente no segundo cenário da categorização de produtor criativo. Utiliza, igualmente, com frequência o crédito declarativo *presents* direcionado a si (*prodD* [d*]). Produz, com regularidade, diversos filmes por ano, normalmente a solo, sem apoio de mais nenhum produtor, produtor executivo, associado, ou outro. Esporadicamente, recorre a um, porém, a partir de *Amori miei* de 1978 começa a trabalhar mais vezes com um segundo produtor, Nicola Carraro até 1983. Com *Il Giorno Prima*, 1987, começa a recorrer ao apoio de mais produtores (incluindo produtores executivos e coprodutores) (IMDB, 2017k).

Barbara Broccoli e Michael G. Wilson, ambos são filhos do criador da série televisiva americana *007*, Albert R. Broccoli, que posteriormente a adaptou para cinema. Barbara Broccoli começou a trabalhar no departamento de produção como produtora associada dos filmes *007*, como foi o caso de *007- The Living Daylights* de 1987 e *007- Licence to Kill* de 1989, produzidos pelo pai Albert R. Broccoli. Todavia, foi em 1977 que ingressou no mundo cinematográfico através do departamento de marketing, passando pelo departamento de realização e de atuação, tudo dentro da saga dos filmes de *007*, e só depois é que começou a exercer funções no sector de produção. Atualmente é reconhecida como produtora dos filmes de *007*, a partir de *007- The GoldenEye* de 1995 e como a força artística e criativa por detrás dos mesmos, juntamente com o seu irmão Michael G. Wilson. Ambos gerem a companhia de produção EON Productions, responsável pelos filmes de *007* até aos dias de hoje, que foi igualmente criada pelo seu pai em parceria com Harry Saltzman, que acabou por deixar a empresa inteiramente a Albert Broccoli. Fora os filmes *007*, Barbara Broccoli trabalhou como produtora executiva de três filmes, um deles documentário, e como produtora de um documentário. Trabalhou igualmente em televisão como produtora executiva de apenas uma obra. (IMDB, 2017a; IMDB, 2017e; IMDB, 2017p).

Michael Wilson inseriu-se mais cedo nos filmes de *007* do que Barbara, mais precisamente em 1979 como produtor executivo, um cargo que exerce até 1983. Foi igualmente argumentista de 5 filmes de *007*. A partir de *007- Tomorrow Never Dies* de 1997, Albert R. Broccoli já não intervém em nenhum cargo dentro do departamento de produção da saga, apesar de neste em particular, o seu nome ser mencionado como dono da empresa EON Productions, que se apresenta nos créditos iniciais com um crédito declarativo “Albert R. Broccoli Eon Productions presents”. Michael Wilson, excluindo as obras *007*, também trabalhou como produtor executivo em dois filmes de 2014 e exerceu só a função de argumentista em televisão numa série de 1991. Principiou como produtor da saga em 1979 e continua a sê-lo até à atualidade (IMDB, 2017a; IMDB, 2017e; IMDB, 2017p).

Ambos mantiveram um genérico inspirado no formato televisivo, tal como Albert Broccoli usava nos filmes que produziu. O que aproxima o modelo de creditação usado a uma estética e modelo mais televisivo. Em termos de exposição e construção da narrativa acompanham a evolução da estória do agente secreto e adaptam-na à sociedade e tendências da época em que cada um dos filmes é feito e exibido, principalmente em relação a marcas de luxo. Estas tanto caracterizam a personagem principal, como a ligam a um contexto temporal e espacial, já para não falar no ambiente, estética e narrativa de filmes de ação. Tentam sempre manter a aura dos filmes iniciais de *007*, cumprindo alguns requisitos da fórmula de filmes dentro do género de ação-aventura que caracterizam este *franchising*, mas adaptando-os, tendo em consideração a época em que se inserem e as novas gerações. Para ambos, uma das coisas mais importantes é manter o controlo da qualidade, estando sempre envolvidos na tomada de decisões fulcrais, no acompanhamento no local das filmagens e da sua edição. Um dos maiores desafios que enfrentam, por ser uma série de filmes que querem continuar a fazer, é que têm sempre de enfrentar o desafio de os filmes serem rentáveis e para isso têm de saber jogar muito bem com o orçamento que têm. Narrativamente e visualmente a qualidade não pode ser comprometida (IMDB, 2017e; IMDB, 2017p; Winter, 2006; veja-se a sua filmografia). Há muitos elementos da equipa que são recorrentes e contratados desde a época em que trabalhavam com Albert Broccoli. O modelo de creditação usado em todos os seus filmes, com a exceção de *007- Tomorrow Never Dies* de 1997 e *007- The GoldenEye* de 1995 em que Albert Broccoli adquire um crédito declarativo (o primeiro direcionado à companhia e o segundo a ele), é o $2\text{prod}+1\text{r}=(\text{cmp}[\text{d}^*]+\text{cprod})+\text{cr}$. Nos seus últimos filmes já apresentam a marca do produtor (p.g.a).

Peter Guber e Jon Peters – Peter Guber começou a trabalhar na Columbia Pictures em 1968, integrando o departamento de produção criativa três anos mais tarde. Funda em 1976 a Casablanca Records e Filmworks. Em 1979 forma a PolyGram Entertainment juntamente com Jon Peters e em 1995 forma a Mandalay Entertainment. Para além da sua criatividade é igualmente reconhecido pelo seu sentido e perspicácia empresarial, por atingir alguns *records* de lucro e aclamações por parte da crítica, que o estabeleceu como um dos executivos mais bem sucedidos na indústria, não só do cinema, mas de entretenimento e comunicação (IMDB, 2017q). Apenas produziu 8 filmes americanos, parte deles em parceria com Peter Guber, trabalhando mais frequentemente como produtor executivo, tanto em cinema como em televisão. Produziu *The Deep* de 1977 sozinho, enquanto em *Six Weeks* de 1982, *Vision Quest* de 1985, *The Witches of Eastwick* de 1987, *Caddyshack II* de 1988, *Batman* de 1989, *Tango & Cash* de 1989 é produtor com Jon Peters e, ocasionalmente, se juntava a eles outro produtor. Com o filme *The*

Jacket de 2005 deixa de produzir com Jon Peters filmes para cinema e trabalha com outros dois produtores. De 2005 a 2015 trabalhou exclusivamente como produtor executivo de filmes e séries televisivas. A Guber-Peters Company foi fundada por Peter Guber e Jon Peters em 1983. Em 1988 a empresa funde-se com a Barris Industries, Inc. Barris/Guber-Peters, passando por muitas alterações a partir daí, incluindo tornar-se uma companhia televisiva (IMDB, 2017q; IMDB, 2017l). Jon Peters fundou Peters Entertainment, uma companhia de produção que iniciou atividade em 1995 até 2006, o que fez um total de sete filmes. Peters trabalha recorrentemente com os mesmos atores e elementos da equipa. Colabora em obras americanas como produtor e produtor executivo, tanto filmicas como televisivas, produzindo 15 filmes para cinema no total. O mesmo cresceu na indústria de uma forma muito diferente de Guber. Inseriu-se no cinema como cabeleireiro até decidir apostar em produção, por circunstâncias da vida. Tornou-se num dos maiores criativos e empreendedores da indústria tal como Guber, mas inicia a sua carreira como produtor em temáticas dispersas e distintas. Só começa a adquirir uma estilística própria e um maior sentido de produção nos filmes que trabalha com Guber. Ambos apostam em filmes de comédia, ação e fantasia, incluindo adaptações de B.D., mas também em dramas muito emocionais, que abordam a vontade de viver e de ultrapassar dificuldades. Também exploram o meio do desporto, tanto através de ficção como num formato mais biográfico, com uma base de construção fundamentada em informação verídica (IMDB, 2017l; veja-se a filmografia de ambos). A creditação que utilizam tanto juntos como separadamente é bastante diversificada.

Art Linson foi descrito por Dawn Steel, antigo presidente da Columbia Pictures, como um produtor de cineastas (Hollywood, 2016). De todos os produtores analisados, é um dos mais versateis, que trabalha em vários tipos de filmes e adquirindo diferentes formas de creditação. Art Linson Productions foi a companhia que formou, iniciando as suas atividades em 1993. Trabalha várias vezes com os mesmos elementos de equipa e de elenco, como é o caso de David Mamet, Sean Penn e Robert De Niro, por exemplo. Produziu poucos filmes sozinho, normalmente tem pelo menos mais um produtor na sua equipa. É produtor e argumentista de três filmes, dois deles com Robert De Niro no papel principal. Tal como Peters e Gubers, é um dos produtores mais rentáveis e bem-sucedidos de Hollywood. Distingue-se pela sua capacidade de desenvolver estórias e argumentos que captam a atenção dos atores americanos mais consagrados. Muitos dos filmes que produziu tornaram-se nalguns dos filmes americanos mais admirados das últimas duas décadas. Tanto trabalha como produtor criativo como financeiro e, por isso, nem sempre é o produtor principal dos filmes em que participa, apesar de, mesmo assim, não abdicar do seu lado artístico. Alude temas diretos, cuja complexidade é acrescida pela

personalidade e objetivo de cada personagem. Tanto investe em obras que inserem comédia nas suas ações, com personagens desadequadas e caricatas, como dramas que exploram sentimentos de tensão, raiva, violência e sobrevivência. Gosta de provocar, envolver e apelar à audiência (tanto em cinema como nas suas obras literárias) discorrendo com frequência o sentimento de desadequação na maioria das obras. Fazer filmes que o deixem orgulhoso é o seu objetivo principal. Objetivo esse que se torna cada vez mais complicado de manter com o passar do tempo, principalmente pela linha tênue entre comércio e qualidade que o cinema acarreta. Contribuiu para séries e filmes televisivos como produtor executivo de 2008 a 2014, mas sem exclusividade, produzindo para cinema desde 1975 até à atualidade (Weinraub, 1997; IMDB, 2017d; veja-se a sua filmografia). Apesar de o modelo de creditação que os filmes que integra variar, os dois que se constata mais vezes são: $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{d.p}]+\text{cprod})+\text{cr}$ e $2\text{prod}+2\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{d.p}]+\text{cprod}) + (\text{r}[\text{p}]+\text{cr})$.

David Puttnam, iniciou-se como produtor de cinema em 1971 e, para já, produziu filmes até 1999. Em 1976 fundou a sua companhia de produção Enigma Productions. No início da sua carreira como produtor e mesmo depois de fundar a Enigma Productions, nalguns projetos apresentava-se através da Goodtimes Enterprises e Casablanca Filmworks, em filmes como por exemplo, *Midnight Express* de 1978.

Investe repetidamente numa temática em específico, a violência. David Puttnam interessa-se e indaga maioritariamente por histórias socialmente impactantes, com moral, que envolvem violência em épocas e culturas diferentes. Acredita que a colaboração daqueles que pertencem ao cinema é mover a sociedade e que deve ser algo proveniente de cada indivíduo, senão a obra será completamente vazia, será apenas um produto. Para Puttnam tudo gira em torno das escolhas que se fazem, não só as pessoas que são selecionadas para o filme, mas os temas, o que é importante para cada um e a forma como usam o tempo. Acredita na capacidade que os filmes têm para ensinar e inspirar e tenta transmiti-lo nas obras em que trabalha (Puttnam citado em Griffith University, 2014; veja-se, de igual modo, a sua filmografia).

Participou em várias produções e coproduções britânicas de filmes, incluindo televisivos, como produtor, mas também como produtor executivo. Produz, igualmente, documentários com temáticas de guerra e situações pós-guerra, apesar de trabalhar com constância em filmes de ficção dramática, que por vezes, também incluem esses mesmos temas. No início da sua carreira apostou, várias vezes, em temas conectados a música, tanto em ficção como em documentário (Silet, 2001; IMDB, 2017h).

Darryl F. Zanuck foi um dos elementos que mais contribuiu para o desenvolvimento do Sistema de Estúdios de Hollywood, produzindo filmes até 1973. É o produtor mais antigo desta análise. Iniciou a sua carreira em cinema na Warner Brothers como argumentista, sob vários pseudónimos, principiando as suas atividades de produtor, nesta mesma empresa, em 1925. É reconhecido por ter ajudado a moldar o estilo da Warner Brothers, contribuindo para filmes como *The Jazz Singer* de 1927, *The Public Enemy* de 1931, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* de 1932, entre outros, apesar de não ter sido creditado em muitos dos filmes que produziu. Deixou a Warner Brothers depois de perceber que não permitiriam que subisse mais na carreira e que iria continuar a ser apenas um funcionário, formando a Twentieth Century Pictures com o apoio de Louis B. Mayer e Joseph M. Schenck, por volta de 1933. Esta empresa é atualmente conhecida como 20th Century Fox, após se ter fundido com a Fox Films em 1935. Continuou a desempenhar outros cargos em filmes de que foi igualmente produtor, como argumentista e cenógrafo, algumas vezes sob pseudónimos. Deste último, tem-se o exemplo de *Little Caesar* 1931 e *Crack in the Mirror* 1960.

Trabalhou no departamento de produção de 235 filmes, produziu 195 deles, apresentando-se como a figura do Sistema de Estúdios que perdurou durante mais tempo. Tornou-se conhecido por ser o chefe que mais se envolvia ativamente nos filmes, entre aqueles das empresas pertencentes ao Sistema de Estúdio, tendo um orgulho particular pelo seu talento em edição, da sua capacidade de refazer filmes na sala de corte. O género que se tornou na sua marca de assinatura foi o drama, com uma grande carga emocional e desenvolvimento de conteúdo. Percorre, muitas vezes, narrativas de acontecimentos históricos, concretizando filmes com estórias consideradas das mais controversas e importantes da sua altura. Uma das características principais, que se destaca em grande parte das suas obras, é a abordagem da figura do grande homem, um homem extraordinário que consegue algo único, por vezes, por vias e variações do seu caminho fora do vulgar (White, 1935; Stempel, 2010; IMDB, 2017g). Para Zanuck “é o tema que conta. Eles [audiência] querem informação interpretativa, analítica, educacional no ecrã ou em qualquer outro lado” (Darryl Zanuck citado em White, 1935, p. 401). Apela muitas vezes à consciência social, principalmente nos filmes executados pós-guerra.

De todos os produtores selecionados foi o único que nunca trabalhou em televisão, devido também à época em que se insere. Recorreu várias vezes aos mesmos atores e elementos de equipa nas produções que organizou. Exerceu, muitas vezes, o cargo de produtor executivo durante a sua carreira. Pela exacerbada porção de filmes que produziu e por muitas vezes, não lhe atribuírem crédito durante a sua contratação na Warner Brothers, examinaram-se apenas os filmes que concretizou após criar a sua própria companhia de produção. Há que ter em atenção que muitas das suas obras não são

de fácil acesso, sendo que algumas delas não puderam ser estudadas. A creditação mais usada por Darryl F. Zanuck dentro dos filmes estudados é: $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}(\text{cmp}[\text{d}^*]+\text{cprod})+\text{cr}$; $2\text{prod}+1\text{r}=\text{prod}([\text{d}^*]+\text{cprod})+\text{cr}$, assim como em muitos casos possui um crédito declarativo *presents* dirigido a ele mesmo (*prodD* [d*]). Em nenhum dos filmes de Darryl F. Zanuck é atribuído um crédito possessório ao realizador, só os argumentistas é que o recebem em determinadas situações, como é o caso de *Island in the Sun* de 1957, *This Above All* de 1942, entre outros (Stempel, 2010; IMDB, 2017g; veja-se a filmografia do mesmo e o Apêndice 2).

Arnold Kopelson produziu filmes de 1980 a 2004, juntando-se à lista dos produtores americanos considerado dos mais rentáveis das últimas duas décadas. Entrou na indústria do cinema como advogado, especializado em entretenimento e regulamentação de instituições financiadoras. Nos anos 70 torna-se um produtor independente, contribuindo para vários filmes icônicos do cinema americano. Trabalha histórias com tensão dramática, mistério, *plot twists* inesperados, gosta de incitar emoções fortes, expectantes e inesperadas, de mostrar personagens que captam a atenção pela sua construção e complexidade, e por vezes pelo seu *glamour* e altivez. Explora especialmente temas ligados à violência, crime e problemas psiquiátricos. Ação e mistério são os seus géneros de eleição, especialmente policiais. Tem uma forte ligação com a família, que muitas das vezes influencia as temáticas pelas quais opta. Formou a Inter-Ocean Film Sales, Ltd. em 1972 com a sua atual mulher Anne Kopelson, uma empresa que se especializou na distribuição de filmes no estrangeiro, nomeadamente televisivos, feitos por produtores independentes. Arnold Kopelson produziu alguns filmes juntamente com a sua mulher. Nos anos 90 criou a companhia Kopelson Entertainment, que se tornou no organismo de grande parte dos filmes e séries que produziu a partir de 1995 (Hollywood, 2016; IMDB, 2017c; Mathews, 1987; veja-se a respetiva filmografia). Trabalhou, igualmente, como produtor executivo, tanto em cinema como em televisão. O crédito que mais utiliza é $(2\text{prod}+2\text{r}=(\text{prod}[\text{d.p.}]+\text{cprod})+(\text{r}[\text{p}]+\text{cr}))$.

Meta Louise Foldager Sørensen produziu filmes desde 2004 até à atualidade. CEO e produtora das companhias de produção dinamarquesas Meta Film fundada em 2010 e a SAM Productions APS em 2014, juntamente com Søren Sveistrup, Adam Price e a STUDIO CANAL (Metafilm, 2017; SAM Production, 2014). É escassa a informação que se encontra sobre esta produtora. Ainda assim, é possível saber que trabalha com maior frequência dramas, policiais e *thrillers*. Investe em temáticas conectadas a política, crime, drogas e problemas familiares (principalmente relacionados com

a maternidade ou a figura maternal). As obras em que participa envolvem, frequentemente, questões de poder nos diversos contextos, assim como sentimentos profundos e lutas interiores que têm de conquistar. Explora temas atuais com pessoas reais. Produziu apenas um filme de fantasia, uma biografia histórica e uma biografia de um acontecimento desportivo. Trabalhou em séries televisivas como produtora executiva em 2017 e como produtora em 2008. Também executa funções de outros cargos dentro do departamento de produção cinematográfico, sempre dentro de profissões com um peso criativo e hierarquicamente superiores, como produtora associado, consultora de produção, coprodutora e produtora executiva. É uma produtora que valoriza a liberdade criativa. Trabalha várias vezes com os mesmos elementos de equipa, desde realizadores a membros do departamento de produção. O formato de creditação em que se insere mais vezes é o remetente às companhias de produção e restantes entidades coletivas ((cmp[d.p ∨ d ∨ d*]) ∨ (e[d ∨ d.p ∨ d*])). Tanto tem projetos em que trabalha como produtora a solo, como tem outros onde existe apoio de um produtor extra. O seu nome não aparece nos créditos iniciais de nenhum dos filmes estudados (Dam, 2017; IMDB, 2017o).

Letty Aronson é produtora americana desde 2001 até a atualidade. Todos os filmes que produz são realizados pelo seu irmão Woody Allen. São uma dupla criativa, que investe em dramas românticos com um toque de comédia. Possuem uma companhia de produção em parceria, a Gravier Productions. Aronson possui liberdade criativa, dando a sua visão distinta dentro de vários departamentos e tarefas, que vai desde o argumento ao guarda-roupa. Considerou-se, neste caso, não ser significativo analisar as características recorrentes nas obras em que trabalha como produtora, já que trabalha sempre com Woody Allen. O seu objetivo revela-se como sendo de complementação, aconselhamento, orçamentação e angariação de fundos. Segundo Letty Aronson, Woody Allen tem todo o controlo artístico. É ele que faz a supervisão e aprovação de tudo, retirando parte do seu trabalho como produtora (Grosz, 2014; Winfrey, 2016). Não obstante, devido ao seu envolvimento nas obras, ao seu empenho em fazer de Woody Allen uma marca, a todo o mecanismo que criaram em torno de fazer um filme, que mostrasse claramente essa marca, acaba por se tornar numa produtora criativa, embora não o seja na totalidade do termo. Simplesmente, o objetivo de todos os filmes é o mesmo e ela segue-o à regra, que é o de sustentar e manter o Woody Allen como uma marca viva, tal como a família Broccoli faz com James Bond. Todo o engenho é para esse fim, tanto que obtém os fundos muito antes de ter um argumento. Torna-se claro que sem Aronson o trabalho de Woody Allen não seria o mesmo, se é que existiria, por ser uma pessoa complexa, rígida e muito exigente, que enfrenta mais dificuldades do que o normal para obter o apoio necessário para que as obras sejam levadas a cabo (Grosz, 2014; Winfrey, 2016; IMDB, 2017n).

Trabalha recorrentemente com determinados membros do departamento de produção e atores. Por vezes, possui outros produtores na equipa. Noutras obras, apenas trabalha como produtora executiva, mas mais frequentemente como coprodutora executiva. Aliás, a prova de que Aronson é de facto uma produtora criativa obtém-se com os últimos filmes que produziu, com a instituição e adoção da marca do produtor (p.g.a). Desde *Magic in the Moonlight* de 2014 até à atualidade tem exposto esta mesma marca à frente do seu nome. O tipo de creditação que utiliza é variada (IMDB, 2017n)

Allan Ekelund produziu filmes suecos e coproduções suecas desde 1950 até 1964, tendo como profissão principal a de manager de produção, por ser a que exerce com maior frequência. Aliás, há alguns filmes em que é creditado com os dois ofícios. Tornou-se funcionário do Svensk Filmindustri em 1941. É dos produtores que menos informação se conseguiu encontrar e embora se tivesse achado que provavelmente seria um produtor financeiro, apesar de ser inserido numa creditação de produtor criativo, constatou-se o contrário com uma análise mais aprofundada. Ekelund trabalhou várias vezes com o realizador Ingmar Bergman e a solo, ao contrário das restantes poucas obras que executou com diferentes realizadores. Só foi indicado nos créditos iniciais de um filme, *Sommarlek* de 1951. Mesmo assim, os filmes em que participa possuem creditação variada. Trabalha maioritariamente com dramas românticos que possuem temáticas recorrentes, usualmente centradas na figura feminina, em casais que se apaixonam, que lutam contra adversidades e diferenças emocionais, assim como pessoas casadas que lidam com adultério.

Dos 19 filmes que produziu, houve 7 cujos créditos iniciais não se conseguiu examinar, por falta de acesso. Ainda assim, apesar de Ekelund adquirir frequentemente uma creditação de *cinéma d'auteur*, deu algumas contribuições artísticas significativas aos projetos para os quais colaborou. Trabalha frequentemente com a mesma equipa, desde o diretor de fotografia, passando pelo editor e mesmo, por vezes, o compositor, principalmente em filmes de Ingmar Bergman. Isso é notório, já que em filmes realizados por Ingmar Bergman que não são produzidos por Ekelund, esses membros alteram-se na totalidade (exemplos: *The Serpent's Egg* de 1977; *Gycklarnas afton* de 1953; *Fängelse* de 1949, entre outros). Ou no caso de filmes que Ekelund elabora com outros realizadores contratar elementos da equipa com quem trabalhou em filmes de Ingmar Bergman, como por exemplo o editor Oscar Rosander e o compositor musical Erik Nordgren no filme *Glasberget* de 1953. O que mostra um bom funcionamento da equipa e uma influência do produtor na sua escolha, assim como das temáticas. É um dos poucos produtores estudados que não possuiu uma companhia de produção própria e que não

trabalha em televisão, no entanto, a creditação que mais utiliza é a correspondente a entidades coletivas ((cmp[d.p AV d AV d*]) AV (e[d AV d.p AV d*]) e restantes variações) (IMDB, 2017b).

Daniel Toscan du Plantier foi produtor de filmes franceses e coproduções francesas desde 1975 até 2003. Tornou-se diretor geral na Gaumont Film Company de 1975 a 1985 e foi presidente da Unifrance de 1988 até à sua morte. Foi igualmente produtor e produtor executivo de alguns filmes televisivos. Também contribuiu para obras cinematográficas como produtor executivo e *line producer*. Explora comédias românticas, dramas e óperas cinematográficas, pelas quais se denota um carinho especial. As temáticas principais centram-se em paixões e relacionamentos sexuais que enfrentam conflitos culturais, religiosos, morais e sociais, tragédias e discórdias familiares, situações e comportamentos extremos de personagens que revelam divergências de identificação com a sociedade ou grupos sociais, explora clássicos como *Nosferatus*, *Carmen*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, entre outros. Plantier era reconhecido e apreciado como embaixador do cinema francês, dando um contributo significativo na promoção e desenvolvimento do mesmo. Pierre Arditi chega a descrever este produtor como uma pessoa que produzia, não tanto pelo negócio, mas por desejo.

