

Autoria coletiva: uma noção aplicada em *Tickets*, de Olmi, Kiarostami e Loach com *Budapeste* no meio do caminho¹

Miguel Serpa Pereira²

Resumo: A noção de autoria no cinema está passando por um processo de redefinição. Da política dos autores para a ideia contemporânea da criação coletiva, esta reflexão pretende pensar como esse processo se efetiva no filme *Tickets* (2005), de Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami e Ken Loach. Avalia também a contribuição de *Budapeste* (2009), de Walter Carvalho, nessa discussão.

Palavras-Chave: Autor no Cinema. Política dos Autores. Criação. Autoria Coletiva.

Introdução

A autoria no cinema tem sido atribuída ao diretor do filme. No entanto, a definição desse lugar é mais complexa e vem sendo redefinida com acento no que está se convencendo chamar de “autoria coletiva ou múltipla”. A reelaboração desse ambiente tem assumido alguma relevância no campo da reflexão filosófico-comunicacional a partir de conceitos elaborados por Michel Foucault, principalmente em *Arqueologia do saber* (1969), *O que é um autor?* (1969) e *A ordem do discurso* (1971). Sem esquecer que o filósofo francês se refere basicamente ao autor e à obra como parte de um contexto discursivo, e, portanto, um texto literário ou científico, pode-se também estender a sua reflexão para outros discursos e confrontá-los com formas distintas de se pensar a questão. Assim, o exercício aqui proposto parte de uma indagação sobre a autoria aplicada a um filme. A inspiração para refletir sobre esse tema vem também do livro de Jean-Claude Bernardet (1994). Proponho abordar a questão da autoria no cinema a partir do filme *Tickets* (2005), dirigido por Ermanno Olmi,

¹ Este texto foi parcialmente apresentado no DT4 – Comunicação Audiovisual – NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom 2009.

² Miguel Pereira é doutor em Artes-Cinema pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes-Cinema pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. É professor de Cinema do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, desde 1975. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, desde agosto de 2005. Foi crítico de cinema de *O Globo*, de 1966 a 1983, e repórter da revista *Manchete* e do semanário Domingo Ilustrado, no qual também exerceu a crítica de cinema, de 1971 a 1973. E-mail: anilamp@gmail.com.

Abbas Kiarostami e Ken Loach, fazendo uma referência parcial a *Budapeste* (2009), de Walter Carvalho, inspirado no livro homônimo de Chico Buarque (2003).

O que chama atenção em *Tickets* não é o fato de ser um filme dirigido por três cineastas, mas a singularidade da experiência vivenciada por eles e o resultado alcançado, tanto do ponto de vista estético como do espiritual. Todo o ritual da produção assemelhou-se a uma liturgia religiosa. Dos três, só Olmi se declara religioso explícito. Mesmo com essa divergência, o filme tem uma unidade surpreendente. Com certeza, aqui e ali, cada um cedeu algo em função do ponto de vista do outro. Esse processo pode ser observado no material que vem como extra da versão em DVD. Não é um simples *making-off* da produção, mas um documentário que seguiu os passos do processo criativo do trabalho, em parceria, dos três realizadores. Além das referências textuais e teóricas, esse documentário também será tema da reflexão aqui elaborada.

Por demonstrar a forma dialogal com que foi feito, o filme nos ajuda a compreender a questão da autoria coletiva. Trata-se de uma situação criativa incomum de três cineastas que falam línguas diferentes e vivem (em) ambientes culturais diversos.

1. Modalidades de autoria

Ao longo da história do cinema, a produção de filmes de episódios é uma tradição. Há até mesmo um filme que, já no título, agrega as primeiras letras dos nomes de seus realizadores, *Rogopag: relações humanas* (1963), de Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. As várias modalidades desse tipo de cinema podem ser agrupadas de diversas maneiras.

Há, por exemplo, o filme que dá ao espectador uma visão particular de muitos sobre um mesmo tema. Este é o caso de *Cada um com o seu cinema* (2007), que reuniu 34 diretores para expressarem sua paixão pela sétima arte; ou ainda, *11 de setembro, 11 minutos, 9 segundos e uma imagem* (2002), que entregou na mão de onze cineastas a tarefa de narrar histórias relacionadas ao dia do atentado às Torres Gêmeas de Nova York. Significa dizer que a atração do filme, portanto, é um assunto abordado sob vários pontos de vista. Esta tipificação de uma narrativa em versões curtas e parciais em torno de um mesmo argumento tem como característica a fragmentação da linguagem discursiva, procedimento bastante em voga na cultura contemporânea.