Não foi possível examinar todos os seus filmes, devido ao seu difícil acesso. Estudaram-se apenas 18 dos 34 que produziu. Porém, é perceptível que utiliza uma variedade de tipologias de creditação e que é um produtor criativo. Houve, de igual modo, filmes que se excluíram intencionalmente, por serem coproduções fora da Europa e dos Estados Unidos, em que a produção principal decorria nesse país, como é o caso de *Agantuk* de 1991 e *Shakha Proshakha* de 1990, produções indianas (IMDB, 2017f; Riding, 2003).

Lawrence Bender é produtor americano de filmes desde 1989 até à atualidade. Trabalhou, igualmente, como produtor executivo de algumas obras cinematográficas, assim como foi produtor e produtor executivo de filmes e séries televisivas. O seu primeiro marco cinematográfico como produtor foi *Reservoir Dogs* de 1992, responsável, de igual modo, por lançar o realizador e argumentista Quentin Tarantino. Em 1991 já tinha criado com Quentin Tarantino a companhia de produção A Band Apart, que tem acompanhado os filmes que têm feito como dupla criativa. Fundou, também, a sua própria companhia de produção, Lawrence Bender Productions, por volta de 1997. Trabalha várias vezes com os mesmos membros e atores, como John Travolta e Samuel L. Jackson, mesmo fora de filmes realizados por Tarantino. Os géneros que mais se destacam nas obras que produz são *thrillers*, ação e crime, sendo que os temas que explora estão ligados a drogas, criminosos, violência, morte, redenção e gosta de

trabalhar o lado humano e real dentro destes universos. Há um período da sua vida em que Bender seleciona os atores que estão a ser aos poucos descobertos e acarinhados pelo público, ou seja, as celebridades da moda. Normalmente, esses filmes foram os que saíram dos temas e géneros que Bender mais explora, estando ligados mais a dramas e romances (IMDB, 2017m).

Para Lawrence Bender o trabalho de um produtor nas filmagens é o de apoiar a visão do realizador, ajudar a criar uma ótima equipa e elenco, ser um colaborador e empurrar o filme de modo a que atinja o seu melhor. O principal objetivo como produtor, para ele, é fazer bons filmes, que as pessoas queiram ver e que tenha a sua visão artística distinta. É uma busca constante por bom material e formas de desenvolver um bom argumento, que, aparentemente, não se torna mais fácil com o tempo ou experiência, a não ser que já se tenha estabelecido uma imagem de marca, considerada estável e rentável, dentro da indústria. Caso contrário, é sempre difícil produzir uma obra e extremamente competitivo. É frequente para Lawrence Bender juntar-se a produtores mais jovens, que lhe trazem material que considere ter potencial. Bender valoriza nitidamente a visão artística de uma obra, tendo como objetivo manter a sua integridade no trabalho que desempenha (Winter, 2006). Em termos de creditação, as obras em que trabalha apresentam uma variedade de cenários, mas aquele que se encontra mais vezes é o que identifica apenas o nome das empresas e companhias que apoiam na sua construção, ou seja, (cmp[d.p AV d AV d*]) AV (e[d AV d.p AV d*]).

Apêndice 4

Quem se mantém durante a 1ª Temporada toda

A equipa de produção (permanece a grande maioria dos elementos desde o início da série, em termos dos cargos com mais poder conservaram-se todos, houve duas pessoas que deixaram de exercer as suas funções após o primeiro episódio, existiram membros a subir de cargos de uma temporada para a outra):

David Benioff e D.B. Weiss: Produtores Executivos e Criadores (*Showrunners*); e como argumentistas, exceto nos episódios 4 e 8.

Guymon Casady (Management 360 & Television 360): CoProdutor Executivo

Vince Gerardis e Ralph Vicinanza (Grok! Studios) CoProdutor Executivo

Frank Doelger e Mark Huffam: Produtores

Carolyn Strauss e George R.R. Martin: CoProdutores Executivos nos episódios: 1,2,3,4,6; George R.R. Martin é igualmente argumentista no ep. 8.

Jim Duggan: CoProdutor: Irlanda

Greg Spence: CoProdutor

Christopher Newman: *Line producer*

Guy Tannahill: *Line producer: Malta unit*

Jonathan Brytus: Produtor Associado

Oliver Mallia: Manager de Produção (Gestor de Produção)

Lisa McAttackney: Manager de unidade de produção, nos episódios 1,2,3,4,5,6,7,8

Damien Glenholmes: *Unit manager* (conhecido como Manager ou Gestor de unidade)

Matthew Camilleri: Manager de unidade: unidade de Malta, nos episódios 1,2,3,4,6,9,10

Restantes Chefes de Departamento:

- *Efeitos Especiais:*

Stuart Brisdon: Supervisor de efeitos especiais, nos episódios 1,2,3,4,6,9,10

Tim Willis: *Special effects floor supervisor* nos episódios 1,2,3; Supervisor de efeitos especiais
1ª Temporada: Ep.4,5,6,7,8,9,10 (nos Ep.5,7,8- a equipa de efeitos especiais altera-se e fica bastante reduzida)

Graham Hills: Supervisor de efeitos especiais: Malta unit nos episódios 1,2,3,4,6,9,10, tal como Stuart Brisdon.

Lucy Ainsworth-Taylor: Produtor de efeitos visuais

Sarah McGrail: Produtor de efeitos visuais nos episódios 4,7,8,9,10

Reforço da equipa no episódio 4 de chefes e responsáveis de departamento.

Sarah Mooney: Produtor de Efeitos Visuais: *Screen Scene*.

- *Direção Artística:*

Gemma Jackson: Designer de produção

Michele Clapton: Designer de guarda-roupa (mantém-se durante as 4 temporadas analisadas)

Richard Roberts: Decorador de set, nos episódios 1,2,3,4,6,7,8,10

Thomas Brown, Paul Inglis, Ashleigh Jeffers e Tom McCullagh: Supervisor de Direção de arte

Reforço da supervisão da direção de arte nos episódios 5 e 8

- **Som:**

Andy Kennedy: Designer de som

Ramin Djawadi: Música (durante as 4 temporadas)

- **Argumento:**

Para além dos já mencionados

Bryan Cogman: 1ª Temporada: Ep.4

Jane Espenson: 1ª Temporada: Ep.6

Quem se mantém durante a 2ª Temporada toda:

David Benioff e D.B. Weiss: Produtores Executivos e Criadores (*Showrunners*); e como argumentista, exceto nos episódios 4, 6 e 8.

Guymon Casady (Management 360 & Television 360) e Alan Taylor: CoProdutor Executivo

Vince Gerardis (Grok! Studios) CoProdutor Executivo

Carolyn Strauss e Frank Doelger: Produtores Executivos

Vanessa Taylor: CoProdutora Executiva em todos os episódios e Argumentista nos episódios 3 e 6.

George R.R. Martin: CoProdutor Executivo em todos os episódios e Argumentista no episódio 9.

Bernadette Caulfield: Produtora

Greg Spence e Christopher Newman: CoProdutores

Erika Milutin: *Line producer.* Croácia exceto nos episódios 3 e 9.

Snorri Þórisson: *Line producer.* Islândia exceto nos episódios 1,2,3,4 e 9

Jonathan Brytus e Oliver Butler: Produtor Associado

Mladen Cernjak: Manager de produção da Embassy Films, Croácia exceto nos episódios 4 e 9

Lisa McAttackney: *Line producer*

Damien Glenholmes: Manager de unidade (Único elemento de gestão de produção no episódio 3 e 9 desta 2ª temporada.)

Mark Mostyn: Manager de unidade de produção: Croácia, exceto nos episódios 4 e 9.

Petur Sigurdsson: Manager de unidade de produção: Islândia, exceto nos episódios 1,2,3,4 e 9.

Restantes Chefes de Departamento:

- ***Efeitos Especiais:***

Stuart Brisdon: Supervisor de efeitos especiais

Graham Riddell: *Special effects floor supervisor*

Heiko Burkardsmaier: Produtor de efeitos visuais: Pixomondo

Steve Kullback: Produtor de efeitos visuais

Tim Willis: *Special effects floor supervisor*, com exceção dos episódios 6,7,8,9,10

Jonathan Barrass: *Special effects floor supervisor*, com exceção dos episódios 1,2,3,4,5

Graham Hills: Supervisor de efeitos especiais: Croácia e UK, com exceção dos episódios 3 e 9

Sarah McGrail: Produtor de efeitos visuais, com exceção dos episódios 1,2,8,9,10

Oliver Arnold: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, só durante os episódios 1,8 e 10

Sabrina Gerhardt: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, só durante os episódios 8 e 10

Christoph Malessa: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, com exceção dos episódios 4,5 e 10

Franzisca Puppe: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, só durante o episódio 9.

Christoph Roth: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, só durante o episódio 9 e 10.

Adica Manis: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, só no episódio 10.

Boris T. Dueprés: Produtor de efeitos visuais: Pixomondo, só durante o episódio 10.

Natasha Anne Francis: Produtor de efeitos visuais, apenas no episódio 9

Alexa von Schwichow: Produtor de efeitos visuais: Pré-produção, apenas no episódio 4.

John Owens: Produtor de efeitos visuais, apenas durante o episódio 6

Rick Redick: Produtor de efeitos visuais: MFX, apenas durante o episódio 9

- ***Direção Artística:***

Michele Clapton: Designer de guarda-roupa

Tina Jones: Decorador de set

Gemma Jackson: Designer de produção

Ashleigh Jeffers: Supervisor de Direção de arte

Heather Greenlees: Supervisor de Direção de arte

Tom McCullagh: Supervisor de Direção de arte, apenas durante os episódios 3 e 9

Frank Walsh: Supervisor de Direção de arte, exceto os episódios 7 e 8

Andy Thomson: Supervisor de Direção de arte, apenas durante os episódios 3 e 9

- **Som:**

Stephen P. Robinson: Designer de som nos episódios 1 e 2 e Editor de efeitos sonoros, nos episódios 3,4,5,6,7,8,9 e 10

Peter Brown: Designer de som / Supervisor de som

Ramin Djawadi: Música

- **Argumento:**

Para além dos já mencionados nesta segunda temporada:

Bryan Cogman: Argumentista durante o episódio 3

Quem se mantém durante a 3ª Temporada toda:

David Benioff: Produtor Executivo e Criador (*Showrunner*); e como argumentista, com exceção dos episódios 2,5 e 7 e Realizador do episódio 3.

D.B. Weiss: Produtor Executivo e Criador (*Showrunner*); e como argumentista, com exceção dos episódios 2,5 e 7.

Guymon Casady (Management 360 & Television 360): CoProdutor Executivo

Vince Gerardis (Grok! Studios) CoProdutor Executivo.

Carolyn Strauss, Frank Doelger e Bernadette Caulfield: Produtores Executivos

Vanessa Taylor: CoProdutora Executiva em todos os episódios e Argumentista no episódio 2.

George R.R. Martin: Coprodutor Executivo em todos os episódios e Argumentista no episódio 7.

Greg Spence e Christopher Newman: Produtores

Erika Milutin: *Line producer.* Croácia exceto nos episódios 3 e 9 (os mesmos episódios em que ela não trabalhou na segunda temporada).

Snorri Þórisson: *Line producer*. Islândia, apenas durante os episódios 1,2,3 e 5.

Ahmed Abounouom: *Line producer*. Marrocos, exceto nos episódios 2 e 6.

Oliver Butler e Annick Wolkan: Produtor Associado

Mladen Cernjak: Manager de unidade de produção: Croácia (*Unit production manager: Croatia*), exceto nos episódios 3 e 9.

Lisa McAttackney: *Line producer*

Damien Glenholmes: Manager de unidade (*Unit Manager*)

Sam Breckman: Manager de unidade de produção: Croácia, exceto nos episódios 3 e 9.

Mark Mostyn: Manager de unidade de produção: Marrocos, exceto nos episódios 2 e 6.

Petur Sigurdsson: Manager de unidade de produção: Islândia (*Unit production manager: Iceland*), apenas no episódio 1,2 e 3.

Sana El Kilali: Manager de unidade de produção: Marrocos, exceto nos episódios 2 e 6.

Mariam Lee Abounouom: Assistente de Manager de Produção: Marrocos, exceto nos episódios 2 e 6.

Lisa Byrne: Manager de produção junior

Restantes Chefes de Departamento:

- *Efeitos Especiais:*

Steve Kullback: Produtor de efeitos visuais

Neishaw Ali: Produtor de efeitos especiais executivo (*Executive visual effects producer*)

Stuart Brisdon: Supervisor de efeitos especiais

Graham Riddell e Jonathan Barrass: *Special effects floor supervisor*, exceto no episódio 10.

Oliver Arnold: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo (*Division visual effects producer: Pixomondo*), apenas no episódio 1.

Jan Heinze: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, apenas no episódio 1 e 7.

Christoph Zollinger: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, exceto nos episódios 2,4,6,9 e 10.

Stephen W. Pugh: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, apenas no episódio 4.

Pam Hammarlund: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomond, apenas no episódio 10.

Stephen W. Pugh: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, apenas no episódio 4.

Pam Hammarlund: Produtor da divisão de efeitos visuais: Pixomondo, apenas no episódio 10.

- ***Direção Artística:***

Michele Clapton: Designer de guarda-roupa

Rob Cameron: Decorador de *set*

Gemma Jackson: Designer de produção

Ashleigh Jeffers, Heather Greenlees, Andy Thomson e Tom Still: Supervisor de Direção de arte

- ***Som:***

Paula Fairfield: Designer de som

Ramin Djawadi: Música

- ***Argumento:***

Para além dos já mencionados nesta temporada

Bryan Cogman: Argumentista do episódio 5.

Quem se mantém durante a 4ª Temporada toda:

David Benioff: Produtor Executivo e Criador (*Showrunner*); e como argumentista, com exceção dos episódios 2,4 e 6.

D.B. Weiss: Produtor Executivo e Criador (*Showrunner*); e como argumentista, com exceção dos episódios 2,4 e 6 e Realizador no episódio 1.

Guymon Casady (Management 360 & Television 360): CoProdutor Executivo

Vince Gerardis (Grok! Studios) CoProdutor Executivo.

Carolyn Strauss, Frank Doelger e Bernadette Caulfield: Produtores Executivos

George R.R. Martin: CoProdutor Executivo em todos os episódios e Argumentista no episódio 2.

Greg Spence e Christopher Newman: Produtor

Bryan Cogman: CoProdutor

Erika Milutin: *Line producer.* Croácia exceto nos episódios 6 e 9

Snorri Þórisson: *Line producer.* Islândia, exceto durante os episódios 2 e 9.

Oliver Butler, Alan Freir e Annick Wolkan: Produtores Associados

Lisa McAtackney: *Line producer*

Maja Miljkovic: Manager de unidade de produção: Croácia (*Unit production manager. Croátia*), exceto nos episódios 6 e 9

Duncan Muggoch: Manager de unidade de produção: Croácia, exceto nos episódios 6 e 9

Petur Sigurdsson: Manager de unidade de produção: Islândia, exceto durante os episódios 2 e 9.

Lisa Byrne: Supervisor de Produção

Restantes Chefes de Departamento:

- *Efeitos Especiais:*

Stuart Brisdon: Supervisor de efeitos especiais

Jonathan Barrass e Sam Conway: *Special effects floor supervisor*

Steve Kullback: Produtor de efeitos visuais

Rachel Berry: Produtor de efeitos especiais: Crazy Horse Effects/ Efeitos Visuais: Crazy Horse Effects, apenas durante o episódio 8.

Fabrice Lett e Robert Schajer: Produtor de efeitos especiais: BUF, apenas durante o episódio 10.

- *Direção Artística:*

Michele Clapton: Designer de guarda-roupa

Rob Cameron: Decorador de set

Deborah Riley: Designer de produção

Alex Baily, Philip Elton, Paul Ghirardani e Hauke Richter: Supervisor de Direção de arte

- *Som:*

Paula Fairfield: Designer de som

Ramin Djawadi: Música

- *Argumento:*

Para além dos já mencionados nesta temporada

Bryan Cogman: Argumentista apenas nos episódios 4 e 6 (coprodutor na série toda)

Apêndice 5

Todas as Equipas Temporárias das quatro temporadas de *Game of Thrones*

Nome	Funções na Série	Episódios por Temporada em que Participa	Equipa Temporária do Realizador
<p>Timothy Van Patten</p> <p>(<i>Thomas McCarthy</i> é realizador de algumas cenas do primeiro episódio)</p>	<p>Realizador</p>	<p>1ª Temporada: Ep.1, 2</p>	<p>1ª Temporada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Oral Norrie Ottey: Editor - Alik Sakharov: Diretor de Fotografia - Richard Goodwin: Primeiro Assistente de Realização - Ciara Tinney: Segundo Assistente de Realização - Paul George: Terceiro Assistente de Realização - Frank Briffa: Terceiro Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i> - Adam Philpott: Segundo Segundo Assistente de Realização - Colin Azzopardi: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i> - Sean Guest: Primeiro Assistente de Realização, <u>só no episódio 1</u> - Sean Griffin: Realizador assistente: segunda unidade/ primeiro assistente de realização, <u>só no episódio 1</u> - Terry Loane: Segunda unidade de realização, <u>só no episódio 1</u> - Latifah Naouri: Segundo Segundo Assistente de Realização, <u>só no episódio 1</u> - Hamid Ait Timaghit: Segundo Segundo Assistente de Realização, <u>só no episódio 2</u>

			- Jonathan Quinlan: Assistente de Realização estagiário, <u>só no episódio 1</u>
Brian Kirk	Realizador	1ª Temporada: Ep.3,4,5	1ª Temporada: <ul style="list-style-type: none"> - Frances Parker: Editor - Marco Pontecorvo: Diretor de Fotografia - Martin Harrison: Primeiro Assistente de Realização - Frank Briffa: Terceiro Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i> - Adam Philpott: Segundo Segundo Assistente de Realização - Colin Azzopardi: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i> nos episódios 3 e 5; Segundo Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i> no episódio 4 e 5; - Jonathan Quinlan: Assistente de Realização estagiário - Chris Stoaling: Segundo Assistente de Realização nos episódios 3 e 4 - Paul George: Terceiro Assistente de Realização nos episódios 3 e 4 - Angélique Muller: Assistente de Realização: casting/ Assistente de Realização: <i>Unit base</i> (Unidade Base), só no episódio 5 - Gerard Caruana: Assistente de Realização: (<i>floor assistant director</i>), só no episódio 4 e 5 - Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário, só no episódio 5
Daniel Minahan	Realizador	1ª Temporada: Ep.6,7,8 3ª Temporada: Ep.1,2	1ª Temporada: <ul style="list-style-type: none"> - Martin Nicholson: Editor - Matthew Jensen: Diretor de Fotografia

			<ul style="list-style-type: none">- Martin Harrison: Primeiro Assistente de Realização- Chris Stoaling: Segundo Assistente de Realização- Frank Briffa: Terceiro Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i>- Adam Philpott: Segundo Segundo Assistente de Realização- Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: <i>Malta Unit</i>- Angélique Muller: Assistente de Realização: casting- Gerard Caruana: Assistente de Realização: (<i>floor assistant director</i>)- Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário- Ciaran Colton: Assistente de Realização estagiário- Robert Bonello: Segundo Assistente de Realização: diário <u>nos episódios 7 e 8</u>- Paul George: Terceiro Assistente de Realização <u>apenas no episódio 8</u> <p>3ª Temporada</p> <ul style="list-style-type: none">- Frances Parker: Editor- Jonathan Freeman: Diretor de fotografia- Richard Goodwin: Primeiro Assistente de Realização- Marcia Gay: Primeiro Assistente de Realização- Enda Doherty: Segundo Assistente de Realização
--	--	--	--

			<ul style="list-style-type: none"> - Mehdi Elkhaoudy: Segundo Assistente de Realização - Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Islândia - Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Eilífur Örn Prastarson: Terceiro Assistente de Realização: Islândia - Glenn Delaney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Richard Wilson: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Peter Stephenson: Assistente de Realização - Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário - Graham Kinniburgh: <i>Stand in/</i> Assistente de Realização estagiário - Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Yann Mari Faget: Segundo Assistente de Realização: Marrocos <u>apenas no episódio 1.</u> - Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: Marrocos <u>apenas no episódio 1;</u>
David Petrarca	Realizador	2ª Temporada: Ep.4,5	<p>2ª Temporada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Katie Weiland: Editor - Martin Kenzie: Diretor de Fotografia

			<ul style="list-style-type: none"> - Mark Taylor: Primeiro Assistente de Realização - Therese Friel: Segundo Assistente de Realização - Alex Jones: Segundo Assistente de Realização - Anna Harrison: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Danijel Krizanovic: Terceiro Assistente de Realização: Croácia - Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: Croácia - Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon unit</i> - Colin Azzopardi: Assistente de Realização de multidão: Croácia - Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário - Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização - Markus Allan Black: Assistente de Realização estagiário: segunda unidade - Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário - Harpa Elísa Þórsdóttir: Segundo Assistente de Realização: Islândia <u>apenas no episódio 5;</u> - Eilífur Örn Prastarson: Terceiro Assistente de Realização: Islândia <u>apenas no episódio 5;</u>
David Nutter	Realizador	<p>2ª Temporada: Ep.6,7</p> <p>3ª temporada: Ep.9,10</p>	<p>2ª Temporada:</p> <p>Oral Norrie Ottey: Editor</p> <p>- Martin Kenzie: Diretor de Fotografia</p>

			<p>- Raymond Kirk: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Mark Taylor: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Enda Doherty: Segundo Assistente de Realização</p> <p>- Harpa Elísa Þórsdóttir: Segundo Assistente de Realização: Islândia</p> <p>- Anna Harrison: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Danijel Krizanovic: Terceiro Assistente de Realização: Croácia</p> <p>- Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: Croácia</p> <p>- Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Eilífur Örn Prastarson: Terceiro Assistente de Realização: Islândia</p> <p>- Colin Azzopardi: Assistente de Realização de multidão: Croácia</p> <p>- Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização</p> <p>3ª Temporada:</p> <p>- Oral Norrie Ottey: Editor</p> <p>- Robert McLachlan: Diretor de fotografia</p> <p>- Mark Taylor: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Mehdi Elkhaoudy: Segundo Assistente de Realização</p>
--	--	--	--

			<ul style="list-style-type: none"> - Yann Mari Faget: Segundo Assistente de Realização: Marrocos - Trevor Puckle: Segundo Assistente de Realização - Paul Taylor: Segundo Assistente de Realização - Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Glenn Delaney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Sean Roe Curran: Segundo Segundo Assistente de Realização - Richard Wilson: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: Marrocos - Graham Kinniburgh: <i>Stand in/</i> Assistente de Realização estagiário - Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário - Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i>
Neil Marshall	Realizador	<p>2ª Temporada: Ep.9</p> <p>4ª temporada: Ep.9</p>	<p>2ª Temporada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Oral Norrie Ottey: Editor - Sam McCurdy: Diretor de Fotografia - Gerry Gavigan: Primeiro Assistente de Realização - Alex Jones: Segundo Assistente de Realização

			<p>- Paul Taylor: Segundo Assistente de Realização Adicional</p> <p>- Anna Harrison: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Danijel Krizanovic: Terceiro Assistente de Realização: Croácia</p> <p>- Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: Croácia</p> <p>- Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Colin Azzopardi Assistente de Realização de multidão: Croácia</p> <p>- Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização</p> <p>4^a temporada</p> <p>- Katie Weiland: Editor</p> <p>- David Franco: Diretor de fotografia</p> <p>- Mark Taylor: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Enda Doherty: Segundo Assistente de Realização</p> <p>- Sarah Mooney: Co-segunda Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Tom Edmondson: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Mark Tucker: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p>
--	--	--	---

			<ul style="list-style-type: none"> - Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Daniella Adams: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Joe McCallion: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Patrick Mcdonagh: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Breandan Mckeever: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Chloe James: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Ciara McIlraith: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Kelly Long: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Steven Sheehy: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i>
Alex Graves	Realizador	<p>3ª temporada: Ep.4,5</p> <p>4ª temporada: Ep.2,3,8,10</p>	<p>3ª Temporada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Katie Weiland: Editor - Anette Haellmigk: Diretor de fotografia - Richard Goodwin: Primeiro Assistente de Realização - Mehdi Elkhaoudy: Segundo Assistente de Realização - Yann Mari Faget: Segundo Assistente de Realização: Marrocos - Ciara Boake: Segundo Assistente de Realização

			<p>- Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Glenn Delaney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Richard Wilson: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: Marrocos</p> <p>- Graham Kinniburgh: Stand in/ Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Iceland, <u>apenas no episódio 4.</u></p> <p>- Eilífur Örn Prastarson: Terceiro Assistente de Realização: Islândia, <u>apenas no episódio 5.</u></p> <p>4ª temporada</p> <p>- Katie Weiland: Editor (montagem) <u>apenas nos episódios 2 e 3.</u></p> <p>- Tim Porter: Editor (montagem) <u>apenas nos episódios 8 e 10.</u></p> <p>- Anette Haellmigk: Diretor de fotografia</p> <p>- Richard Goodwin: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Ciara Boake: Segundo Assistente de Realização</p>
--	--	--	--

			<ul style="list-style-type: none">- Sarah Mooney: Cosegunda Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Tom Edmondson: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Mark Tucker: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Daniella Adams: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Joe McCallion: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Patrick Mcdonagh: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Breandan Mckeever: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Chloe James: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Ciara McIlraith: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Kelly Long: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Steven Sheehy: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Sunna Guðrún Pétursdóttir: Assistente de Realização estagiário, <u>apenas no episódio 10.</u> - Clarie Gillen: Assistente de Realização de multidões: estagiário, <u>apenas no episódio 2.</u>
--	--	--	---

			<p>- Theo Herron: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf unit</i>, <u>apenas episódio 2 e 3.</u></p> <p>- Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Islândia <u>exceto o episódio 2.</u></p> <p>- Garún Danielsdóttir: Terceiro Assistente de Realização: Islândia <u>exceto o episódio 2.</u></p>
Michelle MacLaren	Realizador	<p>3ª temporada: Ep.7,8</p> <p>4ª temporada: Ep.4,5</p>	<p>3ª Temporada:</p> <p>- Frances Parker: Editor</p> <p>- Chris Seager: Diretor de fotografia</p> <p>- Stuart Renfrew: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Enda Doherty: Segundo Assistente de Realização</p> <p>- Mehdi Elkhaoudy: Segundo Assistente de Realização</p> <p>- Yann Mari Faget: Segundo Assistente de Realização: Marrocos</p> <p>- Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Glenn Delaney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Richard Wilson: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: Marrocos</p> <p>- Graham Kinniburgh: <i>Stand in/</i> Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário</p> <p>- Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário</p>

			<ul style="list-style-type: none">- Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i>4ª Temporada- Crispin Green: Editor- Robert McLachlan: Diretor de fotografia- Richard Graysmark: Primeiro Assistente de Realização- Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Islândia- Mark Layton: Segundo Assistente de Realização- Sarah Mooney: Co-segunda Assistente de Realização: <i>Wolf</i>- Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i>- Garún Danielsdóttir: Terceiro Assistente de Realização: Islândia- Tom Edmondson: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i>- Mark Tucker: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i>- Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i>- Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i>- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i>- Daniella Adams: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i>- Theo Herron: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i>
--	--	--	--

			<p>- Joe McCallion: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Patrick Mcdonagh: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Breandan Mckeever: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Chloe James: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Ciara Mclraith: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Kelly Long: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Steven Sheehy: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p>
Alan Taylor	Realizador	<p>1ª Temporada: Ep.9,10</p> <p>2ª Temporada: Ep.1,2,8,10</p>	<p>1ª Temporada:</p> <p>- Frances Parker: Editor</p> <p>- Alik Sakharov: Diretor de Fotografia</p> <p>- Richard Goodwin: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Paul George: Terceiro Assistente de Realização</p> <p>- Frank Briffa: Terceiro Assistente de Realização: Malta</p> <p>- Adam Philpott: Segundo Segundo Assistente de Realização</p> <p>- Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: Malta</p> <p>- Angélique Muller: Assistente de Realização: casting</p> <p>- Gerard Caruana: Assistente de Realização: <i>floor assistant director</i></p> <p>- Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário</p>

			<ul style="list-style-type: none">- Ciaran Colton: Assistente de Realização estagiário - Daniel Jerome Gill: Terceiro Assistente de Realização: multidão <u>apenas no episódio 10;</u> 2ª Temporada: - Frances Parker: Editor - Kramer Morgenthau: Diretor de fotografia, <u>apenas nos episódios 1 e 2;</u> - Jonathan Freeman: Diretor de fotografia, <u>apenas nos episódios 8 e 10;</u> - Richard Goodwin: Primeiro Assistente de Realização - Ciara Tinney: Segundo Assistente de Realização - Mustapha Grumij: Segundo Assistente de Realização <u>apenas no episódio 1;</u> - Anna Harrison: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Danijel Krizanovic: Terceiro Assistente de Realização: Croácia - Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: Croácia - Colin Azzopardi: Assistente de Realização de multidão: Croácia - Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário - Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização
--	--	--	--

			<p>- Markus Allan Black: Assistente de Realização estagiário: segunda unidade <u>apenas nos episódios 1 e 2;</u></p> <p>- Harpa Elísa Þórsdóttir: Segundo Assistente de Realização: Islândia <u>apenas no episódio 8 e 10;</u></p> <p>- Alex Gavigan: Segundo Assistente de Realização Adicional <u>apenas no episódio 8 e 10;</u></p> <p>- Eilífur Örn Prastarson: Terceiro Assistente de Realização: Islândia <u>apenas no episódio 8 e 10;</u></p> <p>- Toby Spanton: Terceiro Assistente de Realização adicional, <u>apenas no episódio 8 e 10;</u></p>
Alik Sakharov	Realizador	<p>2ª Temporada: Ep.3</p> <p>3ª Temporada: Ep.6</p> <p>4ª Temporada: Ep.6,7</p>	<p>2ª Temporada</p> <p>- Katie Weiland: Editor</p> <p>- P.J. Dillon: Diretor de fotografia</p> <p>- Raymond Kirk: Primeiro Assistente de Realização</p> <p>- Enda Doherty: Segundo Assistente de Realização</p> <p>- Anna Harrison: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização</p> <p>3ª Temporada</p> <p>- Oral Norrie Ottey: Editor</p> <p>- David Katznelson: Diretor de fotografia</p> <p>- George Walker: Primeiro Assistente de Realização</p>

			<ul style="list-style-type: none">- Andrew Mannion: Segundo Assistente de Realização - Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Glenn Delaney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Sean Roe Curran: Segundo Segundo Assistente de Realização - Richard Wilson: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Graham Kinniburgh: Stand in/ Assistente de Realização estagiário - Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário - Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i> <p>4ª Temporada</p> <ul style="list-style-type: none">- Crispin Green: Editor (montagem) <u>apenas durante o episódio 6.</u> - Tim Porter: Editor (montagem) <u>apenas no episódio 7.</u> - Fabian Wagner: Diretor de fotografia - George Walker: Primeiro Assistente de Realização - Andrew Mannion: Segundo Assistente de Realização - Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Islândia - Sarah Mooney: Cosegunda Assistente de Realização: <i>Wolf</i>
--	--	--	--

			<p>- Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Garún Danielsdóttir: Terceiro Assistente de Realização: Islândia</p> <p>- Tom Edmondson: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Mark Tucker: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i></p> <p>- Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i></p> <p>- Daniella Adams: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Joe McCallion: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Patrick Mcdonagh: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Breandan Mckeever: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Chloe James: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Ciara McIlraith: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Kelly Long: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Steven Sheehy: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Clarie Gillen: Assistente de Realização de multidões: estagiário, <u>apenas no episódio 6.</u></p>
--	--	--	---

<p>David Benioff</p>	<p>Realizador, entre outras funções</p>	<p>3ª Temporada: Ep. 3</p>	<p>3ª Temporada</p> <ul style="list-style-type: none"> - Katie Weiland: Editor - Matthew Jensen: Diretor de Fotografia - Mark Taylor: Primeiro Assistente de Realização - Mehdi Elkhaoudy: Segundo Assistente de Realização - Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Islândia - Yann Mari Faget: Segundo Assistente de Realização: Marrocos no episódio 3 - Paul Taylor: Segundo Assistente de Realização - Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Eilífur Örn Prastarson: Terceiro Assistente de Realização: Islândia - Glenn Delaney: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Richard Wilson: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Colin Azzopardi: Segundo Assistente de Realização: Marrocos - Graham Kinniburgh: Stand in/ Assistente de Realização estagiário - Chris McCormick: Assistente de Realização estagiário - Joseph Quinn: Assistente de Realização estagiário - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i>
-----------------------------	---	-----------------------------------	--

<p>D.B. Weiss</p>	<p>Realizador entre outras funções</p>	<p>4^a temporada: Ep.1</p>	<p>4^a temporada</p> <ul style="list-style-type: none"> - Katie Weiland: Editor - Jonathan Freeman: Diretor de fotografia - Mark Taylor: Primeiro Assistente de Realização - Enda Doherty: Segundo Assistente de Realização - Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: <i>Iceland</i> - Sarah Mooney: Cosegunda Assistente de Realização: <i>Wolf</i>. - Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Garún Danielsdóttir: Terceiro Assistente de Realização: <i>Islândia</i> - Tom Edmondson: Terceiro Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Mark Tucker: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Wolf</i> - Graham Kinniburgh: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Daniella Adams: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Alison Whearty: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i> - Ciaran Colton: Segundo Segundo Assistente de Realização: <i>Dragon</i> - Theo Herron: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Joe McCallion: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i> - Patrick Mcdonagh: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i>
--------------------------	--	---	--

			<p>- Breandan Mckeever: Assistente de Realização estagiário: <i>Wolf</i></p> <p>- Chloe James: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Ciara McIlraith: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Kelly Long: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p> <p>- Steven Sheehy: Assistente de Realização estagiário: <i>Dragon</i></p>
--	--	--	--

Notas: **Alan Taylor**, da 1ª para a 2ª temporada mantém o mesmo editor. O Diretor de Fotografia P.J. Dillon só trabalhou com o realizador Alik Sakharov.

Anna Harrison: Terceiro Assistente de Realização: *Wolf unit*, **Ciaran Colton:** Segundo Segundo Assistente de Realização e **Nick Thomas:** Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit* estiveram durante a 2ª temporada toda.

Danijel Krizanovic: Terceiro Assistente de Realização: Croácia *unit* e **Sarah Mooney:** Terceiro Assistente de Realização: Croácia *unit*, **Graham Kinniburgh:** Assistente de Realização estagiário, **Chris McCormick:** Assistente de Realização estagiário e **Colin Azzopardi** Segundo Assistente de Realização: Malta *unit* na primeira temporada e na segunda temporada Assistente de Realização de multidão: Croácia, estiveram na 2ª temporada toda com exceção do episódio 3.

Durante a terceira temporada **Mehdi Elkhaoudy:** Segundo Assistente de Realização, conserva-se com exceção do episódio 6. Por outro lado, **Andrew Mannion:** Segundo Assistente de Realização, apenas estava no episódio 6.

Yann Mari Faget: Segundo Assistente de Realização: Marrocos e **Colin Azzopardi:** Segundo Assistente de Realização: Marrocos, da terceira temporada, exceto no episódio 2 e 6.

Sarah Mooney: Terceiro Assistente de Realização: *Wolf unit*, **Richard Wilson:** Segundo Segundo Assistente de Realização: *Wolf unit*, **Graham Kinniburgh:** *Stand in/* Assistente de Realização estagiário, **Chris McCormick:** Assistente de Realização estagiário, **Joseph Quinn:** Assistente de Realização estagiário, **Alison Whearty:** Assistente de Realização estagiário, **Ciaran Colton:** Segundo Segundo Assistente de Realização: *Dragon unit* e **Glenn Delaney:** Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*, estiveram na 3ª temporada toda.

Sara Nassim: Segundo Assistente de Realização: Islândia e **Garún Daniélsdóttir:** Terceiro Assistente de Realização: Islândia, na 4ª temporada apenas não trabalham no episódio 2 e 9.

Sarah Mooney: Cosegunda Assistente de Realização: *Wolf unit*, **Tom Edmondson:** Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*, **Mark Tucker:** Segundo Segundo Assistente de Realização: *Wolf unit*, **Graham Kinniburgh:** Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*, **Alison Whearty:** Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*, **Ciaran Colton:** Segundo Segundo Assistente de Realização: *Dragon unit*, **Daniella Adams:** Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*, **Joe McCallion:** Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*, **Patrick Mcdonagh:** Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*, **Breandan Mckeever:** Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*, **Chloe James:** Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*, **Ciara McIlraith:** Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*, **Kelly Long:** Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*, **Steven Sheehy:** Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit* e **Nick Thomas:** Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit* estão na 4ª temporada toda.

Operadores de Câmara na 1ª Temporada:

Vincenzo Carpineta: Operador de câmara "a": Malta unit, com exceção do episódio 5 e 7.

Roberto Ruzzolini: Operador de câmara "b": Malta unit, com exceção do episódio 5 e 7.

Gerry Vasbenter: Operador de câmara "a" /steadicam, com exceção do episódio 10.

Ben Wilson: Operador de câmara "b".

Ernesto Natoli: Operador de câmara.

Redução de câmaras no episódio 5 e 7, tal como reduziram os elementos da equipa de efeitos especiais.

Operadores de Câmara na 2ª Temporada:

Sean Savage: Operador de câmara "a": *Dragon unit*,

David Morgan: Operador de câmara "b": *Dragon Unit*

Ben Wilson: Operador de câmara "a": *Wolf Unit*,

David Worley: Operador de câmara "b": *Wolf Unit*,

Oliver Loncraine: Operador de câmara: terceira unidade, apenas o episódio 9.

Operadores de Câmara na 3ª Temporada:

Sean Savage: Operador de câmara "a": *Dragon unit*/ Operador de steadicam: Dragon

David Morgan: Operador de câmara "b": *Dragon unit*

Ben Wilson: Operador de câmara: "a" *Wolf*/ Operador de Steadicam "a": *Wolf unit*

David Worley: Operador de câmara "b": *Wolf unit*

Jonathan 'Chunky' Richmond: Operador de câmara "c": *Dragon unit*, com exceção dos episódios 1,2 e 3.

Operadores de Câmara na 4ª Temporada:

Sean Savage: Operador de câmara "a": *Dragon unit*/ Operador de *steadicam: Dragon*

David Morgan: Operador de câmara "b": *Dragon unit*

Ben Wilson: Operador de câmara: *Wolf*/ Operador de *Steadicam* "a": *Wolf unit*, exceto no episódio 10.

Oliver Loncraine: Operador de Câmara "b": *Wolf unit*

Rupert Power: Operador de *steadicam*/ Operador de câmara, apenas no episódio 10.

Apêndice 6

As características que serão aqui referidas para cada equipa temporária são as que mais sobressaíram em cada episódio analisado e que se achou de interesse aprofundar.

Tim Van Patten

1ª Temporada, Episódio 1 e 2:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Coprodutor Executivo (Ligados a Estúdios e Companhias): Guymon Casady, Vince Gerardis, Carolyn Strauss

Coprodutor Executivo (Argumentistas e Criativos): Ralph Vicinanza e George R.R. Martin

Produtores: Frank Doelger e Mark Huffam (trabalham em todos os locais)

Coprodutores: Jim Duggan (Irlanda); Greg Spence

Line producer: Christopher Newman (Belfast), Guy Tannahill (Unidade de Malta)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss

Realizador: Tim Van Patten

Assistentes de Realização: Richard Goodwin (Primeiro Assistente de Realização), Ciara Tinney (Segundo Assistente de Realização), Paul George (Terceiro Assistente de Realização), Frank Briffa

(Terceiro Assistente de Realização: Malta Unit), Adam Philpott (Segundo Segundo Assistente de Realização), Colin Azzopardi (Segundo Segundo Assistente de Realização: Malta Unit), Sean Guest (Primeiro Assistente de Realização, só no episódio 1), Sean Griffin (Realizador Assistente: segunda unidade/ primeiro assistente de realização, só no episódio 1), Terry Loane (Segunda unidade de realização, só no episódio 1), Latifah Naouri (Segundo Segundo Assistente de Realização, só no episódio 1), Hamid Ait Timaghrit (Segundo Segundo Assistente de Realização, só no episódio 2), Jonathan Quinlan (Assistente de Realização estagiário, só no episódio 1).

Diretor de Fotografia: Alik Sakharov

Editor: Oral Norrie Ottey

Locais e Personagens Importantes do episódio 1: **Wall e florestas do norte para lá da Wall** - *White Walkers* e *Night's Watch* (Will, Waymar Royce, Gared); **Winterfell** - Família Stark (Ned, Catelyn, Sansa, Arya, Bran, Rickon, Robb, Jon Snow), Will, Theon Greyjoy, Hodor, Ros, Septa Mordane, Mestre Luwin, Rodrik Cassel, Jory Cassel, Benjen Stark e os *Direwolves* (foi o local mais aprofundado, onde se juntam depois as Famílias Lannister (Jaime, Cersei, Tyrion) e Baratheon (Robert, Joffrey, Tommem, Myrcella) e The Hound); **King's Landing** - Jaime Lannister e Cersei Lannister; **Pentos** - Família Targaryen (Daenerys e Viserys), Jorah Mormont, Khal Drogo, Illyrio Mopatis e os *Dothraki*.

Locais e Personagens Importantes do episódio 2: **Dothraki Sea** - Dothraki, Khal Drogo, Família Targaryen (Daenerys Targaryen e Viserys Targaryen), Irri, Doreah, Jhiqui e Jorah Mormont; **Winterfell** - Primeiro tem-se a Família Stark, Baratheon e Lannister mencionados no primeiro episódio, juntamente com os seus acompanhantes, depois fica apenas Catelyn, Rickon, Bran e Robb da Família Stark, Theon, Lwin, Rodrik, Summer; **a caminho da Wall** - Jon Snow, Tyrion Lannister, Benjen Stark, Rast e outros; **Kingsroad** - Nymeria, Ilyn Payne, Lady, Mycah, The Hound, a Família Lannister (onde se destacam Cersei e Jaime), Família Baratheon (Robert e Joffrey) e a Família Stark com Ned, Arya e Sansa.

Análise do 1º e 2º episódio da 1ª Temporada:

Apesar do episódio piloto da série *Game of Thrones* apresentar cenas que foram dirigidas por outro realizador, Thomas McCarthy, o episódio é linear e consegue-se ver a influência de Tim Van Patten e da sua equipa temporária ao comparar-se com o segundo episódio.

O primeiro episódio da primeira temporada tem múltiplos planos fechados, dando um ar mais televisivo à série. Não se tem grande noção espacial. A informação que se obtém sobre o mundo de *Game of Thrones* neste episódio é à base do guarda-roupa que as personagens de diferentes regiões usam, os *props* e pormenores de cenários internos, de locais chave como a *Wall*, *Winterfell* e de *King's Landing* que foram mostrados ao longe e em cores que os distingue. Visto que é o primeiro episódio da série e a sua principal função é contextualizar o espectador na narrativa, são nos revelados poucos espaços de forma muito controlada, para que o público não se perca na estória, nem desvie a sua atenção ou interesse. O mais focado é *Winterfell* e a seguir *Pentos*, de resto apenas se vê uma cena em *King's Landing* em interior e o seu exterior ao longe e uma cena da *Wall*. As restantes cenas exteriores decorrem em florestas, praias e campos abertos. Muitos dos locais tornam-se ambíguos, principalmente por misturarem filmagens em locais físicos diferentes, realizados por pessoas diferentes, com elementos do elenco e da equipa diferentes, sendo esta a opção mais viável que encontraram e que manteve a linearidade do episódio. Tem-se o caso, por exemplo, de *Pentos* que inicialmente foi filmado em Marrocos e para a segunda versão foram refilmadas cenas em Malta, assim como *Winterfell* inicialmente foi filmada na Escócia e na segunda versão foram filmadas cenas em vários locais no Norte da Irlanda. Mesmo o tratamento de cor do episódio, parece mais saturado e que os tons frios em *Winterfell* e os tons quentes em *Pentos* e *King's Landing* são muito vincados. *King's Landing* e *Pentos* (sul) tendem a ter cores mais quentes, imagem nos tons amarelos, laranjas e vermelhos, e no norte, onde se insere *Winterfell*, a cores são mais frias e a imagem azulada. Algo que se irá manter durante toda a série e que suporta a sua continuidade visual. Há igualmente uma menção, através de legendas, em que reino se decorre a ação, algo que nunca mais se fez em nenhum episódio, mesmo quando foram introduzidos novos locais.

Tim Van Patten e a sua equipa destacam-se nos dois episódios pelos planos de sequência (três planos de sequência no primeiro episódio e três no segundo) e pela exposição do tempo de cena. São usados numerosos planos aproximados que no segundo episódio abrem um pouco e nos dão uma noção espacial um pouco mais ampla. Mesmo assim, o espaço não é algo que esta equipa explore muito, centram-se muito mais nas personagens e no tempo de cena²²⁸. É a única equipa analisada que utiliza um plano no segundo episódio semelhante ao do episódio anterior em que participaram, com o mesmo enquadramento e o mesmo movimento de câmara. Ou seja, a cena de Catelyn Stark a passar pelo arco

²²⁸ "Conheço Tim Van Patten desde 1998, quando trabalhamos na primeira temporada de Sopranos [série da HBO], desenvolvemos um código ao longo dos anos. Nós dois passamos uma semana no apartamento dele (...) e disparamos ideias para todos os lados. Analisamos o argumento, diálogo por diálogo, olhamos as fotos dos locais e imaginamos como seria a ação. Lembro-me que andamos pelo apartamento a fazer cada movimento dos patrulheiros, agindo quase como se fosse um teatro, um teste de caixa-preta. Então começamos a dividir a sequência em takes, começando com Will cavalgando, um take inicial extremamente longo. Vamos observá-lo ou seguir com ele? Detalhes assim são discutidos exaustivamente porque, dependendo do tipo de take, você inspira uma resposta emocional distinta do espectador. Para mim, a chave para aquela primeira sequência era a marcha cautelosa, e Timmy é um mestre na utilização do tempo" (Alik Sakharov citado em Cogman, 2012, p. 17).

do pátio em *Winterfell*. Esta equipa durante o primeiro episódio centra-se notoriamente na disposição dos atores e o que é que isso significa, emocionalmente e em termos relacionais, uma estratégia usada para que os espectadores se apercebam das relações emocionais. Em relação à disposição de personagens em cena, outro pormenor que se pode atribuir ao trabalho de direção de atores por parte do realizador, são sempre mostrados em conjunto aqueles que se dão melhor e/ou que partilham a mesma opinião sobre determinado assunto que está a ser debatido. Há muito simbolismo na ordenação das personagens, assim como na performance dos atores e na escolha de planos com o diretor de fotografia, que ajudam a contar a estória da melhor forma. Expõe hierarquia, respeito, importância, escolhas divergentes ou em comum, opiniões divergentes ou em comum (tem-se o exemplo da cena inicial com os membros da *Night's Watch* ou quando a família Stark encontra os lobos, entre outros). No primeiro episódio como o espectador é inserido num mundo novo que pretende conhecer, apenas se tem a informação de quem é quem e quem é que se relaciona com quem, enquanto que no segundo episódio essa exploração emocional e das relações das personagens já não é em tom de apresentação, mas de revelação. No segundo episódio, começa a dar-se, aos poucos, um levantar do véu em termos relacionais, dá-se um toque de complexidade às personagens e às suas relações. O lado genuíno ou as máscaras criadas, ou seja, as diversas facetas de cada um em relação com as outras personagens e onde é que reside o poder, são algumas das características principais exploradas e que atribuem volume e realismo às personagens dentro de um mundo de fantasia.

Existe uma forma característica por parte de cada equipa temporária que tem de apresentar metáforas visuais e simbolismos nos seus episódios, que são construídos em primeira mão pelos argumentistas (neste caso em particular, os *showrunners*). Com a equipa de Tim Van Patten, no primeiro episódio tem-se: o tronco, que simboliza a morte, mas também o lado divino do Norte; os lobos bebés, que representam a descendência Stark; a loba morta, é um presságio para um acontecimento que se dá muito mais tarde na série, que é a morte de Ned Stark (o brasão da casa Stark é um lobo); o veado morto, outro presságio longínquo de morte, neste caso, do rei Rob Baratheon (o brasão da casa Baratheon é um veado)²²⁹. São metáforas visuais muito próprias, que quando se vê pela primeira vez não se compreende a totalidade das mensagens que acarretam, por falta de familiaridade com este novo mundo, mas que se ficar na memória do espectador, facilmente são possíveis de adquirir e relacionar aos acontecimentos futuros, uma vez que este aconteçam. São acompanhadas por diversos planos

²²⁹ Pode-se levar o significado desta metáfora visual ainda mais longe, já que o veado foi esventrado, tal como Baratheon, que encontrou da mesma forma a sua morte. Neste caso, quem toma a ação é a loba, por estar grávida e querer proteger a sua ninhada. Ned Stark acaba, igualmente, por ser responsável, não só pela morte de Baratheon, mas pela sua também, ao tentar salvar os filhos bastardos de Baratheon de serem executados. Ned Stark é decapitado a mando de um dos bastardos, ou seja, supostamente um Baratheon. A loba morre com um dos chifres do veado partido e espetado na zona do pescoço e cabeça.

aproximados e médios da família Stark e de três personagens próximas da família, contrapostos com enquadramento de todos e dos dois animais mortos, uma música introspectiva e alguns silêncios longos entre as personagens. No segundo episódio esta equipa continua a explorar o simbolismo, mas desta vez, símbolos materiais importantes para as personagens e o que esses símbolos representam, tanto a um nível pessoal como o que simbolizam na generalidade, na interpretação criada por aquele mundo. Existem dois objetos nos quais a equipa de Van Patten se concentra em revelar, os ovos de Daenerys Targaryen (conhecida igualmente por Dani) e os 7 deuses de Catelyn Stark. Os ovos são mostrados de formas diferentes, mesmo por outras equipas temporárias. A de Tim Van Patten, utiliza o *zoom* para criar um efeito de atração hipnotizante por parte de Dani pelos ovos ou um deslizar lento dos ovos até ao seu olhar, que se fixa neles. Os ovos representam para Daenerys o seu legado, a sua origem, quem ela é, a sua força a desabrochar, a sua busca interior, a sua metamorfose, a esperança, o seu destino. Enquanto na generalidade, os ovos de dragão são associados automaticamente ao brasão da casa Targaryen, os dragões. Os 7 deuses construídos à mão por Catelyn Stark, simbolizam o seu amor aos seus filhos, as suas crenças, devoção e desespero. Porém, despegados da situação em si, no geral, simbolizam uma das religiões que existe neste mundo de *Game of Thrones*. Os deuses são mostrados várias vezes de maneira distinta, normalmente com Catelyn a elaborá-los e a pousá-los logo a seguir e por fim a pendurá-los na parede. Estes símbolos, tal como os que foram mencionados do primeiro episódio, também representam um presságio, uma ligação ao futuro, mas desta vez não tanto como uma forma de premonição, mas como uma esperança e desejo por parte da personagem que quer que se torne no futuro, ou seja, que se torne numa premonição. Em ambas as metáforas, há uma exploração da música de fundo e do silêncio em cena, em que, por vezes, apenas se ouve o movimento da personagem.

A equipa temporária explora com frequência, no segundo episódio, a utilização de planos com o mesmo enquadramento nos mesmos locais, mas em linhas temporais diferentes, para expressar emoções distintas e ajudar o espectador a perceber o ambiente da situação retratada em cena. Tem-se como exemplo, o banquete no primeiro episódio, que conserva o mesmo tipo de planos, que com o permanecer da maioria das personagens na mesma posição demonstra que o tempo passou, mas a situação mantém-se na mesma. Também usam o mesmo tipo de planos várias vezes para mostrar reações ou situações diferentes entre as personagens, por exemplo, um mesmo plano tanto pode revelar o secretismo do que se está a dizer, como a intimidade de um casal ou mesmo um sentimento negativo partilhado por duas pessoas, como ódio ou desprezo. Principalmente por recorrerem constantemente a planos fechados, a composição é que se altera. Algo observável nos dois episódios.

Em termos de edição, o que se destacou no primeiro episódio, foi a opção tomada de esconder um pouco a figura do *white walker*. Quando aparece o *white walker*, logo na primeira parte, mesmo antes dos créditos iniciais, os planos são rápidos e atabalhoados e com enquadramentos fora do *standard* televisivo, um pouco mais exploratórios e expressivos. Os planos e a música na sequência inicial ajudam a criar expectativa, tensão e suspense e a dar volume à cena nesse sentido. Alguns exemplos, acompanhar o ator de lado pela floresta, *zoom in* contrapicado da reação do ator, planos fechados que nos centram nas reações do ator, mas sem nos revelar logo o que ele vê, etc. O som e a música criam maioritariamente tensão e expectativa durante o episódio. Ajudam a dar forma a personagens e acontecimentos que não são mostrados nitidamente ou diretamente no ecrã. Tem-se o exemplo do *white walker*, onde o som é usado para criar tensão e ajudar o espectador a identificar onde é que está, com ou sem apoio visual. Principalmente, porque sempre que o *white walker* aparece é em planos muito rápidos. Não se consegue vê-lo completamente e o pouco que se vê, acaba por se alterar mais à frente noutros episódios (Ver outros exemplos no Apêndice 7).

Há uma adaptação às condições meteorológicas, bem conseguidas e camufladas, especialmente o nevoeiro não propositado que aparece no fundo de um campo aberto de *Winterfell*. O facto das filmagens serem em local obriga, muitas vezes, a que a equipa se adapte às condições meteorológicas, especialmente a partir do primeiro episódio, mas também àquilo que a cena requer em termos de ambiente²³⁰. Existem assistentes de realização que só se encontram no primeiro episódio e outro só no segundo, provavelmente devido à alteração de realizador.

Daniel Minahan

1ª Temporada, Episódio 6,7 e 8

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Coprodutor Executivo (Argumentistas e Criativos): Carolyn Strauss, Ralph Vicinanza e George R.R.

Martin

Produtores: Frank Doelger e Mark Huffam (trabalham em todos os locais)

²³⁰ "A aparência do white walker foi o primeiro desafio. No último minuto, finalmente chegamos à aparência com a qual ele ficou, mas não antes que cada detalhe fosse discutido até à exaustão. Como se havia adaptado ao ambiente? Qual o tom da pele? As feições? A altura? Como se movia? Sua vestimenta? Suas armas? Acabamos por mudar a sequência da noite, como estava no argumento, para o crepúsculo, de maneira a ter melhor controlo dos takes e sentir mais o ambiente. Filmamos no fundo da floresta, o que trouxe mais desafios, e o nosso pessoal de efeitos especiais teve de criar a neve. Isso tudo levou três dias- nenhum deles fácil, mas todos satisfatórios" (Tim Van Patten citado em Cogman, 2012, p.17).

Coprodutores: Jim Duggan (Irlanda); Greg Spence

Line producer: Christopher Newman (Belfast), Guy Tannahill (Unidade de Malta)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss e no episódio 8 George R.R. Martin

Realizador: Daniel Minahan

Assistentes de Realização: Martin Harrison (Primeiro Assistente de Realização), Chris Stoaling (Segundo Assistente de Realização), Frank Briffa (Terceiro Assistente de Realização: unidade de Malta), Adam Philpott (Segundo Segundo Assistente de Realização), Colin Azzopardi (Segundo Assistente de Realização: unidade de Malta), Angélique Muller (Assistente de Realização: casting), Gerard Caruana (Assistente de Realização: (*Floor Assistant Director*), Graham Kinniburgh (Assistente de Realização estagiário), Ciaran Colton (Assistente de Realização estagiário), Robert Bonello (Segundo Assistente de Realização: diário nos episódios 7 e 8), Paul George (Terceiro Assistente de Realização apenas no episódio 8),

Diretor de Fotografia: Matthew Jensen

Editor: Martin Nicholson

Locais e Personagens Importantes do episódio 6: **Crownlands em King's Landing** - Ned Stark, Robert Baratheon, Cersei Lannister, Arya Stark, Syrio Forel, Renly Baratheon, Barristan Selmy, Lancel Lannister, Beric Dondarrion, Pycelle, Littlefinger, Sansa Stark, Septa Mordane, Joffrey Baratheon; **Winterfell** - Bran Stark, Hodor, Summer, Rodd Stark, Theon Greyjoy, Osha e outros *wildlings*, Ros, Rodrik Cassel; **Eyrie** - Lysa Arryn, Robin Arryn, Mord, Tyrion Lannister, Vardis Egen, Bronn, Catelyn Stark; **Vaes Dothrak** - Dothraki, Irri, Doreah, Khal Drogo, Daenerys Targaryen, Viserys Targaryen e Jorah Mormont.

Locais e Personagens Importantes do episódio 7: **Acampamento Lannister** - Tywin Lannister, Jaime Lannister; **Winterfell** – Theon Greyjoy, Osha, Mestre Luwin; **Wall** - Jon Snow, Sam Tarly, Jeor Mormont, Mestre Aemon, Alliser Thorne, Pypar, Grenn, Rast e restante *Night's Watch*; **Vaes Dothrak** - Khal Drogo, *dothrakis*, Irri, Doreah, Daenerys Targaryen e Jorah Mormont; **King's Landing** - Ned Stark, Cersei Lannister, Littlefinger, Ros, Armeca, Renly Baratheon, Robert Baratheon, Joffrey Baratheon, Varys, Janos Slynt, The Hound, Barristan Selmy, Pycelle.

Locais e Personagens Importantes do episódio 8: **Wall** - Jon Snow, Sam Tarly, os mortos Jafer Flowers e Othor, Jeor Mormont, Mestre Aemon, Alliser Thorne, Grenn, Pypar, Rast Ghost, *White Walkers*,

Night's Watch; **Eyrie** - Lysa Arryn, Robin Arryn, Catelyn Stark; **Montains of the Moon** - Tyrion Lannister, Bronn, Shagga e a sua tribo; **Winterfell** - Robb Stark, Mestre Luwin, Grey Wind, Greatjon, Theon Greyjoy, Bran Stark, Rickon Stark, Hodor e Osha; **The Neck** - Catelyn Stark, Rodrik Cassel, Robb Stark, soldados e lordes; **Acampamento Lannister** - Tywin Lannister, Kevan Lannister, Tyrion Lannister, Bronn, Shagga e a sua tribo; **Lhazar** - *dothrakis*, Daenerys Targaryen, Irri, Doreah, Khal Drogo, Mago, Jorah Mormont e Mirri Maz Duur; **King's Landing** - Sansa Stark, Septa Mordane, Sandor Clegane, guardas Lannister, Meryn Trant, Syrio Forel, Arya Stark, Varys, Ned Stark, Cersei Lannister, Meryn Trant, Pycelle, Littlefinger, Joffrey Baratheon, Janos Slynt, Barristan Selmy, The Hound;

Análise do 6^o, 7^o e 8^o episódio da 1^a Temporada:

Os locais mencionados acima, que se repetem nos episódios que a equipa temporária de Minahan realiza, são sempre explorados de formas diferentes. Este realizador explora muito bem as terras e espaços que lhe são delegados em cada episódio, incluindo-os na ação e oferecendo uma diversidade visual ao espectador de um mesmo sítio que é abordado várias vezes.

A equipa onde Minahan se insere, utiliza frequentemente o mesmo tipo de planos dentro da mesma cena, mas para mostrar diferentes emoções, usufruindo da atuação e disposição dos atores. Por exemplo, emprega planos iguais para expor tensão e desconforto, como na cena em que Sansa Stark está sentada a ser interrogada por Cersei Lannister e pelos conselheiros do reino, mas ao mesmo tempo esse tipo de planos, a partir da postura e posicionamento das personagens, também transmitem a inocência de Sansa. Outro exemplo, é a conversa de Catelyn Stark com a irmã Lysa Arryn no castelo do Vale.

Por vezes, quando existe um distanciamento entre as personagens pelos diálogos empregues, o plano e a disposição das personagens mantêm-se aproximados para expor a familiaridade que existe entre elas, independentemente do que dizem (ex.: quando Ned Stark fala com Robert Baratheon de forma formal e fria, como sendo o rei e não como o seu melhor amigo, mas Robert está sentado na cama de Ned, vendo-se o seu pé no plano). Ou o contrário, quando existe um conforto nos diálogos, mas um afastamento físico e/ou emocional, como na conversa entre Bran e Robb Stark que o tenta confortar em conversa, enquanto é feito um *zoom out* à cama de Bran e ele se ergue ligeiramente, salienta o sentimento de solidão e abandono. Tem-se ainda, novamente, a cena do rei e Ned, em que Robert está a confessar os seus sentimentos e apesar de Ned permanecer no plano, está desfocado, o que revela uma introspeção e afastamento momentâneo de modo a apresentar a sua sinceridade.

O episódio 7, dos três, é o que expõe uma maior economia de planos, principalmente em diálogos. É um episódio mais leve e fluido, apesar de todas as características principais que aqui serão descritas se manterem. É provavelmente um dos episódios que se enquadra na escrita extra que os *showrunners* tiveram de fazer quando viram que o tempo de filmagem era inferior ao requerido pela HBO. Neste episódio é usada novamente a metáfora visual do veado a ser esventrado, tal como o rei, mas desta vez por um Lannister, que foi quem planeou a sua morte. O episódio 7 é dos que apresenta mais MGP (Muito Grande Plano) numa mesma cena.

Esta equipa temporária aprecia utilizar uma tipologia de planos que posicione o espectador na pele das personagens, exemplo: foque e desfoque da imagem, como se fosse o ponto de vista de Ned Stark ao acordar, plano a girar continuamente, a primeira vez que Bran Stark anda a cavalo depois do acidente. “Quando Hodor dá a Bran uma cela, o realizador opta por fazer um plano *spinning point of view*²³¹ para mostrar o que Bran estava a ver, para expressar a sua excitação e êxtase” (Benioff, Weiss, Minahan & et al., 2012). Daniel Minahan opta por utilizar muitas vezes, em vários contextos, o plano a girar, tornando-se um pouco a sua imagem de marca, que o identifica na série. Há outros exemplo, como o plano a rodar nas costas dos dothraki com Dani Targaryen no centro a comer um coração de cavalo. Existem outros que podem ser consultados no Apêndice 7.

A cena inicial do episódio 6 foi alterada, o realizador teve a ideia de que deveria ser filmada pelo ponto de vista de uma das personagens, Ned Stark. Daniel Minahan no *making of* da série chega a falar das intenções da personagem Cersei e como isso influencia a sua forma de agir e reagir, mesmo que o espectador ainda não tenha esse tipo de conhecimento. Mark Huffam, um dos produtores que trabalha na primeira temporada, e Minahan acharam que, devido a toda a tensão da cena e acontecimentos, de Robert Baratheon ter batido na mulher, o reino estar em ruínas e o melhor amigo não o apoiar, que a personagem se deveria sentar no fundo da cama a beber e no fim decidir ir caçar e passar as suas responsabilidades como rei para o Ned Stark. Ou seja, construíram o *storyboard* desta sequência a partir do argumento que tinham e não estava a resultar, tiveram de manter o conteúdo, mas alterar a cena em si, a disposição das personagens e a ordem das suas ações (Benioff, Weiss, Minahan & et al., 2012).

Minahan e a equipa temporária que o acompanha, exploram pequenas sequências de luta nos seus episódios e por isso, trabalham de perto com o coreógrafo e o diretor de duplos. Ex.: combate de Robb Stark com os *wildlings*. Planos ritmados, consegue-se perceber bem o que está a acontecer na luta entre Robb e o primeiro *wildling*. Na segunda rodada da luta, já é mais atabalhoada, os planos são sempre tremidos, com movimentos de cima para baixo, mas igualmente ritmados e perceptíveis. Minahan

²³¹ *Spinning point of view* plano giratório do ponto de vista da personagem.

não queria que estas lutas de Robb com os *wildlings* fossem muito coreografadas, quis fazer com que a luta fosse trapalhona e desajeitada para parecer mais realista (Benioff, Weiss, Minahan & et al., 2012). Outro exemplo é a luta entre Bronn e Vardis Egen, que teve de ser criada tendo em consideração o *set* e o que esse local representava, que já se encontrava construído quando a equipa temporária se juntou ao projeto. Tentaram, por isso, adaptara a luta ao sítio e ser o mais realista possível.

Utilizam os planos picados e contrapicados cada vez mais ao longo dos episódios em que participam, tanto para exibir a altura da prisão do Vale, como hierarquias e poder. Exemplo: o plano contrapicado do céu, apontado para a parte superior do castelo de *King's Landing* e diretamente para o sol, quando Cersei Lannister entra neste mesmo plano, na cena em que Cersei se dirige aos jardins para falar com Ned Stark. Recorrem, também, ao *zoom in* como um meio de dar impacto à situação, por exemplo, Dani Targaryen no mercado. Há uma cuidada disposição das personagens, principalmente nas cenas em que se apresenta muita gente. Por vezes, usam uma ordenação encenada para manter a harmonia visual do plano, como com os *dothrakis* ou com a *Night's Watch* quando queimam os corpos (Ver mais exemplos no Apêndice 7). A forma como jogam com a abertura dos planos dá um ar mais cinematográfico à série e permite ver melhor os pormenores do espaço e ambiente. Esta equipa opta por usar muitas vezes o olhar do espectador através de objetos e elementos, como é o caso da floresta de *Winterfell*, onde se vê Theon e Robb através de arbustos ou *wildlings* entre vegetação, a esconderem-se ou um plano que acompanha o cavalo de lado entre as árvores. Explora também o tapar de outra personagem, como falta de imposição da mesma, quando está na sua mão fazê-lo ou para simbolizar morte.

O hipnotizar de Dani pelos ovos também é abordado por esta equipa, mas de forma diferente. O hipnotizar de Dani é mostrado mais a partir do som do que pela imagem. A imagem é que complementa o som neste caso. Os planos são diretos e suaves. Vão do ovo a Dani. No episódio 6, trabalha-se muito com o som em relação à aproximação do espectador a estados metafísicos em que as personagens se encontram introspetivas. Como por exemplo, no sonho de Bran, em que o som é um elemento principal, com eco, distorção, que representa o subconsciente. Também se usa o som para ajudar a criar e dar forma à morte incomum de Viserys, que morre com ouro derretido na cabeça. No geral, o som é pormenorizado. Até a ferida do rei tem som. Há muitas sonâncias que auxiliam a audiência a perceber o que se passou sem o ver, por não ser apresentado visualmente ou por aparecer demasiado rápido no ecrã, como o partir do copo ou uma pessoa a ser atingida.

Existe uma adaptação às condições controversas, que é notada especialmente nos episódios 6 e 8. Há um recorrer a planos mais apertados quando há multidões, para dar a ilusão de que está muita

gente, provavelmente por falta de figurantes, informação abordada nos muitos *making of* estudados. No episódio 8, devido ao aumento do número de pessoas a explorar em cena, há também um isolamento das personagens entre os figurantes e outros atores, para manter o foco na ação e não perder o espectador na quantidade de pessoas. Por outro lado, o episódio 6 apresenta uma das cenas mais complexas em termos de realização da primeira temporada, em que Viserys morre com ouro derretido na cabeça e só era possível conseguirem esta cena num *take*. Algo complexo para todas as equipas envolvidas, não só para a temporária²³². Provando a capacidade de todos, de adaptação a condições de trabalho complicadas, através de um planeamento e desempenho cuidado. Segundo Daniel Minahan, a equipa apercebeu-se que só teria um *take* para fazer, por causa do cronograma limitado. O tempo que levaria a repor as perucas e refazer a maquilhagem para um segundo *take* ou para filmar noutra ângulo seria excessivo. Havia muita pressão sobre os atores. Tinham duas câmaras a filmar, uma atrás de Harry Lloyd [Viserys] virada para Jason Momoa [Karl Drogo], colocadas de forma a evitar que as máquinas de fumo fossem vistas, e outra apontada para a cara de Lloyd. A maioria do que se vê na tela é real, apesar da equipa de efeitos visuais ter feito algumas melhorias na pós-produção. A única parte da cena que foi possível repetir várias vezes foi quando Lloyd já tinha a prótese do ouro derretida na cabeça e a maquilhagem de queimadura, quando a sua personagem cai morta no chão, tendo de repetir essa cena dez vezes antes de conseguir o resultado pretendido (Cogman, 2012). Ver no apêndice 7 mais exemplos de cada aspeto mencionado.

3ª Temporada, Episódio 1 e 2:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Produtor Executivo: Carolyn Strauss, Frank Doelger e Bernadette Caulfield

Coprodutor Executivo (Argumentistas): Vanessa Taylor, George R.R. Martin

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Produtores: Greg Spence (Malta) e Christopher Newman (Belfast)

Coprodutores: Deixam de existir

²³² "Nunca havia lido algo assim e não sabia como faríamos isso. É uma coisa bem difícil quando se pensa nela: derreter um cinto, derramar ouro derretido sobre a cabeça dele e observá-lo queimar até a morte. (...). Esta cena exigiu a participação de todos os departamentos. Foram necessários vários trajes e perucas, máquinas de fumo elaboradas e efeitos especiais envolvidos em despejar ouro derretido sobre a cabeça de Viserys. Primeiro, encontrar a consistência certa para o ouro líquido que o pessoal dos efeitos especiais pudesse fazer borbulhar sem estar realmente quente, depois esconder todas as máquinas no corpo de Harry para que criassem vapor, e então providenciar uma peruca temporária mais barata para Harry que pudesse ser destruída, um traje queimado alternativo, um capacete protético para ele usar na última tomada, maquilhagem de queimadura, e assim por diante. Isso tudo era muito envolvente e demorado, então chamamos todos os departamentos para um teste em Paint Hall, alguns dias antes da gravação" (Daniel Minahan citado em Cogman, 2012, p. 162).

Line producer: Lisa McAtackney: line producer, Erika Milutin (line producer: Croácia), Snorri Pórisson (line producer: Iceland), Ahmed Abounouom (line producer: Marrocos), Ahmed Abounouom (line producer: Marrocos, exceto no episódio 2)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss

Realizador: Daniel Minahan

Assistentes de Realização: Richard Goodwin (Primeiro Assistente de Realização), Marcia Gay (Primeiro Assistente de Realização), Enda Doherty (Segundo Assistente de Realização), Mehdi Elkhaoudy (Segundo Assistente de Realização), Sara Nassim (Segundo Assistente de Realização: Islândia), Sarah Mooney (Terceiro Assistente de Realização: Wolf), Eilífur Örn Prastarson (Terceiro Assistente de Realização: Islândia), Glenn Delaney (Terceiro Assistente de Realização: Dragon), Richard Wilson (Segundo Segundo Assistente de Realização: Wolf), Peter Stephenson (Assistente de Realização), Chris McCormick (Assistente de Realização estagiário), Graham Kinniburgh: Stand in/ Assistente de Realização estagiário), Joseph Quinn (Assistente de Realização estagiário), Alison Whearty (Assistente de Realização estagiário), Ciaran Colton (Segundo Segundo Assistente de Realização: Dragon), Yann Mari Faget (Segundo Assistente de Realização: Marrocos apenas no episódio 1), Colin Azzopardi (Segundo Assistente de Realização: Marrocos apenas no episódio 1).

Diretor de Fotografia: Jonathan Freeman

Editor: Frances Parker

Locais e Personagens Importantes do episódio 1: **Para além da Wall** - *Night's Watch*, *White Walkers*, Ghost, Jeor Mormont, Jon Snow, Sam Tarly, Ygritte, Lord of Bones, Tormund, *Wildlings*, Mance Rayder, Grenn, Eddison Tollett, Rast, gigante; **Crownlands** - Joffrey Baratheon, Tywin Lannister, Tyrion Lannister, Bronn, Margaery Tyrell, Cersei Lannister, Loras Tyrell, Sansa Stark, Shae, Ros, Podrick Payne, Littlefinger, orfãos; **no meio do mar**- Davos Seaworth, Salladhor Saan; **Dragonstone** - Stannis Baratheon, Davos Seaworth, Melisandre; **Harrenhal** - Robb Stark, Catelyn Stark, Talisa Maegyr, Qyburn, Roose Bolton, Rickard Karstark e acompanhantes de Robb; **Slaver's Bay** - Daenerys Targaryen, Jorah Mormont, Davos Seaworth, *Unsullied*, Kraznys mo Nakloz, Missandei, criança (Pyat Pree), Barristan Selmy, Salladhor Saan.

Locais e Personagens Importantes do episódio 2: **Para além da Wall** - Jon Snow, *Wildlings*, Ygritte, Mance Rayder, Orell, Tormund, Jeor Mormont, Sam Tarly, Rast, Grenn, Eddison Tollett e outros membros da *Night's Watch*, **Florestas do Norte** - Bran Stark, Hodor, Osha, Rickon Stark, os Summer,

Shaggydog, Meera Reed e Jojen Reed; **Dreadfort** - Theon Greyjoy, captores, Ramsay Snow; **King's Landing** - Joffrey Baratheon, Cersei Lannister, Meryn Trant, Margaery Tyrell, Littlefinger, Shae, Sansa Stark, Loras Tyrell, Olenna Tyrell, Tyrion Lannister; **Riverlands** - Arya Stark, Gendry, Hot Pie, Thoros of Myr, vários elementos da *Brotherhood Without Banners*, Anguy, The Hound, Jaime Lannister, Brienne of Tarth, agricultor, Locke e outros cavaleiros da casa Bolton, (em Harrenhal): Robb Stark, Talisa Maegyr, Roose Bolton, Catelyn Stark, Rickard Karstark

Análise do 1º e 2º episódio da 3ª Temporada:

Nos primeiros dois episódios desta nova temporada, a equipa temporária de Daniel Minahan altera-se. Nota-se que começam a apostar em planos mais longos, assim como na exploração da filmagem de personagens a partir de reflexos, que incluem elementos como uma poça de sangue ou objetos como um espelho. Ex.: Joffrey e Margaery a verem o seu reflexo no espelho enquanto pegam numa besta armada, Plano de Joffrey a apreciar-se ao espelho enquanto experimenta roupas para o seu casamento, reflexo de Sansa e Shae num espelho, imagem deformada de Tyrion num espelho de mão, imagem de Robb na poça de sangue, etc. Por vezes, utilizam o foco para chamar a atenção de uma ação ou reação, (ex.: a reação de Maegery no jantar com Joffrey, Cersei e Loras, conversa entre Tywin e Tyrion, cabeça de javali decorativa a levar com uma seta, entre outros).

Juntamente com estes dois episódios, constata-se que Minahan trabalha episódios em que são abordados sonhos, introspeção e sedução das personagens. A colaboração na construção de estados metafísicos e pequenas lutas, que são evidentes e proeminentes. Provavelmente são duas das razões principais para os produtores o terem selecionado para estes episódios em específico.

O som continua a apoiar na complementação do ambiente, principalmente do sonho de Bran que aparece no primeiro episódio da terceira temporada. Continuam a investir no som fora de cena e nos planos giratórios nestes novos episódios (este tipo de plano, por vezes, mostra uma sensação de inquietação, pânico, desconforto, outras vezes de excitação e êxtase, depende do contexto, no Apêndice 7 pode encontrar-se vários exemplos), assim como no *zoom*, nos planos contrapicados e picados, sempre de uma forma característica. Esta equipa temporária usa os planos picados e contrapicados de modos distintos. Utiliza planos picados ou contrapicados por necessidade de mostrar o que está a recorrer na ação, mas também de forma criativa, sendo esta última aquela que nos interessa. Recorrem a eles para criar ambiente ou apresentar a disposição das personagens e como é que devem ser vistas, (ex.: planos contrapicados do céu e picados de Bran quando ouve a voz do pai durante o seu sonho, planos picados

de Theon preso na cruz que revela o seu sentimento de impotência e inferioridade perante os outros, plano picado de Catelyn sentada enquanto conta que fez uma roda dos sete deuses para Jon Snow, confissão que ajuda a expor humildade, compaixão, honestidade naquilo que a personagem está a dizer). Usam, igualmente, para exibir o ambiente da cena, o que se está a passar em torno das personagens, contextualizá-las na ação, (ex.: plano picado desde o canto da sala de Robb de lado com a mulher virados para a lareira, Jaime e Brienne a lutarem na ponte ou mesmo noutra episódio do mercado com Dani e o mercador). Continuam a explorar a visão a partir de objetos e elementos, como ver Cersei com dois guardas, entre as grades, ou quando se vê Margeary igualmente entre as grades da carroça de Joffrey. Outro dos elementos que se repete é a forma coreografada como a disposição encenada de uma grande quantia de pessoas é representada no ecrã (ex.: quando Jon Snow chega pela primeira vez ao acampamento dos *wildlings* ou os soldados de Robb Stark a deslocarem-se, *night's watch* a andar, entre outros). Para mais exemplos em cada caso, consultar Apêndice 7.

Alik Sakharov

2ª Temporada, Episódio 3:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Produtor Executivo: Carolyn Strauss e Frank Doelger

Coprodutor Executivo (Argumentistas e Criativos): Alan Taylor, Vanessa Taylor e George R.R.

Martin

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Produtores: Bernadette Caulfield

Coprodutores: Greg Spence e Christopher Newman

Line producer: Lisa McAtackney: line producer, Erika Milutin (line producer: Croácia), Snorri Þórisson (line producer: Iceland)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss

Realizador: Alik Sakharov

Assistentes de Realização: Raymond Kirk (Primeiro Assistente de Realização), Enda Doherty (Segundo Assistente de Realização), Anna Harrison (Terceiro Assistente de Realização: *Wolf unit*), Nick Thomas (Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*), Ciaran Colton (Segundo Segundo Assistente de Realização)

Diretor de Fotografia: Jonathan Freeman

Editor: Frances Parker

Locais e Personagens Importantes: **Craster's Keep** - Jon Snow, Craster, Jeor Mormont, Sam Tarly, Gilly, *Night's Watch*; **Winterfell** - Bran Stark, Summer, Hodor, Mestre Luwin; **Stormlands** - Catelyn Stark, Renly Baratheon, Margaery Tyrell, Brienne of Tarth, Loras Tyrell, soldados Baratheon e Tyrell; **Iron Islands** - Theon Greyjoy, Balon Greyjoy, Yara Greyjoy, soldados Greyjoy; **King's Landing** - Shae, Tyrion Lannister, Varys, Cersei Lannister, Meryn Trant, Sansa Stark, Myrcella Baratheon, Tommen Baratheon, Pycelle, Bronn, Littlefinger, Podrick; **Riverlands** - Arya Stark, Yoren, Amory Lorch, Gendry, Hot Pie, Jaqen H'ghar, Lommy Greenhands, Polliver.

Análise do 3º episódio da 2ª Temporada:

A equipa temporária de Alik Sakharov joga muito com o foco, economizando a utilização de planos. A alteração do foco, conforme a ou as pessoas a que quer que se dê atenção, é a sua forma de guiar a visão do espectador. Para além do foco, o *zoom* é outra das particularidades que distingue esta equipa. Geralmente, é utilizado de forma lenta e suave, tornando-se, por vezes, quase impercetível. Este é dos episódios observados que menos assistentes de realização possui.

Um dos pormenores que marca este episódio é o longo *Travelling* inicial. Tem como intenção colocar o espectador no lugar de uma personagem, neste caso do lobo. No geral, utilizam planos mais longos do que o habitual, principalmente no final de cenas. Trabalham muitas vezes com o deslizar da imagem e seguir as personagens com a câmara. Neste episódio, há um enfoque no consumo de vinho por parte de variadas personagens. Visualiza-se vários copos de vinho a serem filmados em primeiro plano e a subirem até às pessoas que os serve. Exemplo: Tyrion ou Renly ou Lorde Varys, sempre com o mesmo movimento de câmara que inicia no copo. Usa duas vezes filmagens entre bandeiras de reinos diferentes. Apesar de empregar planos apertados, contextualiza o público na ação e no espaço, várias vezes, como se fundisse a televisão com o cinema. Existem vários GP (Grande Plano) e pelo menos, 14 MGP (Muito Grande Plano), o maior número de MGP dos episódios escolhidos. Uma das cenas mais proeminentes é um paralelismo visual e narrativo feito entre três situações. Tyrion está a interrogar três membros do conselho para descobrir qual dessas pessoas conta tudo à rainha, mesmo quando pede segredo. Há um cruzamento temporal e de personagens no mesmo espaço, que se torna visualmente interessante para a ação em si. Recorrem à utilização do reflexo pelo espelho, embora, não tantas vezes

como a equipa de Minahan. Exemplo: Sansa a ver-se ao espelho, imagem meia desfocada e deformada, quando conhece Shae.

Obtém-se neste episódio a informação de que esta equipa temporária molda e labora mais a luz, cria iluminações ousadas com o intuito de transmitir o estado de espírito das personagens. Exemplo: Theon Greyjoy a ler uma carta, enquanto se encontra envolvido pela escuridão, o que representa a solidão e afastamento relacional. Ver mais exemplos sobre cada situação no Apêndice 7.

3ª Temporada, Episódio 6:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Produtor Executivo: Carolyn Strauss, Frank Doelger e Bernadette Caulfield

Coprodutor Executivo (Argumentistas): Vanessa Taylor, George R.R. Martin

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Produtores: Greg Spence (Malta, Croácia) e Christopher Newman (*Belfast*)

Coprodutores: Deixam de existir

Line producer: Lisa McAtackney: line producer, Erika Milutin (line producer: Croácia), Snorri Pórisson (line producer: Iceland), Ahmed Abounouom (line producer: Marrocos)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss

Realizador: Alik Sakharov

Assistentes de Realização: George Walker (Primeiro Assistente de Realização), Andrew Mannion (Segundo Assistente de Realização), Sarah Mooney (Terceiro Assistente de Realização: Wolf), Glenn Delaney (Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*), Sean Roe Curran (Segundo Segundo Assistente de Realização), Richard Wilson (Segundo Segundo Assistente de Realização: *Wolf unit*), Graham Kinniburgh (*Stand in*/ Assistente de Realização Estagiário), Chris McCormick (Assistente de Realização), Joseph Quinn (Assistente de Realização Estagiário), Alison Whearty (Assistente de Realização), Ciaran Colton (Segundo Segundo Assistente de Realização: *Dragon unit*)

Diretor de Fotografia: David Katznelson

Editor: Oral Norrie Ottey

Locais e Personagens Principais: ***King's Landing*** - Tywin Lannister, Olenna Tyrell, Sansa Stark, Loras Tyrell, Cersei Lannister, Meryn Trant, Tyrion Lannister, Shae, Varys, Littlefinger, Ros, Joffrey Baratheon; ***Riverlands*** - Anguy, Gendry, Arya Stark, Melisandre, soldados de Baratheon, Thoros de Myr,

membros da *Brotherhood without Banners*, Beric Dondarrion, (em Riverrun): Robb Stark e os seus conselheiros, Catelyn Stark, Lothar Frey, Edmure Tully, Walder Rivers, (em Harrenhal): Roose Bolton, Jaime Lannister, Brienne of Tarth; **Florestas do Norte** - Osha, Meera Reed, Bran Stark, Jojen Reed, Hodor, Rickon Stark, os Summer, Shaggydog; **Winterfell** - Theon Greyjoy, captores, Ramsay Snow; **para além da Wall** - Sam Tarly, Gilly, Jon Snow, Ygritte, Orell, Tormund, *wildlings*.

Análise do 6º episódio da 3ª Temporada:

A equipa temporária de Alik Sakharov altera-se. Continua a usar vários planos longos e espaçados, a jogar repetidamente com o foco e o *zoom* de modo suave e lento, a explorar o deslizar dos planos e o seguir personagens, a servir-se de planos longos e espaçados e a recorrer a vários GP e MGP. Consegue-se, também, confirmar com este segundo episódio a existência de uma intenção de indagar pela fusão entre cinema e televisão, principalmente pelo trabalho de fotografia feito. Prossegue, do mesmo modo, ao tratamento de bandeiras, vinho e ao reflexo no espelho. Exemplos: Uso da bandeira Bolton, enquanto Jaime e Brienne são interrogados; Tywin a servir um copo de vinho com um plano aproximado, como os do episódio anterior; o reflexo de Sansa no espelho.

Esta nova equipa temporária de Sakharov integra planos picados e contrapicados no episódio, alguns extremamente subtis (ex.: planos contrapicado de Osha, de Meera Reed e das duas, como se fosse a visão de Bran) outros por necessidade, como é o caso dos *wildlings*, quando estão a escalar a *Wall*, apesar de continuar a explorar o deslizar da câmara de umas personagens para as outras, especialmente para dar a ordem em que cada um está a escalar. Porém, também se percebe alguns um pouco mais característicos dentro dos que são feitos por necessidade (ex.: quando Jon Snow olha para baixo, tem-se um contrapicado com o efeito de *vertigo* da *Wall*, *zoom in dolly out*). Usam também muitos planos iguais consecutivos.

Neste episódio torna-se ainda mais evidenciada a importância e concentração na manipulação da luz inculida por Sakharov. A luz é mais suave e sobressai mais as cores dos locais, mesmo as mais subtis. Isso constata-se principalmente com os tons azuis, mesmo para além da *Wall* (ex.: viagem de Jon e Ygritte no episódio anterior, batismo de Theon neste episódio). Mistura também o tom azulado do exterior com o tom amarelado das velas do interior (como por exemplo, na caverna de Beric Dondarrion). Mesmo quando a luz é mais direta, como na sala dos Bolton onde se encontram Jaime e Brienne, os tons da luz e a intensidade são meticulosamente trabalhados. Sakharov e as suas equipas mostram muito mais audácia na exploração da luz. Nota-se o seu conhecimento e domínio da fotografia de forma

mais acentuada do que no caso das equipas dos restantes realizadores nomeados. No geral, há uma tendência por parte das equipas selecionadas de investirem mais na atuação, sentimentos e narrativa através da disposição dos atores e a partir dos planos escolhidos, no caso das equipas de Alik Sakharov ainda acrescentam a iluminação como método.

Relativamente ao som, é a primeira vez que se utiliza a voz de uma personagem a narrar um acontecimento, enquanto outras ações são reveladas, exemplo: voz de Little Finger passa para a cena seguinte e acompanha uma sequência de imagem que incluem ações de outras personagens, noutros locais naquele momento, como Joffrey que está num sítio, seguindo-se de Sansa que está noutro. O som complementa e preenche a imagem do episódio.

Algo curioso que foi notado, é que nos primeiros dois episódios que Sakharov realiza Daenaerys e as personagens que a acompanham não aparece. É de importância também notar que este realizador e as suas equipas conseguem adaptar as condições da cena ao que o momento pede. Tem-se por exemplo, o caso do grupo de *wildlings* que viaja em direção à *Wall* e que a têm de escalar de forma a prepararem o seu ataque. Este é um grande desafio para o realizador, a forma como interpreta e capta a essência do momento juntamente com a sua equipa²³³.

4ª Temporada, Episódio 6 e 7:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Produtor Executivo: Carolyn Strauss, Frank Doelger e Bernadette Caulfield

Coprodutor Executivo (Argumentista): George R.R. Martin

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Produtores: Greg Spence (Malta, Croácia) e Christopher Newman (Belfast)

Coprodutor: Bryan Cogman

Line producer: Lisa McAttackney: line producer, Erika Milutin (line producer: Croácia), Snorri Þórisson (line producer: Iceland)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss no episódio 7 e Bryan Cogman no episódio 6

²³³ “Foi muito importante haver uma cena que fosse uma subida contínua. Quando eu passei a cena para storyboard, tinha cerca de 80 filmagens VFX-demasiadas, mas de longe. Eu queria ver o abismo por baixo e o vasto céu vazio enquanto escalavam. Tornou-se claro rapidamente que não podia trabalhá-los dessa forma. Então tornou-se bastante subjetivo- foi tudo acerca da interação das personagens. Não são faladas palavras, mas sente-se a tensão. A coisa mais importante para mim foi que não puxamos os atores para cima da Wall. Em vez disso, eles tiveram de a escalar. Precisávamos de ver o esforço e o empenho de forma a vendê-lo. A Wall teria de possuir o espaço para acomodar todos os quatro alpinistas de uma vez, de forma que estivessem realmente a escalar juntos” (Alik Sakharov citado em Taylor, 2014, p. 34). Ver entrevista em: Taylor, C. (2014). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

Assistentes de Realização: George Walker (Primeiro Assistente de Realização), Andrew Mannion (Segundo Assistente de Realização), Sara Nassim (Segundo Assistente de Realização: Islândia), Sarah Mooney (Co-segunda Assistente de Realização: *Wolf unit*), Nick Thomas: Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*, Garún Danielsdóttir (Terceiro Assistente de Realização: Islândia), Tom Edmondson (Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*), Mark Tucker (Segundo Segundo Assistente de Realização: *Wolf unit*), Graham Kinniburgh (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Alison Whearty (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Ciaran Colton (Segundo Segundo Assistente de Realização: *Dragon unit*), Daniella Adams (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Joe McCallion (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Patrick McDonagh (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Breandan Mckeever (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Chloe James (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Ciara McIlraith (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Kelly Long (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Steven Sheehy (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Clarie Gillen: Assistente de Realização de multidões: estagiário, apenas no episódio 6).

Realizador: Alik Sakharov

Diretor de Fotografia: Fabian Wagner

Editor: Crispin Green, apenas durante o episódio 6 e Tim Porter, apenas no episódio 7.

Locais e Personagens Importantes do episódio 6: **Dreadfort** – Yara Greyjoy e as suas tropas, Theon Greyjoy, Myranda, Ramsay Snow, soldados Bolton; **King's Landing** – Tywin Lannister, Tyrions Lannister, Cersei Lannister, Meryn Trant, Jaime Lannister, Shae, Varys, Tommen Lannister, Oberynt Martell, Mace Tyrell, Margaery Tyrell, Loras Tyrell, Pycelle; **Braavos** – Stannis Baratheon, Davos, Tycho Nestoris e os colegas banqueiros, Salladhor Saan; **Meereen** – Daenerys Targaryen, Missandei, Barristan Selmy, Hizdahr zo Loraq.

Locais e Personagens Importantes do episódio 7: **King's Landing** – Tyrion Lannister, Meryn Trant, Jaime Lannister, Bronn, Cersei Lannister, Oberynt Martell, The Mountain; **Meereen** – Daenerys Targaryen, Daario Naharis, Jorah Mormont, **Dragonstone** – Selyse Baratheon, Melisandre; **Castle Black** – Jon Snow, Ghost, Alliser Thorne, *Night's Watch*, Sam Tarly, Pypar, Grenn Eddison Tollett, Olly; **Riverlands** – Arya Stark, Rorge, The Hound, Biter, Brienne of Tarth, Podrick Payne, Hot Pie; **Eyrie** – Sansa Stark, Robin Arryn, Lysa Arryn, Littlefinger.

Análise do 6º e 7º episódio da 4ª Temporada:

A equipa temporária de Alik Sakharov altera-se mais uma vez. Os planos muito aproximados deixam de ser tão utilizados (MGP e os GP são mais escassos), ainda assim, o foco, o *zoom*, o deslizar o plano, seguir as personagens e a iluminação, continuam a ser usadas da mesma forma. Apenas são abordados quatro locais no episódio seis, já que é um episódio reservado ao julgamento de Tyrion Lannister²³⁴. É a primeira vez que é evidenciado, quase exclusivamente, um acontecimento sem ser uma batalha. No sexto episódio não exploram o vinho, mas no sétimo voltam a abordá-lo, apenas com uma cena de Dani. Não obstante, permanecem num registo de planos e movimento idênticos, ou seja, usam normalmente um plano que vem sempre do copo, que geralmente está em primeiro plano, e é servido de vinho por uma das personagens.

Em ambos os episódios continuam a ser empregues os planos picados e contrapicados da mesma maneira. Apesar de no episódio sete usarem um ou outro plano picado e contrapicado de modo mais expressivo, como no plano picado de The Mountain a trespassar um homem com a espada (mostra a sua força, brutalidade, torna-o temível) seguidos de outros planos contrapicados e picados, ressaltando a sua força e grandiosidade. Segue-se um plano contrapicado de Cersei e The Mountain, que enfatiza dois tipos de força e poder diferentes, que se complementam, e que são igualmente temíveis. Mantêm a exploração destemida da iluminação. Tem-se o exemplo da primeira cena de Tyrion na prisão, cuja iluminação é semelhante à de Theon envolvido no escuro no Castelo Greyjoy.

No geral, os episódios em que Sakharov e as suas equipas temporárias trabalham conservam um escasso recurso a efeitos especiais. Continuam a centrar-se mais na iluminação como meio de expressão e na sutileza dos movimentos de câmara, como *zoom*. Investem na fotografia de uma forma muito pessoal. Sakharov é o único realizador selecionado, cujos episódios que lhe são atribuídos incluem a utilização do som fora de cena, numa espécie de narração ou leitura do que se passa com a personagem em questão, mas espelhada em ações e acontecimentos que são comuns a outras personagens. Neste sexto episódio da quarta temporada, quem está a narrar é Yara Greyjoy, que na realidade está a ler uma carta, enquanto outras personagens são mostradas. Daenerys (Dani) é abordada pela primeira vez por Alik Sakharov no sexto episódio.

²³⁴ “Nós tomamos a decisão de fazer o caso contra Tyrion largamente baseado em eventos reais que aconteceram na série (com uma ou duas exceções), embora distorcida por Cersei para fazer com que Tyrion parecesse culpado do assassinato de Joffrey. Mas no fim, a teatralidade do julgamento e o plot são secundários ao facto de que esta longa sequência é essencialmente uma cena entre as crianças Lannister e o seu pai- uma cena que existe quase inteiramente no visual e reações entre eles e a história da família a ferver por baixo da superfície. O realizador Alik Sakharov estava particularmente ciente disto – conseguir montes de filmagens de reações de Peter, Nikolaj, Lena e Charles que realmente acabaram por ser a coluna da sequência” (Bryan Cogman citado em Taylor, 2014, p. 133). Ver entrevista em: Taylor, C. (2014). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

Alik Sakharov explora as lutas com imagens intercaladas, planos espaçados e pausados. Não se foca só na luta em si, como os restantes realizadores. Exemplo: resgate de Theon no episódio seis, há imagens intercaladas da luta com imagens dos cães agitados nas jaulas, Theon a tentar fugir e a esconder-se. Outro exemplo é a luta de Brienne of Tarth e Loras Tyrell do episódio três da segunda temporada, intercalado com a plateia, Renly e Margaery). Nas lutas presentes em episódios dirigidos por outros realizadores, apenas se focam noutros pontos dentro da própria luta.

Tal como os restantes realizadores e as respetivas equipas temporárias onde estão inseridos, Alik Sakharov consegue adaptar-se com sucesso às condições desfavoráveis e imprevistos que foram surgindo. No episódio sete da quarta temporada um dos atores principais encontrava-se doente, algo que é completamente impercetível em cena. “Kit Harington estava muito doente nesse dia, mas ele deu a volta e conseguiu. Vocês nunca pensariam que ele estava doente. Ele é realmente um grande ator” (Sakharov citado em Couch, 2014).

Neil Marshall

2ª Temporada, Episódio 9:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Produtor Executivo: Carolyn Strauss e Frank Doelger

Coprodutor Executivo (Argumentistas e Criativos): Alan Taylor, Vanessa Taylor e George R.R.

Martin

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Produtores: Bernadette Caulfield

Coprodutores: Greg Spence e Christopher Newman

Line producer: Lisa McAtackney: line producer, Erika Milutin (line producer: Croácia), Snorri Pórisson (line producer: Iceland)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss

Realizador: Neil Marshall

Assistentes de Realização: Gerry Gavigan (Primeiro Assistente de Realização), Alex Jones (Segundo Assistente de Realização), Paul Taylor (Segundo Assistente de Realização), Anna Harrison (Terceiro Assistente de Realização: *Wolf unit*), Danijel Krizanovic (Terceiro Assistente de Realização: Croácia unit), Sarah Mooney (Terceiro Assistente de Realização: Croácia unit), Nick Thomas (Terceiro

Assistente de Realização: *Dragon unit*), Colin Azzopardi (Assistente de Realização de multidão: Croácia), Graham Kinniburgh (Assistente de Realização estagiário), Chris McCormick (Assistente de Realização estagiário), Ciaran Colton (Segundo Segundo Assistente de Realização)

Diretor de Fotografia: Sam McCurdy

Editor: Oral Norrie Ottey

Locais e Personagens Importantes: ***King's Landing*** – Tyrion Lannister, The Hound, Cersei Lannister, Sansa Stark, Shae, Joffrey Baratheon, Tywin Lannister, Loras Tyrell, Davos Seaworth, Stannis Baratheon, Bronn, Varys, Pycelle, Hallyne, Lancel Lannister, Matthos Seaworth, Tommen Baratheon, Podrick Payne, soldados do lado de Joffrey Lannister e do lado de Stannis Baratheon, Ilyn Payne.

Análise do 9º episódio da 2ª Temporada:

Neil Marshall e a respetiva equipa temporária que o acompanha, só elaboram grandes batalhas que decorrem numa terra só. Este realizador é contratado especificamente por isso²³⁵.

Joga com planos de sequência longos, exemplo: primeira cena, plano a deslizar pelos barcos da tripulação de Stannis, seguido de outro plano de sequência que vai até ao próprio Stannis. Outro exemplar é o plano de sequência longo, no início da primeira cena, a percorrer o quarto de Tyrion até ao encontro da cama onde está deitado com Shae. Esta equipa temporária explora frequentemente planos muito prolongados, incluindo estáticos, em contraste com planos rápidos. Lida também constantemente com muitos atores ao mesmo tempo numa cena só. De todos os realizadores enunciados, Marshall é o que usa os planos de sequência mais longos e em maior quantidade.

Apesar desta equipa revelar que a maioria das personagens principais são grandes consumidores de vinho, não faz planos dos copos, como as equipas temporárias de Alik Sakharov. Utiliza modos distintos de salientar o consumismo de álcool de cada vez que o mostra. Exemplos: vê-se Cersei sempre com um copo na mão desde a primeira vez que aparece; desfoque de prostituta na caverna para o copo de um dos primos Lannister, que sobe para ele; toda a gente na taverna com um copo; Hound a pedir vinho depois de uma pausa na batalha, etc. Em comparação com Alik Sakharov são inseridas uma maior quantidade de cenas com o elemento vinho associado a elas, mas de forma mais subtil e desentendida, como se fosse um ato habitual.

²³⁵ “Quando se planeia uma batalha, tem de se tentar fazê-lo como um general faria e tentar encontrar o sentido disso, a geografia. Qual é a lógica desta batalha? Quem é que está a tentar conseguir o quê? Onde é que eles vão? Como é que o vão fazer? E é uma sequência bastante complicada. E temos de fazer 3 batalhas no espaço de uma. Começa com uma batalha naval e uma chegada à terra e o castelo, é algo enorme” (Neil Marshall citado em Benioff, Weiss, Marshall & et al., 2012).

Esta equipa implementa vários GPs, mas fazem-no de forma espaçada, principalmente por apostar na noção espacial e nas ações que se encontram a decorrer nas proximidades dos atores principais. Neste episódio apenas é explorada a noite. A iluminação é brusca e crua. Os planos de luta são tremidos, mas pausados, perceptíveis. Usam poucos planos, de forma repetida e mais longos do que aqueles que foram estudados até agora. Recorrem a muitos efeitos especiais, principalmente relativos aos barcos e cenas associadas a eles.

No exemplar que se tem em mãos, o som a pesar de discreto é usado muitas vezes com a intenção de expor o estado físico e emocional da personagem, como por exemplo: auxilia na apresentação do trauma de Hound e do estado quase inconsciente de Tyrion. São criados sons inexistentes e creíveis, como o do fogo verde.

4ª Temporada, Episódio 9:

Produtores Executivos (Showrunners): David Benioff e D.B. Weiss

Produtor Executivo: Carolyn Strauss, Frank Doelger e Bernadette Caulfield

Coprodutor Executivo (Argumentista): George R.R. Martin

Coprodutor Executivo (ligados a estúdios): Guymon Casady, Vince Gerardis

Produtores: Greg Spence (Malta, Croácia) e Christopher Newman (Belfast)

Coprodutor: Bryan Cogman

Line producer: Lisa McAttackney: line producer, Erika Milutin (line producer: Croácia), Snorri Þórisson (line producer: Iceland)

Argumentistas: David Benioff e D.B. Weiss

Realizador: Neil Marshall

Assistentes de Realização: Mark Taylor (Primeiro Assistente de Realização), Enda Doherty (Segundo Assistente de Realização), Sarah Mooney (Co-segunda Assistente de Realização: *Wolf Unit*), Nick Thomas (Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*), Tom Edmondson (Terceiro Assistente de Realização: *Dragon unit*), Mark Tucker (Segundo Segundo Assistente de Realização: *Wolf unit*), Graham Kinniburgh (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Alison Whearty (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Ciaran Colton (Segundo Segundo Assistente de Realização: *Dragon unit*), Daniella Adams (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Joe McCallion (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Patrick McDonagh (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Brendan Mckeever (Assistente de Realização estagiário: *Wolf unit*), Chloe James (Assistente de Realização

estagiário: *Dragon unit*), Ciara McIlraith (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Kelly Long (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*), Steven Sheehy (Assistente de Realização estagiário: *Dragon unit*).

Diretor de Fotografia: David Franco

Editor: Katie Weiland

Locais e Personagens Importantes: **Wall** – Jon Snow, Sam Tarly, Gilly, Ygritte, Tormund, Aemon, Alliser Thorne, Janos Slynt, Grenn, Eddison Tollett, Styr, Pypar, Olly, Thenn Wang, Dongo, Mag Mar Tun Doh Weg, *Wildlings* e *Night's Watch*

Análise do 9º episódio da 4ª Temporada:

A equipa temporária de Neil Marshall altera-se neste episódio, mas as características enunciadas no episódio anterior são constatadas neste. Mais uma vez, tal como Sakharov, consegue-se perceber a influência de Marshall e o que o mesmo aproveitou para trazer para este novo episódio. Tal como no 9º episódio da segunda temporada que realizou, este episódio 9 da quarta temporada inicia com um plano longo de sequência que percorre as paisagens até ir ao encontro de Jon Snow e Sam Tarly. Seguido de outro plano longo de ambas as personagens a descerem a muralha, pelos diferentes espaços e corredores. Continua-se a recorrer a planos longos e planos de sequência, coordenados com planos rápidos. Há um plano que se pode destacar por ser um plano de sequência longo em 360º²³⁶. Novamente, o episódio decorre praticamente todo de noite, a não ser na cena final que é feita de dia. A iluminação mantém-se crua e brusca e mais uma vez, tem-se apenas um local principal, a *Wall*. Tal como no episódio anterior que Neil Marshall dirige, são usados numerosos GP, sempre com uma contextualização constante do espaço de forma intervalada e não tão concentrada.

Com esta nova equipa consegue-se destacar a alteração do foco, que é programada sempre do mesmo modo, na maioria das vezes entre duas pessoas, que troca quando alguma delas começa a falar ou prestes a iniciar uma ação e não tanto para a captação e exaltação de reações. O câmbio do foco deixa de ser usado em contexto de batalha e passam a ser apresentada uma variedade de planos.

²³⁶ "A filmagem de 360 graus foi algo que eu queria desde o momento que pus o pé no pátio de Castle Black. Ter algo que é tão abrangente é muito mais interessante visualmente. Eu decidi que a ação seria coreografada à volta das beiras, com alguma luta no meio. Similar à seta do gigante. Eu usei a filmagem para rastrear as posições das personagens principais dentro da batalha. Até este ponto, nós vimos-los a todos individualmente, por isso, essencialmente isto ata-os geograficamente a todos. Fomos incrivelmente sortudos. Na noite da filmagem, nós passamos uma hora a ensaiar antes de o conseguirmos em 7 takes" (Neil Marshall citado em Taylor, 2014, p. 179). Ver entrevista em: Taylor, C. (2014). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

Aumenta tanto a sua porção como a diversidade, praticamente não os repetem. Investe-se bastante em planos que seguem personagens e deslizam entre elas.

O som continua a ser caracterizado como complemento onírico da cena, apoiando no retrato físico e psicológico das personagens. Exemplo: quando Ygritte morre, o som de cena fica com eco e distorcido, o que representa pânico, perplexidade, dor, desaparecimento, morte. O episódio 9 da quarta temporada foi o mais ambicioso da série até essa temporada. Foi filmado em três *sets* separados, em que um deles foi o maior *set* construído para *Game of Thrones* até à data²³⁷. Este realizador trabalha com muitos efeitos especiais e adapta-se bem a todas as condições adversas, tendo em conta a grande dimensão dos episódios em que trabalha (Veja-se o Apêndice 7 para mais exemplos de cada situação).

Conclui-se, com isto, que é perceptível a linguagem de cada equipa temporária e a influência dos seus realizadores, especialmente quando estes mudam de equipa. O realizador, sendo o chefe da equipa temporária que contrata e que se mantém fixo, torna-se muito mais simples perceber a influência direta que teve em determinadas opções estéticas quando a sua equipa se altera, assim como a sua linguagem própria.

Apêndice 7

Notas de algumas Cenas e Planos que se Destacam Dentro dos Episódios Estudados

Tim Van Patten (1ª Temporada episódio 1 e 2):

1ª Temporada- Episódio 1:

Plano de conjunto, onde há um pequeno *pull out* no início. Três homens a cavalo à espera que o portão abra (apercebemo-nos mais tarde, com a evolução da estória, que são da *Night Watch* e chamam-se Will, Gared e Waymar Royce). Vestimentas medievais, quentes. Não se vê o portão, mas através do som consegue-se saber que o mesmo tem ou entra em contacto com ferro, pedra e correntes de ferro. Tem-se um plano de umas casas, rodeadas de neve e uma ponte. Não dá para perceber onde estão (só com conhecimento adquirido a partir da visualização de mais episódios).

Passa para um PM de Waymar Royce, com o dorso do seu cavalo. Nunca se sabe muito bem onde estão, só que estão num sítio com neve rodeado de árvores. Volta ao PAP dos outros dois atores, Gared e Will, e ao jogo de foque e desfoque. E enquanto há diálogo estão sempre a intercalar entre estes dois planos. Até que Will se aproxima de Waymar que estava sozinho no plano, entrando os dois num PAP, e

²³⁷ "Precisava de ser tudo neve e gelo, por isso fazia sentido ser construído de raiz. Nós deliberadamente criamos algo onde seria horrível de se lutar. Acabamos com um *set* enorme 7 metros e 25 acima do chão. Por isso, se não estivesses próximo de cair no abismo, eras esmagado contra estas trincheiras apertadas. Logisticamente, foi um pesadelo de se filmar, porque o espaço era tão apertado. Nós não o facilitamos a nós mesmos, mas o efeito visual é maravilhoso" (Neil Marshall citado em Taylor, 2014, p. 179). Ver entrevista em: Taylor, C. (2014). *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. California: Chronicle Books.

mantendo Gared no plano de fundo, desfocado. Conserva-se o PAP de Will e Waymar de vários ângulos, ficando os dois isolados ou de vez em quando mostrando um bocado de Gared e/ou cavalo no plano de fundo, desfocado. Há sempre um dos atores que fica isolado dos outros dois. Finalizado o diálogo volta para um PM, aparecendo mais elementos no plano como cavalo, árvores e Gared. Will afasta-se de Waymar, com quem estava a ter o diálogo e vai para a beira de Gared, mantendo novamente um ator sozinho e mais próximo do plano e os outros dois afastados. Revela uma oposição de opiniões e de posições, porque enquanto Waymar quer continuar a viagem para além da muralha, os restantes querem voltar para a muralha.

O PG passa para um PC e ouve-se algo a fazer um barulho estranho enquanto passa em primeiro plano por Gared. Planos seguidos com corte muito rápido, e bastante fechados, não dão para perceber muito bem o que se passa a não ser pela complementaridade do som.

Em termos de cenários, passa de campos abertos verdes, para o exterior de um castelo, que se vê ao longe, sem muito pormenor. Vê-se o interior do castelo, só com alguns pormenores de plano de fundo. O guarda roupa é escuro, mas mais requintado do que o anterior. Há personagens que estão a praticar tiro ao alvo (mais tarde vem-se a descobrir que são a família Stark). Vê-se o interior onde se encontram as irmãs stark, tudo de pedra, sem que nada sobressaia. As cores do guarda-roupa mesmo quando são claras são um pouco sem cor e vida, a dar para o cinzento, como é o caso de Sansa que tem a roupa mais clara, mas quase não se nota por ser um azul acinzentado, num tecido pesado. Continua-se a não ter muita informação do espaço. Há uma maior centralização nas personagens. Planos de campos abertos e de florestas.

Winterfell, PC de Tyrion Lannister e The Hound sentados lado a lado, o plano acompanha Tyrion Lannister que passa pelos dois e vai ter com Ned Stark, sequência.

Winterfell, O plano vai de Sansa Stark até Arya Stark, sem nenhuma se mexer do local, visto que estão sentadas, de uma forma circular. Enquanto Sansa Stark é elogiada e Arya Stark aprecia isso com um ar de desprezo e um pouco de inveja, a câmara vai para as costas de Arya Stark, tudo no mesmo plano (plano de sequência), até se tornar um GP de Arya Stark. Encontram-se a costurar e ouvem-se os barulhos do exterior dos irmãos a praticar arco e flecha.

Winterfell, Panorâmica de um quarto que começa vazio e vai de encontro a Ned Stark e Catelyne Stark na cama, plano de sequência bastante longo que mostra a intimidade dos dois.

Winterfell, Jon e Bran são os únicos que se opõe à morte dos lobos, por isso aparecem juntos no plano

Winterfell, Há uma constante de planos em que aparece só o Jon Snow e Bran Stark, o Bran sozinho, ou Bran, Robb Stark e Jon. O irmão mais novo aparece sempre sozinho ou no plano de fundo. Os pais aparecem sempre juntos. Aparece mais vezes Bran e Jon no mesmo plano. Os pais estão num plano mais acima e são filmados com um plano um bocado contrapicado quando vistos de frente ou picado, aparecendo as costas deles e os filhos mais abaixo. Mesmo nos PAP de Ned são um pouco contra picados. Revela autoridade, respeito, superioridade. Plano *de zoom in* no PM de Bran e Jon, que passa para um PAP de Bran e passa para um plano de pormenor do alvo. Passa para um GP de Bran que repentinamente se move e passa para um PCA de Arya Stark, como se representasse o virar repentino da cabeça de Bran. Intercalando entre PM, PC e PAP para apresentarem a reação dos vários membros da família e a perseguição de Bran a Arya.

É o único episódio com oráculos a mencionar o nome das terras principais.

- **Episódio 2:**

Viagem dos Dothraki, PM a seguir Dothrakis entre eles está Jora Mormont, até Dani Targaryen entrar em plano e Jora Mormont vai ter com ela. Disposição das personagens visualmente cordenada.

Winterfell, PM de Cersei e da Myrcella do seu lado direito. Vestimentas muito distintas das do local onde se encontram. PM de Tyrion, Jaime e Tommen Lannister. Em cada plano vê-se o que a mesa tem. PAP de Myrcella no primeiro plano focada e Cersei no segundo plano desfocada ligeiramente, foca-se depois a sua reação e desfoca-se Myrcella.

Winterfell, GP Bran Stark e Jon Snow intercalados com GP de Jon e Bran (mostra proximidade e que monologo é pessoal e se dirige a bran), vários. GP de Catelyn Stark a chorar e chateada, enquanto faz uma coroa de deuses, com ódio por Jon, vê-se alguém desfocado a entrar no quarto (dando a ideia que ninguém deu pela sua presença) intercalados com GP Jon e Bran (enquanto pensa que ainda estão sozinhos Catelyn pede para Jon ir embora, com raiva e ódio na sua voz).

Winterfell, GP de Ned Stark intercalados com GP do rei (conversa que os incomoda), vários. PM de Ned Stark (conversa acalma, mas vão para outro tema importante). GP de Ned intercalados GP do rei, vários.

Viagem dos Dothraki, PM de Daenerys Targaryen (Dani) e Karl Drogo a terem relações, interior, escuro, iluminado por velas, com alguns objetos, o plano aproxima-se um pouco de Dani, mantendo sempre Drogo no plano. Plano de pormenor dos ovos, a fazer zoom lentamente (como se Dani estivesse a ser atraída por eles).

Winterfell, Sem música. Interior do quarto de Bran, pouca iluminação, tom frio e escuro, pesado, muito silencioso, ouve-se mais os ruídos das portas a abrir e das pessoas a mexerem-se, som abafado dos lobos a uivar, que intensifica bastante quando rob abre a janela. GP de mão de Catelyn a construir a coroa de deuses, desfoca e vê-se Bran no plano de fundo.

Viagem dos Dothraki, Plano de pormenor dos ovos (quando Dani fala de dragões). PAP de Dani. Plano de pormenor dos seus pés a serem limpos com leite. PM dos ovos focados enquanto Dani e as aias estão desfocadas no fundo, focando-se em seguida nelas e desfocando os ovos. Dani não pára de olhar para eles enquanto as aias falam, como se estivesse hipnotizada.

Winterfell, recorre aos mesmos planos do episódio anterior de Catelyn Stark a atravessar o pátio e a passar pelo arco, a exhibir o cenário, as casas no pátio.

Winterfell, Plano fixo que representa a janela da torre, picado, vê-se Catelyn Stark a olhar diretamente para a câmara como se fosse a janela.

Winterfell, Plano de sequência de Catelyn Stark a pendurar os deuses na parede e vai até Bran, longo.

Acampamento do rei Rob Baratheon- plano de sequência entre as árvores até chegar a Ned Stark com uma tocha à procura de Arya Stark e entrar outra pessoa no plano, câmara segue Ned Stark, plano longo.

Acampamento do rei- plano de sequência de Ned Stark a matar o lobo. Não se vê o lobo a ser morto (isto é algo bastante importante, porque revela a importância do lobo, o não ver o sangue a morte em si, ser apenas indicado através do som, também é uma forma de premonição e de não o querer realmente fazer, por isso, evita ver, evita expôr ao espectador).

Winterfell, quarto de Bran Stark *zoom in* (premonição de que algo vai acontecer, possivelmente acordar). PM a subir pela cama até Bran Stark intercalado com a cena do pai a matar o lobo, já por si a dar uma dica futura, uma premonição de que Bran irá acordar. Bran Stark abre os olhos, plano longo e *fade to black*.

Daniel Minahan (1ª Temporada episódio 6, 7 e 8; 3ª Temporada episódio 1 e 2):

1ª Temporada- Episódio 6

King's Landing A atitude do rei, muda completamente após a discussão com Cersei Lannister e de esta sair do quarto. Os planos também, tornam-se mais intimistas, quando Ned Stark e o rei (Rob Baratheon) estão sozinhos. O realizador mostra melhor a forma como o rei controla e despreza Cersei. Mostra a autoridade que Cersei quer ter. O modo como o rei se senta na cama de Ned, revela proximidade, amizade. Esta cena tem muitos planos próximos, por ser uma cena muito emotiva e com vários tipos de emoções fortes que se ligam a ressentimentos antigos.

Winterfell- Plano a girar à volta, da primeira vez que Bran Stark anda de cavalo.

King's landing Antes do plano aparecer, ouve-se o som de gaivotas. Vemos uma rede a ser focada e Ned atrás dessa rede, até ir de encontro a um GP da cara de Ned Stark, suada. PAP desfocado, como se fosse a visão de Ned, começa a focar o olhar e a ver Cersei Lannister, plano desliza atabalhoadamente para a direita, focando e desfocando, até encontrar o rei. PAP do rei a focar e desfocar e meio tremido e torto (a representar o olhar de Ned). GP de Ned.

Winterfell- Wildling morto cai e o plano foca Theon Greyjoy. Plano que desliza de theon com o arco a apontar até à *wildling* no chão.

King's Landing Arya Stark a treinar- planos abertos e compridos, não muito longos, mas a ação é bastante perceptíveis.

Viagem *Dothraki*- Plano a rodar de Khal Drogo com Dani Targaryen no colo a andar, e câmara por trás das pessoas a rodar e a filmar. Plano a rodar de ela de pé sozinha.

Vale- Planos picados e contrapicados usados algumas vezes na prisão do castelo no céu, para dar a ilusão de que está bastante alto. Essa ideia é passada mesmo para o interior do palácio onde as figuras tidas como superiores se sentam muito mais acima, por isso os planos são picados e contrapicados.

Plano longo a deslizar pelos espectadores dentro do castelo, desliza em pessoas sentadas numa escala de alturas diferentes.

Floresta de *King's Landing* cena de caça do rei- Plano a apontar para o céu coberto por árvores, à medida que eles andam. Planos laterais entre as árvores mas posicionados um pouco de frente para os atores, corta a parte misteriosa ou o plano mais próximo praticamente de frente.

King's Landing - Os conselheiros são filmados ou os 3 ao mesmo tempo ou um de cada vez, enquanto Ned está sentado no trono.

Vale- Plano de pormenor da porta da lua e do escudo com o brasão deles.

Luta entre Bronn e Vardis Egen, o cavaleiro do *Vale*. Planos ritmados, pouco espaço, atabalhado no início e meio fugido. Vários planos, mas não muito rápidos e que nos inserem na ação. Exploram a falta de espaço. Planos tremidos e sem PAP, sempre ligeiramente afastados, mesmo nos mais próximos.

A cena de luta entre Bronn e o seu rival à volta da *Moon Door*, como o cenário já estava construído, o realizador e o treinador de duplos (*stunt coordinator*), tiveram de customizar, ou seja, adaptar a luta ao cenário, à cena, em que o objetivo é não cair na *Moon Door* por isso, acaba por ser uma não luta e uma fuga constante desse abismo. Coreografaram uma luta sem luta. Os produtores continuam a falar dos locais, do *set*, ou seja, têm interferência neste aspeto. A forma como o realizador seleciona filmar a cena, de intercalar os olhares de Tyrion Lannister, de Lysa Arryn e Catelyn Stark, provoca uma vontade de investimento da atenção na luta, porque eles apostaram naquelas pessoas. Colocou as pessoas a interferir involuntariamente na luta, usa as escadas, as colunas para parecer confuso.

PCA câmara a rodar por trás dos três, Catelyn Stark, a irmã Lysa e o sobrinho enquanto acompanha o combate;

King's Landing- Cena romântica entre Sansa Stark e Joffrey Baratheon, iluminação, planos usados. PAP dos dois no mesmo plano de lado ligeiramente contrapicado, com luz do final do dia, música a acompanhar e os dois no mesmo plano, mas intercalados ou os dois de frente mas um deles desfocado.

Acampamento Dothraki- Cena de Viserys a morrer com o ouro na cabeça- o som ajuda ao efeito, vários planos PM e PAP a mostrar o que está a acontecer de várias perspetivas, do deitar do ouro por drogo até o irmão cair no chão. O último plano é um *zoom in* de Dani Targaryen.

O derreter do cinto para fazer a coroa do irmão de Daenerys Targaryen foi das coisas mais complicadas, porque envolveu 4 departamentos diferentes, o de design de guarda-roupa, para fazer o cinto, o *prop master*, fazer uma versão de cera do mesmo, o de efeitos especiais, para derreter o cinto e maquilhagem. Ou seja, diversos departamentos podem-se cruzar. A cena onde o ouro é deitado em cima da cabeça do ator, só foi possível fazer uma vez. Os produtores estavam preocupados com o facto de o ouro que escorre pela cara do ator fosse igual ao ouro criado para a máscara, porque não havia forma de controlar a fluidez e o escorrimento do líquido, por isso, tiveram de criar uma máscara.

- **Episódio 7:**

Continuam a usar planos que rodam e planos onde vê-se através de objetos.

King's Landing- GP de Ned Stark a circular a sua cara. GP de Renly Baratheon, rodar ligeiramente à sua volta ou dá essa impressão, pois o fundo mexe-se enquanto o plano se mantém intercalados com GP de Ned, a mesma coisa, vários. PAP de Ned a apanhar parte de Renly. GP um pouco mais aberto de Renly, o fundo a mexer-se à roda intercalado com GP um pouco mais aberto de Ned, fundo parado (como se o Renly continuasse a delirar com noções de poder e Ned tivesse os pés mais assentes na terra, ou como se antes estivessem quase em sintonia, quase a ser arrastado pelos ideais dele).

Plano contrapicado do céu, apontado para a parte superior do castelo e diretamente para o sol e Cersei entra no plano. PAP de Ned Stark tapado parcialmente por Cersei Lannister. Mesmo plano anterior, mas desta vez Cersei tapa o sol. Plano invulgar.

Vê-se Cersei Lannister e Ned Stark com plantas à frente do plano, algumas vezes.

Plano segue uma criança até à sua mãe e aparentemente outras prostitutas, vê-se um balde a subir e segue-se o balde até entrar no plano o *Little Finger* na janela. Prostitutas a taparem Little Finger, enquanto ele fala. Vêmo-lo através dos espaços entre elas.

Wall Plano picado de Jon Snow e outros a passarem por baixo de uma rede de madeira e a segui-los até se perceberem o fim da *Wall*. Plano picado dos dois na *Wall*. *Zoom in* até Jon (plano dramático). A equipa começa a explorar os *zoom in* neste episódio, tendo apenas usado um *zoom in* impactante no plano final do episódio anterior de Dani Targaryen.

King's Landing O rei a morrer no leito é longa- utilização dos mesmos planos, especialmente quando o rei está a falar com Ned Stark. Disposição dos atores bem pensada, não demasiado óbvia mas exaltando a personalidade de cada um e o contexto. Cersei ao lado do monge, Renly Baratheon ao lado do guarda real, Joffrey Baratheon e depois Ned sentados na cama. Fora tem-se o guarda real mais próximo e lord Varys mais escondido.

Viagem *Dothraki* Dani Targaryen a passar por entre ramos e pessoas e a ser filmada tapada parcialmente por eles (como se estivessem a dar a indicação de que está a ser seguida). Outras pessoas a serem filmadas através dos ramos. Mensageiro escondido atrás de traves de madeira, câmara desliza um pouco lateralmente e vê-se a cara do homem. Câmara a afastar-se e a rodar um pouco até Dani aparecer. Plano picado de Dani e outros *Dothraki* (posição câmara de vigilância), deslizar brusco e rápido do *dothraki* até mercador preso no chão por *dothrakis*.

Discurso de *Castle Black* bom posicionamento das personagens, amigos juntos, assim como do lord comander e dos conselheiros, o mesmo acontece com Dani Targaryen e os seus companheiros no plano anterior. Disposição de Jon Snow no plano após descobrir que não será um ranger, sempre deslocado tanto em termos de posicionamento, linguagem corporal e foque e desfoque da câmara, mostrando o seu aborrecimento e como ele acha que não pertence ali com os restantes membros da *Night's Watch* que o rodeiam. Pessoas desfocadas e ele entre eles focado, atrás de todos de lado em vez de estar de frente como os outros, etc.

Zoom in contrapicado da árvore com cara.

Viagem *Dothraki* Plano a descer de Jora Mormont para Dani Targaryen, quando ele deixa de falar e começa ela.

King's Landing Ned de lado a andar entre soldados, câmara a filmar atrás dos mesmos.

O posicionamento e os planos de Cersei Lannister, revela a influência que ela tem no filho e que na realidade ela é que tem o poder.

Vários soldados mortos. Planos termidos mas perceptíveis, já próprios do realizador, sempre entre o PM e PCA, não muito abertos nem muito fechados, dando a informação necessária ao espectador.

- **Episódio 8:**

King's Landing Plano de sequência de Sansa Stark e aia de frente a aproximarem-se da câmara enquanto a câmara faz um pequeno *zoom in* e se mexe ligeiramente, nunca fica estático o plano, depois Sansa Stark sai por onde veio e a aia continua a andar;

Pequenas lutas durante o episódio, algumas são mais execussões do que lutas. Luta entre o instrutor de Arya Stark e os soldados, bastante ritmada e coreografada, vê-se bem o que se passa, o ator é elegante na sua forma de lutar. Os planos e movimentos de câmara salientam a sua elegância. Planos de luta bruscos e rápidos e tremidos, quando é entre soldados. Luta entre *wildling* e Jon Snow, luta pausada, ritmada.

Câmara faz 180° em torno de Arya Stark, das costas apresenta as escadas, para a frente, Arya olha para o lado e a câmara desfoca-a focando a porta. A câmara mostra primeiro uma saída ao público e só depois Arya é que olha para lá, dando a entender que ela já conhecia aquele caminho e que sempre foi uma opção, embora não fosse a sua opção principal.

Travelling de cima da varanda até Arya e o instrutor, tom amarelado, interior, sala onde treinaram antes, sem música.

Plano completamente preto, com o delinear do rosto de Ned Stark, ouve-se uma porta a abrir sem a ver. PM como se fosse a visão de Ned, a adaptar-se à luz, foca e vê-se um homem, dentro da cela. O penúltimo plano da cena é igual.

Plano desliza de Jeor Mormont (*Lord Comander*) para uma pessoa em cima na varanda.

Winterfell- PAP Theon e parte de Robb Stark desfocado, fundo a mover, como se estivesse a rodar intercalados com PAP Robb e Theon Greyjoy desfocado, fundo a mover-se, vários. Plano a deslizar de Robb para a sua mão (como o realizador começa a utilizar mais).

Zoom in contrapicado da janela onde vêm-se vários corvos a voar, música ajuda a criar o ambiente.

Wall- Exploração do zoom na cena em que Jon Snow sai do seu quarto. Plano do lobo a sair e Jon desfocado atrás, quando o lobo sai o foco troca. Plano de estalactites focadas que desfocam e vê-se o lobo a descer, ajuda a criar um ambiente de mistério, tanto que um plano semelhante das estalactites à frente é usado mas já com jon focado a descer as escadas (como o realizador tem feito anteriormente).

Viagem *Dothraki*- PAP de um criança presa a um poste de costas, mulheres a revistarem mortos câmara roda ligeiramente, Dani Targaryen e Jora Mormont entram em plano, seguidos pelos do costume.

Winterfell- PM, quase PCA a afastar-se de Bran Stark, enquanto ele se ergue um bocado, a música fica mais triste e o próprio plano revela solidão e tristeza e abandono.

PAP de Bran e parte de *wildling* intercalados com PAP de folhas, som de vento a bater nela. PM *wildling* e Bran de costas, entre folhas. Algo que o realizador faz várias vezes. Plano contrapicado das folhas.

Wall- Plano a deslizar dos elementos da *night watch* até à *Wall*.

Acampamento de Robb Stark- Plano a deslizar do mapa até Robb.

Acampamento Tywin Lannister- Plano a deslizar de chefes de tribo dentro da tenda de Tywin.

King's Landing- PM de Sansa Stark entre soldados e pessoas, *zoom* ligeiro, indica medo e expectativa. PAP Joffrey Baratheon no trono. PM de Sansa entre soldados e pessoas, ligeiro *zoom* outra vez. *Zoom in* ligeiro em Sansa depois de vermos Joffrey, mostra que estão focados um no outro, desconforto também pela reação. A distribuição das pessoas pela sala está muito bem estruturada. Neste episódio ainda se vê bem a influência de Cersei Lannister em Joffrey.

Mensageiro desfocado, Cersei Lannister focada ao fundo, quando olha para ele o foco troca.

PM Cersei Lannister focada, Joffrey Baratheon no trono e The Hound desfocados (O realizador continua a explorar o controlo de Cersei).

Planos intercalados de Sansa Stark e Joffrey Baratheon com *zoom in*, alguns. Movimento no plano, leva ao entendimento de existência de expectativa relativamente ao que está a ser dito.

Plano completo de Sansa Stark ajoelhada que vai descendo atrás do trono até desaparecer completamente e o plano ficar todo preto.

3ª Temporada- Episódio 1:

Plano negro, apenas se ouve o som de uma criatura, aparentemente um dragão, homens e espadas a bater, som ecoado. Abre e vê-se uma imagem do tempo a passar num local com neve.

Castle Black- Plano sobe do *white walker* para Jeor Mormont.

Para além da *Wall*- PC de gigante a passar entre *wildlings*, plano segue gigante, passa pelas costas de Ygritte e Jon Snow e continua a segui-lo de costas, mantendo Jon no plano de costas.

PM do ponto de vista de Jon Snow entre os *wildlings*, *wildlings* a olharem diretamente para a câmara como se fosse Jon, até Jon aparecer no plano de costas.

PM Ygritte a bater no homem com lança, o plano sobe até à sua cara e segue-a até Jon Stark de costas, rodando um pouco, vários *wildlings*.

King's Landing- PAP Reflexo deformado num espelho, Tyrion Lannister aproxima-se e agarra-o, e transforma-se num GP (utilização do espelho e do reflexo). Ponto de vista de Tyrion, PAP Cersei Lannister com dois guardas, entre as grades, plano mexe-se como se fosse o seu olhar (ver-se as personagens através de elementos), dá igualmente a perspetiva de Tyrion atrás das grades da porta intercaladamente.

Winterfell- Soldados a verem-se entre bandeiras de *Winterfell*.

Viagem de Robb Stark- Poça de sangue onde é refletida uma imagem, o plano sobe e vê-se Robb e um homem pendurado em cima da poça, até ficar PAP de Robb. Som de moscas e corvos. PAP Robb de costas, plano a rodar para a frente dele e à medida que o faz vê-se pilhas de corpos e fica PM (plano a rodar).

Acampamento de Tywin Lannister- PM alargado, mostra a distância entre os dois, Tyrion Lannister de costas, Tywin de frente. São usados só planos fixos sem ondulação, enquanto os dois estão sentados.

King's Landing- Sansa Stark sentada a ver os barcos, quando se vira o foco passa dos barcos para ela. PAP aberto de shae e sansa, fundo a rodar lentamente.

Viagem de Daenerys Targaryen- Plano extremamente rápido a seguir o dragão depressa pela água, dragão entra no plano, segue-se o dragão até Dani Targaryen. PC fechado picado a seguir Dani e Jora Mormont, como se fosse a visão do dragão, plano torna-se picado.

Dragonstone- PAP de Stannis Baratheon de lado, câmara faz um zoom pequeno contínuo, quase não se nota a diferença no plano.

PM apertado Stannis Baratheon de lado, *zoom* ligeiro quase impercetível, novamente (algo já usual neste realizador, que tem vindo a explorar mais nos últimos episódios). Planos intercalados entre Melissandre com Davos Seaworth e fundo a rodar lentamente.

King's Landing PC mais apertado de Margaery Tyrell a vir em direção a Joffrey Baratheon, visão dele entre as grades.

PM entre as grades, visão de Joffrey Baratheon, de pessoas a espreitarem. Visão de Joffrey Lannister entre grades de Margaery com os orfãos.

Plano a fazer *zoom in* devagar de Margaery Tyrell entre orfãos, criar lentamente proximidade.

PM Joffrey Baratheon focado e Margaery Tyrell de lado desfocada, o foco troca de forma rápida, algumas vezes, de forma a captar reações.

PM Margaery Tyrell desfocada, Joffrey Baratheon focado, foco altera-se entre os dois rapidamente, empregados atrás.

Viagem de Daenerys Targaryen- Plano da câmara a deslizar do barco até Dani. Plano segue Dani pela cidade dos *Unsullied* até eles pararem e a câmara roda, o fundo move-se de forma circular.

Mereen PCA dos dois, criança a entrar e sair do plano à frente de umas grades, vê-se os dois através das grades, criança entra outra vez no plano, várias pessoas no mercado, criança sai outra vez do plano. Música recomeça com PM de homem de capuz, câmara a segui-lo atrás das grades de gaiolas, pára passado um bocado. PM dos dois, criança desfocada a passar à frente da câmara e a tapá-los, pessoas do mercado. Veem-se várias grades e gaiolas a taparem as personagens.

- **Episódio 2**

Winterfell- PAP do chão e vegetação, continuo e rápido, como se estivesse a correr, Bran Stark entra no plano a correr. PC de Bran a correr, entre as árvores da floresta, até ficar PAP, plano começa a rodar à sua volta e pára nas suas costas.

PAP rapaz com poderes, *zoom out* (revelação, afastamento, desorientação emocional). PM Bran Stark *zoom in* (aperceber-se daquilo que lhe estão a dizer, revelação). PC apertado, vem das árvores até eles lentamente, andam em direção à câmara, plano fica mais apertado PCA, plano longo.

Viagem de Robb Stark- Câmara desliza desde a trave até se ver Catelyn Stark sentada e depois Robb de pé. Continua a usar objetos para tapar as personagens, não muito longo. *Zoom in* ligeiro em Catelyn pergunta se há mais notícia e depois em Robb, quando começa a dizer o que se passa, mostra expectativa e que algo está errado, continua a empregar o *zoom in* em Catelyn enquanto Robb fala do desaparecimento de Richard Stark e Bran Stark.

Viagem de Jaime Lannister e Brienne of Tarth- PC de Jaime e Brienne a andarem e câmara a segui-los, só se vê florestas e campos, plano longo. *Zoom in* ligeiro de Brienne quando se depara com uma questão moral que Jaime lhe coloca e ela diz que não o vai fazer, alguns planos.

King's Landing- PM de Joffrey Lannister e alfaiata, estão a ser vistos pelo espelho, o plano sobe até à sua cara. Quarto do rei, vários elementos, objetos, tecidos, alfaiate a sair de plano, plano longo. PM de

Joffrey a experimentar roupa e alfaiate, filmada do espelho, imagem mais impercetível que a primeira. Plano a deslizar de Joffrey para Cersei Lannister. Finaliza com um plano de Joffrey a ver-se novamente ao espelho. Deste passa para o reflexo de Sansa no espelho.

Sansa Stark a sentar-se, o seu rosto refletido no espelho, vê-se as suas costas, vê-se Shae a aparecer no espelho e parte nas costas de Sansa. PAP Shae de frente e Sansa de costas, Shae sai de plano, sansa baixa-se até ao espelho, vê-se o seu rosto através do espelho.

Plano a deslizar da vegetação até Loras e Sansa que aparecem a passear no jardim.

Plano longo (de sequência), que vai desde Loras Tyrell a entregar Sansa Stark a Margaery Tyrell, a ele a sair do plano e Margaery levar Sansa para a festa, plano sobe e fica um pouco contrapicado, de forma a mostrar a festa.

PM Olenna Tyrell sentada de frente, Sansa Stark e Margaery Tyrell de costas, pessoas atrás, Sansa baixa-se para beijar a mão, um pouco longo.

Zoom in de Olenna Tyrell e Margaery Tyrell de costas, Sansa Stark de frente, quando diz que nunca trairá a sua confiança, que lhe jura, a música ajuda a criar tensão, juntamente com o plano.

Viagem de Robb Stark- PM que roda e apresenta a floresta e os soldados até chegar ao lobo de Robb, plano demorado, mas não muito. PM a seguir dois homens de bandeira que vão atrás de muitos soldados, até Robb e conselheiro entrarem no plano e começa a aproximar-se deles os dois, plano longo.

PM dos dois a cavalo, soldados a cavalo a passarem à frente do plano e a taparem-nos. PAP Robb Stark e conselheiro desfocado, mantém-se desfocado mesmo quando o conselheiro fala.

PAP de lado Catelyn Stark focada, ao fundo mulher de Robb Stark a cavalo e outros soldados todos desfocados, o foco troca entre as duas.

PAP Catelyn Stark com soldados atrás, plano aproxima-se mais de Catelyn, soldados deixam de aparecer (Catelyn está a dizer que não conseguiu cumprir a promessa), *Zoom in* enquanto ela confessa isso.

Para além da *Walk* PC a rodar, segue o trilho de *wildlings* (bastante coreografado como antes, algo muito cinematográfico nesta equipa) e passa para Jon Snow, chefe e outros *wildlings*, Tormund e outro Ygritte a andar. Música começa, calma, tensa.

Plano picado *wog* a fazer *zoom in*, a música entra numa espécie de transe. PM águia, a segui-la. PAP ainda mais próximo, picado do *wog*, ele tem a cabeça virada para a câmara como o anterior.

PM Sam Tarly e outros *Night's watch* a andarem, saem todos do plano menos o que está a falar para ele, plano a seguir, até ficar PAP e o outro sair de plano e Sam ficar sozinho, plano muito longo.

Viagem de Bran Stark- Plano a deslizar da árvore até Bran a dormir e a abrir os olhos. Plano desliza pelas árvores à procura de alguma coisa. Plano desliza novamente até aparecer uma pessoa. Plano de Bran intercalado com o rapaz, os dois a rodar.

PM de Bran Stark a abrir um pouco, *zoom out* (os PM de Bran não ficam completamente parados).

Viagem de Arya Stark- Arya e os outros dois filmados entre a vegetação.

GP Arya Stark a espreitar, plano desce, vê-se Arya a espreitar entre as rochas. PM espreitar pelas rochas, veem-se homens, ponto de vista da Arya, alguns. Foco troca entre a seta e eles.

PM visão de Arya entre as rochas, homens a aproximarem-se. PM que segue o arco até apontar para o céu.

Planos rápidos: PAP arqueiro, PAP Arya, Gendry e parte do cozinheiro. PAP cozinheiro. PC apertado de todos a saírem. PC apertado contrapicado de Arya e os outros dois a saírem pelo muro. PM dos 3 a saírem de costas, arqueiro e homem que canta de lado um à frente do outro, começa a segui-los.

King's Landing: Plano de Joffrey a acertar na cabeça de javali, foco troca entre a cabeça de javali e Joffrey e Margaery. PM os dois de costas a segurar na besta e a verem o seu reflexo no espelho. PC dos dois a segurar na besta refletidos no espelho.

Castelo Bolton- PM vê-se entre os feitios da porta Ramsey a dirigir-se à porta e a sair, porta fica aberta e vê-se Theon preso na cruz.

Viagem de Arya- PC do interior da taverna através das grades, a deslizar ligeiramente. Plano a deslizar do copo até Arya.

PAP Thoras e Hound de lado, frente a frente, Arya de frente desfocada, outras pessoas, o foco troca para ela e os outros ficam desfocados.

Viagem de Brienne e Jaime- PAP Brienne a rodar para PAP de Jaime. Plano a deslizar da parede e a ver-se Jaime e Brienne (frequentemente usado este tipo de plano neste episódio).

Luta muito pausada, assim como os planos, são bastante claros e perceptíveis, quase um medir forças e uma forma de Jaime ganhar tempo até alguém os encontrar (as lutas são muito diferentes de realizador para realizador).

PAP quase GP de Jaime no chão, Jaime vira a cabeça, fica desfocado e veem-se cavaleiros no fundo cavaleiros, Jaime a levantar-se. PM dos dois, Jaime desfocado, foco troca.

PM da mesma coisa, até bandeira ficar no plano.

Vê-se bandeiras da casa bolton.

Alik Sakharov (2ª Temporada episódio 3; 3ª Temporada episódio 6; 4ª Temporada episódio 6 e 7)

2ª Temporada- Episódio 3:

Winterfell- Plano de sequência muito longo, provavelmente o mais longo examinado e na perspetiva de um lobo. PM câmara percorre a cidade como se fosse uma pessoa, de forma direta. *Travelling*, com alguns solavancos como se estivesse a andar, mas muito suaves e câmara é rápida. PC apertado de Hodor, Hodor cumprimenta a câmara, entra o monge para falar com Hodor e câmara continua a andar, passa ao lado deles, o plano fica escuro, a música mais sinistra. Passa para o interior, PM a seguir uma pessoa de costas, rapariga com um molhe de palha olha para a câmara e afasta-se. Som de respirar de lobo. PM das costas de Hodor, câmara a segui-lo, vê-se uma porta a abrir e Bran deitado na cama, a

câmara sobe para cima da câmara, tem-se um GP quase MGP de Bran e um MGP do lobo. GP de Bran quase MGP, ofegante (dando já uma indicação de que Bran tem poderes e que controla animais).

Acampamento Renly- Bandeira azul esverdeada (Baratheon) a tapar parte do plano e dos cavaleiros.

PM Maergerly a levantar-se e a aplaudir, Renly sentado. PM dos dois cavaleiros entre o público (lutas mais espaçadas, pausadas, veem-se melhor os movimentos, planos mais longos, uso de planos muito afastados, luta de cavaleiros é mais limpa e coreografada, com utilização de planos bastante aproximados mais para o fim, também devido ao contexto da luta).

PCA homem com cavalo de costas a passar por Catelyn, Renly, Brienne, soldados, plano longo.

Renly fala para Brienne, mas não se vê Brienne (Renly mantém os olhos em Catelyn, e diz para Brienne levá-la até à sua tenda para prepara as suas coisas para ir embora, sentimento de desrespeito por parte dela, de que disse algo inconveniente, devido a este plano).

Terras de Greyjoy- Plano desliza de Theon até Yara. PCA dos dois, irmã sai do plano, continua-se a ouvi-la falar enquanto o plano permanece em Theon. Plano acompanha o estalo que o pai lhe dá.

Zoom in quase impercetível do pai de Theon. Parece ser mais subtil a utilização de planos e de *zoom* (até aqui, nos episódios desta equipa temporária, não se usaram planos picados e contrapicados, e os *zoom in* foram muito subtis).

King's Landing- No último PAP Tyrion pede a Shae para manter a voz baixa, Tyrion fica desfocado e foca-se shae para ver a sua reação.

Zoom in lento, até à sala de jantar onde está Cersei, os filhos mais novos e Sansa.

Acampamento de Renly- PAP de copos a serem servidos, câmara sobe até à cara de Renly, Maergerly entra no plano.

King's Landing- GP, plano de pormenor, de Tyrion a servir um copo de vinho. GP Tyrion de frente, atrás monge desfocado de frente. PM de monge. PM câmara a seguir Tyrion. PAP de Tyrion a servir vinho e monge desfocado atrás. PM de Tyrion a trazer copos, um para Lord Varys, que está no lugar do monge (este plano é igual ao PM que segue Tyrion para servir os copos). PM Varys de frente e parte de Tyrion de lado. Esta cena é bastante caricata e importante, devido ao paralelismo visual criado. As personagens estão a ter uma conversa com Tyrion e trocam de lugar umas com as outras, numa mesma conversa.

PAP servirem um copo de vinho, que sobe para Lord Varys.

Plano de Little Finger focado de costas para Tyrion, foco troca quando ele se vira.

Acampamento de Renly- Plano que vai de negro e começa a deslizar de lado até aparecer Loras e Renly no plano.

Plano a rodar de Maergerly, um pouco longo, o único que aparece a rodar.

Castelo Greyjoy- PM de Theon envolvido na escuridão a queimar a carta (simboliza a sua solidão). Plano bastante cinematográfico (jogar com a ausência de luz).

No exterior do castelo dos Greyjoy, vê-se a partir das pontas da bandeira dos Greyjoy focada, algo desfocado ao fundo. Veem-se várias vezes as bandeiras.

Planos muito aproximados e televisivos no batismo de Theon.

King's Landing- Plano um pouco longo a deslizar dos livros para Tyrion, exalta a sensação de que ele está pensativo.

Quarto de Sansa. PM espelho pequeno onde vê-se o reflexo de Sansa, castiçal cheio de velas. GP de Sansa, reflexo no espelho, pouco definido, partes da cara impercíveis, música fica mais intensa, mais grave, triste.

Viagem de Arya- PM homem de costas, Arya de frente rodeados por pessoas a dormirem no chão. PAP homem. PAP Arya a segurar a arma, vários, os planos começam a ficar mais apertados até serem GP, São bastante pausados, mostram calma e quietudo, não querer incomodar, nem fazer barulho e alguns são um pouco longos, mas não longos, enquanto partilham uma estória e se tornam mais próximos.

PM, PCA e PC ritmados, rápidos mas não muito, movimentos acertivos (sem termer ou oscilar), homem Arya a lutar com os soldados. PAP homem Arya a ser esfaqueado por vários soldados e lanças.

Plano longo no final que vai desde criança morta até ao capacete e pára um bocado nele.

3ª Temporada- Episódio 6

Viagem de Sam e Guilly- PM Sam de frente, Guilly de lado desfocada intercalados com PM Guilly de frente e Sam de lado desfocado, alguns, último longo. PC afastado dos dois, no meio da floresta e das árvores, quase PG, câmara a afastar-se, *zoom out*, longo. (Planos um pouco longos e espaçados).

Para além da *Wall*- Plano desliza das árvores até Tormund e outros *wildlings*, de forma suave e lenta.

Viagem de Arya- PAP dos dois desfocados, Thoras atrás de frente focado, foco troca (Daniel Minahan jogava com o foco mais nas falas, neste caso Sakharov joga com o foco em termos de ações). MGP Thoras, um pouco longo. PAP Thoras de lado focado, Melissandre de lado desfocada, foco troca e ela vira-se de frente. PAP Beric de frente parte de Melissandre. PAP Melissandre de frente focada, vira-se e o foco muda para Thoras de lado, novamente. MGP Thoras, um pouco longo.

Foco troca entre Melissandre e Thoras e volta a trocar noutra plano (mas ao contrário). Vários MGP de Thoras na caverna.

PM Gendri a ser levado por uma carroça de dois cavalos com um soldado. PM de Arya que faz *zoom in* até GP.

Para além da *Wall*- PAP a percorrer pés de Tormund até ao *wog* que está abaixo. PM Plano picado de Ygritte que desce até Jon (planos importantes, muito característicos). PC picado *wildling* a trepar a *Wall*. PAP Jon debaixo, contrapicado intercalados com PC picado com *zoom in*. PAP de Jon de cima picado.

Masmorras Bolton- GP Theon intercalado com GP Ramsey, desfocado e focado o jarro a verter, foco troca. Música pára (quando se pensa que ele acertou, iludir o público juntamente com os atores, com o som). Vários planos bastante aproximados nesta cena.

Viagem de Robb Stark- Plano que desliza lentamente para homem que se levanta e vai ter à janela com tio de Robb, todos os outros saem de plano. Esta cena tem planos mais abertos, visto que estão sentados numa grande mesa.

Viagem Brienne e Jaime- Planos de Jaime e Brienne a comer com Boltons, espaçados e pausados.

Viagem de Bran- PM de Bran focado e Reed desfocado a levantar-se, à medida que se levanta o foco muda.

King's Landing- PAP Cersei e Tyrion mais atrás desfocado foco troca entre os dois, vários pormenores, eles a espreitarem da varanda.

PM Tyrion intercalado com PM Cersei, vários, muitos (esta equipa utiliza muitos planos iguais consecutivos). PM Tyrion de frente e parte de Cersei, câmara segue Tyrion que se aproxima de Cersei que fica de lado. PM Tyrion de frente Cersei de costas, longo. PM Cersei de frente e parte de Tyrion, que se afasta e fica de costas (são escolhidos muitas vezes planos em que um deles está propositadamente de costas).

PM reflexo de Sansa no espelho, Sansa de costas.

PCA Little Finger a levantar-se intercalados com PM Varys de frente, pernas de Little Finger de costas. (Planos fora do vulgar, nesta cena), nos últimos Little Finger começa a andar. PM apertado, Little Finger de costas, Varys de frente os dois lado a lado (como Cersei e Tyrion na cena anterior), até PAP dos dois, Little Finger começa a andar e fica PAP de Varys, plano longo.

PM a Joffrey a levantar-se e a sair de plano, plano continua a deslizar e veem-se prostituta cravejada de setas, pendurada pelas mãos na sua cama. PAP a percorrer a prostituta. Até agora só ouve-se música e a voz de mindinho, nada de sons de cena ou ambiente. Exterior, Música intensa e voz de Little Finger, sem sons de cena ou ambiente. PM Sansa e Shae de costas, faz *zoom in* até saírem de plano e se ver um barco no mar. PM das duas de frente nos jardins, soldado atrás de lado, aproxima-se delas até PAP. PC do barco, vê-se símbolo de Little Finger nas velas. PAP Sansa. Sequência de planos importante, invulgar e muito características, cheias de movimentos, de deslizar, muito emotiva.

Para além da *Wall* PAP de Jon e Ygritte no topo da muralha que se aproxima até eles saírem de plano e ver-se só a paisagem como eles. PAP dos dois do lado contrário, *zoom out* até ficar PG do topo da muralha, plano muito longo.

4ª Temporada- Episódio 6:

Viagem de Stannis- Plano picado do braco de Stannis. *Zoom in* lento de Stannis e Davos Seaworth. *Zoom out* picado do barco, longo (para enquadrar o espectador no ambiente e na nova cidade). Troca de focos entre Stannis e Davos. Planos longos, que amplificam a espera deles. Há muitos planos abertos do local, para mostrar a sua importância e grandiosidade e ressaltar isso mesmo. Foco troca de Stannis para Davos e o conselho.

Zoom out do jacuzzi. Troca de focos entre moedas e pirata.

Exterior. PC apertado plano picado de um barco com velas vermelhas. Música, aventureira, determinada. PM Davos Seaworth ligeiramente desfocado e Stannis Baratheon, outras pessoas, o plano faz *zoom in* até PAP dos dois. PAP de Stannis que anda e afasta-se de plano, Davos entra no plano de lado, transforma-se em PM, foco troca de Stannis para Davos e troca de novo.

GP Davos a abrir uma caixa parte das mulheres (no último o plano sobe, moedas focadas, pessoas atrás desfocadas, troca o foco, intercalados com PAP Davos, pessoas atrás).

Castelo dos Bolton- GP dos soldados, foco vai passando pelos vários soldados.

GP de Ramsey deitado e parte da mulher. (Tal como no episódio anterior, este realizador opta pela voz off da Yara a ler a carta enquanto se veem outras pessoas).

Plano a percorrer as jaulas dos cães até chegar a theon, plano longo. PAP Theon através das grades. PM Theon de costas, os outros dois de frente. GP Theon. PAP Theon, com os outros dois (planos bruscos, que mostram o espernear de Theon, o desespero).

Luta intercalada com imagens dos cães nas jaulas, planos espaçados e pausados, contrapostos com outras coisas (agitação dos cães nas jaulas, Theon tentar fugir e a esconder-se). Como a luta de Brienne e Loras no outro episódio, intercalado com a plateia, o Renly e Maerger). Nas outras lutas de outras equipas, apenas se focam noutros pontos dentro da luta.

Durante o tribunal, são usados várias vezes os mesmos planos, principalmente do réu e testemunhas por estarem enclausuradas no mesmo sítio, apresenta um bocado o ambiente sereno e seletivo do tribunal.

Zoom in suave dos barcos de Yara.

PAP Ramsey focado, theon desfocado atrás, foco troca.

Mereen- Plano longo do dragão a levar uma cabra e a começar a desaparecer nas montanhas. Plano a rodar da pirâmide. Primeiro *zoom in* mais brusco neste episódio e longo, vai das costas do pastor até ele desaparecer e pára à distância de Dani sentada com os conselheiros.

Plano picado atrás do trono, planos suavemente contrapicados de Dani e picados dos seus subditos, mas muito suaves e subtis, ela está no seu trono e revela-se a sua autoridade com um toque de humildade. Plano ligeiramente contrapicado do filho do mestre, expõe que a atitude de Dani foi errada. Os planos ficam mais salientes e contrapicados quando discorda da opinião desta pessoa e fica revoltada, impõe a sua autoridade através dos planos. Os planos passam a ser picados do filho do mestre quando ele se revela humilde.

PC de lado apanha as pessoas e Dani até ao pastor, plano longo.

King's Landing PM tywin intercalados com PM Varys e monge. PM ligeiramente de lado de Varys focado e os outros 2 desfocados, Tyrel levanta-se. PM dele a sair de plano e plano parar no monge (Indica a impotência do pai Tyrel e como só está no conselho para enfeitar, os planos ajudam a suportar a pequenez da personagem).

PM do trono a fazer *zoom out* (expõe a forma como hipnotiza o homem e como se afasta dele, representação do poder), até se começar a ver Varys de costas e a ouvir passos. PC apertado de martel. PC da sala de trono, com várias alterações e pormenores arquitetónicos.

PAP dos dois de lado, eles ficam desfocados e o trono foca-se, Varys sai do plano e o trono desfoca. PC da sala martel de frente a virar-se.

PC apertado de Jaime através das grades da porta do interior da cela. PM alargado Tyrion. GP Jaime, entre as grades. PC apertado de Jaime a entrar e soldado atrás. PM alargado de Tyrion a fazer *zoom in*

(como se fosse Jaime a aproximar-se). PM Jaime e soldados atrás intercalados com PM Tyrion, alguns. PAP apertado de lado Jaime, partes de soldados intercalado com PM de Tyrion a ser acorrentado por dois soldados faz *zoom in* até ficar PAP apertado. GP Tyrion.

PCA Tyrion seguido de soldados a passar entre pessoas. Vários planos de vários ângulos (expõe o quão penoso é fazer esta caminhada e quão longa parece, assim como mostra o olhar julgador dos outros, como se estivesse a ser vigiado de todos os lados).

Planos ligeiramente contrapicados de Tywin, subtis, revela como é ele que realmente tem o poder, apesar de não ser o rei, assim como dos conselheiros (Tyrel sempre acompanhado de Tywin, exhibe a sua impotência e Martel só quando estava desconfiado do que diziam, quando fazia piadas usa-se um plano normal de frente), que estão igualmente num plano mais acima.

Primeira testemunha aparece do nada, sem apresentação no plano. Troca de foco entre ele e Tyrion. Segunda testemunha é introduzida com um deslizar da câmara dos papéis que tem até ao monge. Terceira testemunha, Cersei, é introduzida comum *zoom out* da sua cadeira onde estava anteriormente sentada. Quarta testemunha, plano desliza entre público desfocado até Tyrion.

PC Tyrion de costas, Thomas e Tywin de frente, outras pessoas e soldados à volta, faz um ligeiro *zoom in*.

PC de parte do trono, Tyrion de frente pessoas atrás, Varys a ir embora (plano usado algumas vezes com outras testemunhas, como Varys e Shae e uma das testemunhas iniciais).

GP que passa pelas pessoas desfocadas do público, vai até um papel que está a ser lido e sobe para cara do monge.

PM a fazer um ligeiro *zoom in* de Tyrion, quase impercetível, pessoas atrás

Vários pormenores e elementos, poucos em comparação com a designer anterior.

PAP a rodar por Tyrion, Shae passa desfocada à frente, fica GP de Tyrion, pessoas atrás desfocadas. PC visto do trono, primeira vez que inicia com o plano que tem usado como final.

PM tyrion pessoas atrás desfocadas a sair, plano faz ligeiramente um *zoom in*.

Zoom in quase impercetível de Jaime, quanto tywin lhe diz as condições para Tyrion ser libertado.

Plano a deslizar de cima até Tyrion (continua a explorar planos a deslizar e a seguir personagens, embora neste episódio continue a explorar mais *zoom in*, mas sempre da mesma maneira (não menciono todos por serem muitos, só os principais, mesmo nos outros episódios).

PAP de Maergery de lado focada, Loras e outro desfocado (Maergery aparece sempre que alguém fala de matar Joffrey).

PAP Tyrion desfocado, shae à frente focada ligeiramente de lado, e mais à frente Cersei e outros todos desfocados, câmara roda e o foco troca para Tyrion.

Foco troca de Tyrion para público. Tyrion vira-se, câmara contraria o seu movimento até ir a ele, expõe o seu descontrolo, a sua raiva.

PM Cersei e outros, *zoom in* quase impercetível. PAP Tyrion e pessoas atrás desfocadas *zoom in*. PAP Tywin, *zoom in*. GP Tyrion (Apresenta a afronta de Tyrion em relação a eles e a sua convicção em continuar a lutar) .

- **Episódio 7:**

King's Landing Usa planos picados e contrapicados para mostrar a grandesa de Mountain.

Viagem de Arya e Hound- PAP Arya de frente focada, esfaqueado de lado desfocado intercalados com PM Arya de lado esfaqueado de frente, vários, lentos, mas não muito, um ritmo constante.

PCA Hound focado, Arya mais atrás desfocada foco altera entre Arya e Hound.

Castle Black- PM Jon, pessoas sentadas desfocadas à sua frente foco muda para a primeira pessoa desfocada.

PAP longo de câmara a seguir Jon pelo pátio e lobo entrar no plano.

King's Landing- Plano a seguir Bron a entrar na cela- um pouco lento. Alguns planos um pouco longos.

PC apertado através das grades da porta.

Mereen- PAP de vinho a ser servido, corta aí como no episódio anterior, só segue o movimento do jarro a servir o vinho. *Zoom in* quase impercetível de Dani.

Dragonstone- PM Melissandre na banheira, muito melhor iluminada do que mulher de Stannis, alguns.

PAP da mulher de Stannis de costas inicialmente focada, mas a câmara segue ligeiramente Melissandre e o foco troca. Alguns planos um pouco longos, não muito, como a maioria dos pouco longos. Foco muito subtil da fogueira e depois delas duas à frente da fogueira, quase não se nota.

Mereen- *Zoom in* de Jora e Dario, normal. PAP bastante apertado de Dani, Jora a entrar no plano, foco passa de Dani para Jora, troca novamente. PC dos dois de costas e da sala, muitos pormenores arquitetónicos (designer aposta mais nisso). PAP de Dani e Jora atrás, foco volta a trocar, de Jora para Dani, Jora sai de plano.

Alguns objetos e pormenores arquitetónicos (mais sóbrios, mais equilibrados e seguros do que a designer anterior).

Viagem de Arya e Hound- Plano longo de Hound. MGP de Hound e Arya.

Viagem de Brienne e Patrick- PAP Patrick de frente, Brienne de costas, parte de empregada a servir vinho.

PCA Brienne com o cavalo e Patrick com o seu, câmara a acompanhá-los a andar a pé, plano longo.

King's Landing- PAP apertado de Tyrion. PM dos dois de lado. PM apertado de Oberyn. PAP apertado de Tyrion intercalados com PAP Oberyn, vários, começam lentos e passam a ser rápidos.

PM Sansa de frente, plano a rodar à sua frente. PC picado que vem da varanda de cima até Sansa. Nesta cena há vários planos no início a deslizar e picados a mostrar o ambiente de calma e breve felicidade.

Zoom in de Sansa e Lord Varys, plano longo, com troca de foco, quando plano sobe ligeiramente e foco muda para lisa, deixando-os desfocados, plano volta a descer e foco troca novamente para eles os dois.

Vale- Planos picados e contrapicados da *Moon Door* com um *zoom* ligeiro, para dar um ar vertiginoso. Plano contrapicado de mindinho, sobressai o poder e o lado mau dele, depois de atirar lisa pela *Moon Door*.

Neil Marshall (2ª Temporada episódio 9; 4ª Temporada episódio 9)

2ª Temporada- Episódio 9

King's Landing - PM mar e barco a entrar no plano, plano percorre o barco, para mostrar a tripulação até parar em Davos Seaworth e o seguir de costas pelo barco, deixa Davos e vai para os barcos que seguem atrás, plano longo e escuro. PM vai para um barco de frente, de forma suave, até chegar a Stannis. Plano picado do interior do barco, pessoas a trabalharem.

Focos trocam entre soldados.

PM a percorrer o quarto até chegar a Shae e Tyrion, longo. GP que fica meio PAP Tyrion e Shae deitados, mudança de foco entre Tyrion e Shae, plano longo. Focos trocam entre Shae e Tyrion deitados, várias vezes, plao bastante longo. Muitos planos aproximados dos dois, revelam a sua intimidade.

Plano de Cersei entre cortinas. Um ou outro plano dela com o monge um pouco longos.

Foco troca entre prostituta e copo de lannister, na taverna. Plano longo de Bron a despir a prostituta.

PM Lord Varys, câmara roda até se ver Tyrion a ser arranjado, desfocado, depois desfoca Varys e foca Tyrion e Patrick que o está a arranjar. *Zoom in* do mapa que Lord Varys pousa na mesa.

Plano a deslizar até à torre do sino.

Plano a deslizar no barco. PM Davos Seaworth e homem no barco, plano roda, para o lado esquerdo. PAP Davos e homem no fundo, desfocado, que passa para a frente de Davos e o foco troca, Davos desfocado e homem focado, que dá uma ordem. Plano picado a deslizar pelo interior do barco.

Sem música. De plano preto desliza e vê-se o interior de uma sala com fogueiras gigantes controladas por suportes, com homens a correr entre elas, o plano segue até ir ao encontro de Tyrion, Patrick e Bron.

PC das duas, plano segue-as e acaba numa das fogueiras gigantes.

Alguns planos a deslizar enquanto Joffrey percorre o interior da muralha. Plano picado da muralha para apresentar as pessoas.

PAP Hound desfocado e Joffrey focado de frente os dois, o plano mexe no foco, Hound passa a estar focado e Joffrey desfocado (quando Joffrey diz a Hound para dizer a Tyrion, que está à sua frente, que ele lhe fez uma pergunta).

PM Davos Seaworth e homem de lado, plano gira, desliza e vê-se o mar. Este plano é muito suave e ondulado, como se estivesse ligado ao mar e à sua ondulação, aconteceu já anteriormente.

Planos contrapicados a seguir a seta.

PAP Sansa e Shae, Cersei e outras mulheres desfocadas atrás, as duas ficam desfocadas e Cersei fica focada, um pouco longo, sansa levanta-se e começa a andar na sua direção.

PM Tyrion, Joffrey e primo, foco altera-se entre estar Tyrion focado primeiro e os outros dois desfocados.

GP soldado que começa desfocado e o de trás focado e troca o foco. Vários planos mais fechados dos soldados a prepararem a artilharia.

GP Davos Seaworth, fundo a rodar. PM a rodar de Davos no barco, quando aparece um barco vazio.

Depois da explosão as ondulações e planos mais longos.

Plano contrapicado de pedra a cair.

Muitos planos da luta, variados ritmados alguns rápidos outros mais longos, mostra que muita coisa está a acontecer ao mesmo tempo (não demasiado rápidos). Apesar de serem rápidos vê-se bem o que está a acontecer na luta, têm movimento, por vezes seguem movimentos rápidos das personagens (isto aplica-se a todo o episódio).

PM shae encostada a parede do lado direito do ecrã, do lado esquerdo ao fundo há várias mulheres a dormir no chão, câmara começa a deslizar para o lado esquerdo, até chegar a Cersei e Sansa, a câmara roda, plano longo. Foco troca entre Sansa e Shae.

PAP Cersei e primo Lannister, primo Lannister sai de plano, plano longo.

PM Cersei de frente, parte de Sansa. PM de Sansa de frente e parte de Cersei de costas, ela levanta o copo até tapar Sansa (a pedir por mais vinho à servente).

PM Bron. PAP Bron, PC Bron e soldado, PM e PC apertados de Bron a lutar com um soldado, a cortá-lo várias vezes no tronco e a cortar-lhe o pescoço no final, os planos de Bron são rápidos e elegantes, exhibe a sua rapidez e agilidade a lutar. PC aberto Hound rodeado de soldados a lutar. PAP Hound, soldados a passarem por ele e à sua frente intercalados com PC apertado e desfocado, com fogo (revela o estado de pânico dele, movimentos mais lentos). PM de fogo e soldados ao fundo, plano desfocado com o efeito do calor. PCA Hound entre soldados, desorientado.

Plano foca e desfoca, como se fosse a visão de Hound, ajudando a salientar o seu trauma ao fogo. Plano com efeito de calor.

Plano contrapicado de lado de soldados a subirem a escada (visão por necessidade, ser usado de forma clássica). Continua a haver planos de pessoas a atirarem pedras pela muralha (plano picado). Planos ligeiramente contrapicados de Tyrion (devido à altura e que acabam por ser inevitável) ou de pessoas que estão mais abaixo e contrapicados de pessoas que estão um pouco mais altas.

Planos a deslizarem a seguir Sansa, enquanto foge da sala das mulheres para o seu quarto. Dá um toque maior de elegância à imagem.

Alguns planos a deslizarem pelo campo de batalha.

PAP Tyrion, atrás o barco a arder, e soldados desfocados, câmara roda ligeiramente, música fica mais épica. Plano de Tyrion com soldados e fogo atrás, *zoom in* curto.

PAP apertado de Tyrion no colo de Patrick, rodeados de soldados, o som é distorcido como se fosse perder a consciência. PC muitos soldados a chegarem a cavalo, som abafado. PM Stannis. PM soldados a cavalo a matarem tudo por onde passam. PM cavalo branco com cavaleiro entre soldados, segue-se esse cavaleiro, som de cena continua distorcido, abafado, atrasado no campo de batalha, menos nas cenas de Cersei. Voz de Cersei a contar uma estória a Thomas passa para estes planos, o som original está abafado e distorcido. Todos os planos que aparecem são mostrados em câmara um pouco mais lenta, como se fosse a visão de Tyrion que está prestes a ficar inconsciente. *Zoom in* ligeiros e suaves da sala de trono onde está sentada Cersei e Thomas ao colo dela, no trono e do portão.

Vários PM e PC apertados planos num ângulo que supostamente Tyrion vê deitado, de cavaleiros e soldados. A ação volta ao normal, mas continua-se a ouvir o som distorcido e a voz de Cersei só aparece quando ela aparece, o resto das imagens aparece nas pausas do que ela está a dizer.

Plano contrapicado de lado dos soldados a fugirem.

4ª Temporada- Episódio 9

Wall Último PAP de Jon focado de Sam desfocado de lado os dois, Jon sai de plano e Sam fica focado. PM contrapicado de lado de Jon e Sam a descerem as escadas, o plano segue-os até ficar PM normal de frente em seguida fica picado quando estão a subir as escadas depois fica PAP normal, plano longo. GP Sam de frente e Jon de costas intercalados com GP Jon de frente Sam de costas, alguns. PAP Sam e Jon um pouco mais atrás, sai para o elevador, começa a sair de plano e continua-se com Jon atrás.

GP de um *wog* tatuado na cara a fazer *zoom out* fica PM troca o foco para Ygritte, Tormund e Styr.

GP (é mais um PAP) Tormund focado, Styr desfocado, foco muda para Styr quando começa a falar.

PAP de Sam através de um objeto. Planos a deslizar lentamente e suavemente nesta cena entre Sam e Mestre Aemon.

PAP Sam de frente, Mestre Aemon de costas intercalados com PAP de Mestre Aemon de frente e Sam de costas, vários.

Plano a seguir Sam a descer as escadas, um pouco longo.

PAP de *wog* Loboda com outros *wildlings* à volta a a fazer *zoom in* até ficar GP.

Plano de Styr, Tormund e Ygritte de lado, o foco troca entre eles.

Plano picado da corneta a ser tocada. Plano um pouco longo a seguir Jon Snow até ele parar.

Plano contrapicado da *Wall*. Planos curtos a deslizarem pela muralha e a mostrar como se estão a preparar para a batalha de forma apressada.

PM de Alliser Thorne a subir até à cara, enquanto isso, Jon aproxima-se e foco muda para ele, outros *night watch* atrás a passar, foco a ser intercalado entre os dois.

PAP dos dois de lado a darem um beijo, *zoom in*.

PAP Sam pessoas atrás desfocadas, plano passa para Pyp quando Sam se baixa, Sam volta a entrar em plano, desfocado.

PAP Pyp de frente, Sam de costas intercalados com PAP apertado Sam parte de Pyp, longo o primeiro, alguns.

Plano picado a subir da fogueira a ser apagado, a passar pela *Wall* e ir em direção ao fogo, plano de sequência longo.

Plano picado a percorrer os *wildlings* à frente da muralha. Alguns planos a deslizar entre os *wildlings* (ou planos normais ou picados) e depois da muralha, contrapicados.

Plano picado de longe que deliza enquanto mostra a disposição das várias personagens no campo de batalha e pára no incêndio, plano um pouco longo, mas ritmado (forma mais criativa de usar o picado).

PM e de PC muito rápidos de arqueiros. PM de setas a caírem do céu. PC da linha de *wildlings*, muitos, faz *zoom in*, muitos são atingidos por setas. PC, PM de *wildlings*. GP Jon de lado, outros desfocados atrás.

Planos picados de pedras e setas a serem mandadas, ou *wildlings* a subir.

PM de elementos da *Night Watch* a serem atacados, a fugirem um a ser atingido, plano desce bruscamente até aos *wildlings* picado.

PM que dá a volta aos atores até às costas (plano bastante diferente em relação a todos, os atores estão pendurados por cordas na *Wall*).

Vários planos picados e contrapicados entre a *Wall* e os *wildlings* ou de locais mais altos (planos necessários, clássicos). Continua a haver planos curtos a deslizar entre as lutas.

PC muito aberto picado, arqueiros, a percorrer lateralmente. PAP picado de arqueiros (fora do vulgar).

PM que assume ponto de vista de Ygritte a disparar flechas e a acertar nos seus inimigo. Pessoa da *night watch* em que acerta a cair de frente no chão, muda para outra e acerta noutra (como se fosse o ponto de vista dela).

PM a acompanhar Pyp a subir as escadas, pára no topo das escadas, Pyp sai de plano, Sam entra no plano, passa para o topo da cabeça de Pyp e de pessoas a lutarem ao fundo.

PAP quase GP de Pyp com uma seta atravessada no pescoço, ele cai faz um ligeiro *zoom in* curto e brusco e vê-se Ygritte no fundo desfocada. Música começa, intensa.

PAP Pyp de lado e parte de Sam, o desespero e desorientação é visível no plano. GP contrapicado de Sam e parte de Pyp intercalados com PAP quase GP até se tornar GP de Pyp deitado ligeiramente contrapicado, planos bastante aproximados dos dois.

PAP de barris a deslizar de lado, foco troca e vê-se GP de Jon. PG picado de *wildlings* e barris a caírem.

PM das patas dos mamutes e dos gigantes, plano sobe (é apanhada muitas vezes a base e depois há uma subida do plano para a cara da personagem).

Plano picado onde se dispõe os gigantes já junto do portão da muralha.

Plano a deslizar de gigante até ao portão, longo.

Planos afastados e pausados de luta entre o Tormund e o Alliser Thorne.

O realizador e a respetiva equipa utilizam corte da imagem com um plano mais apertado, no mesmo ângulo, já o fez anteriormente (Barris a cair, dá-se explosão, mamutes a correrem entre *wildlings* a arder e a arrastar um):

GP de Jon de lado, Edd Tollet entra no plano desfocado, Jon sai de plano e amigo aproxima-se até ficar GP dele também. PCA, PM e PAP de chefe a lutar, pessoas à volta. PC contrapicado de Tormund (como se fosse a visão do chefe). PM Tormund a lutar.

Plano picado dos soldados, como se fosse a visão do gigante.

PC jon, pessoas a saírem do elevador, câmara segue Jon a lutar e passa pelo campo de batalha rapidamente, ouve-se o tema principal de GOT, plano muito longo, uma viagem para mostrar o que se está a passar, indo de encontro às personagens importantes e volta a Sam, que leva consigo uma chave importante, pára nele, vê-se uma flecha a arder. PAP sam. PC e PM jon a lutar. PCA sam, pessoas a lutarem atrás. GP de lobo. PM, visão do lobo entre o campo de batalha, a percorrer pessoas a lutarem. Deslizar rápido e brusco entre as personagens, muito importante este plano e bastante diferente, de sequência. É um plano de 360°.

Planos de Ygritte e Jon, muito fluidos, os de jon são mais afastados e ritmados.

Parte de Ygritte ao fundo vê-se Jon a lutar, o foco muda.

GP apertado quase MGP Jon e Ygritte de lado intercalados com GP de Ygritte e Jon de costas, vários. PM dos dois, pessoas a lutarem atrás, plano faz *zoom out* lentamente, o som de cena fica com eco. Planos muito aproximados de Jon e Ygritte.

Música muda, para algo mais de guerra. PC ligeiramente de lado picado de *wildlings* a escalarem a *Wall*. PC a percorrer o topo da *Wall* de forma rápida, chega aos *wildlings* e faz um *zoom* rápido, como se tivesse apercebido deles.

Foco muda entre fogo e Edd Tollet.

Plano a seguir Jon, enquanto Tormund é levado pelos membros da *Night watch*, longo.

PM pilha de mortos, *night watch* a arrastar mortos para lá, plano sobe até Sam e Jon a descerem as escadas, mais *night watch* atrás e à volta, câmara segue-os, plano muito longo.

Foco muda entre Jon e Sam a segurar uma tocha, Jon sai de plano.

PC contrapicado de Jon, o plano vira branco.