Na dinâmica da fragmentação, a reflexão mais acurada cede lugar à impressão de uma experiência quase à flor da pele. O sentimento do imediato exprime a percepção que deixa à livre associação o mapa do sentido impresso nas imagens em movimento. Essa forma cinematográfica traduz suas estratégias narrativas em formas incompletas, lacunares, que exigem uma participação mais ativa dos espectadores. E pressupõe que o público use seus arquivos de memória para completar o que falta às histórias narradas.

Pode-se falar ainda da tradição italiana da comédia em episódios, que prosperou principalmente nas décadas de 50 e 60. Não só comédias, mas dramas sociais, histórias de horror, enfim, um grande número de filmes realizados nesse formato. Um exemplo inspirado por um dos expoentes do neo-realismo, o roteirista e diretor Cesare Zavattini, foi *O amor na cidade* (1953), com direção do próprio em parceria com Carlo Lizzani, Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Francesco Maselli e Alberto Lattuada.

Os filmes em episódios, portanto, não se restringem apenas a essa plurivisão de cineastas. Outra modalidade é a dos filmes de um único diretor e monotemáticos que foram produzidos na forma de vários episódios, como *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini – em outras palavras, variações em torno de um mesmo tema.

No Brasil, adotou-se também esse formato. Da comédia satírica, *Como vai, vai bem?*, produzida pelo Grupo Câmera em 1968, com oito episódios, ao drama social de *Cinco vezes favela* (1962), passando pela pornochanchada, o cinema nacional experimentou o formato com grande sucesso. É ainda hoje um modelo cinematográfico bastante usual. A expressão *omnibus films* vem sendo adotada para designar filmes compostos por diversos curtas-metragens sobre um mesmo tema. Fala-se, ainda, de filme antologia. Além dos poucos que mencionei aqui, a história do cinema mundial registra centenas de obras com essa abordagem.

Há também o caso em que a autoria é dividida num mesmo filme por duplas ou trios, como em *Tickets*. Neste caso, metodologias e invenções ocorrem justamente em função da sua composição. Dois são bastante conhecidos: os irmãos Cohen e os Taviani.

Certa vez, perguntei aos Taviani como eles resolviam o problema da direção e não me lembro, dentre eles, qual me respondeu textualmente: “cada um de nós dirige um plano alternando com o outro”. Registre a resposta.

Não sei se a ‘resposta’ corresponde à verdade dos fatos, mas também não tenho razão para não acreditar. Foi num debate, na Cinemateca do MAM, talvez em 1989, e na presença de uma razoável plateia. Significa dizer que, no caso dos Taviani, não parece haver, por parte

de um, qualquer dificuldade de assimilação do outro enquanto autor. O cinema dos Irmãos Taviani não revela deslizos que possam ser atribuídos à divisão autoral.

Outro exemplo histórico que também poderia se mencionado é o de *People on sunday*, de Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer, realizado, na Alemanha, em 1929, que teve ainda em sua produção Fred Zinnemann como assistente de câmera, e Billy Wilder como roteirista. Aliás, este filme foi pioneiro em muitos aspectos, não apenas nesse da autoria partilhada, mas também no diz respeito à quebra das fronteiras entre o documentário e a ficção, incluindo a encenação com não atores.

Tickets talvez seja o exemplo contemporâneo mais expressivo em que a autoria não é apenas dividida entre os vários momentos da realização de um filme, mas também assume um *modus operandi* em que seus elementos de controle estão plenamente repartidos, o que dificulta adotar a ideia do autor como o único senhor da obra.

2. O sujeito autor

Diferentemente dos outros domínios da arte – como a literatura, a pintura ou a música –, a definição da autoria no cinema é ainda mais ambígua. Segundo Marie-Thérèse Journot:

A questão do autor no cinema colocou sempre um problema simultaneamente técnico, estético, jurídico e econômico. À exceção de alguns filmes experimentais cujas fases de produção são asseguradas por um único criador, o cinema resulta de uma colaboração: é uma arte coletiva, obra de uma equipe cujos protagonistas principais são o realizador, o argumentista, o dialogista, o diretor de fotografia, os atores e o produtor, podendo cada um ter, segundo a época e os projetos, uma posição preponderante (JOURNOT, 2005, p. 14).

Quando os *Jovens Turcos*³ dos *Cahiers du Cinéma* cunharam a expressão *política dos autores* referiam-se exatamente à assinatura pessoal que poderia existir nos filmes, mesmo nas produções hollywoodianas em que a figura central sempre foi a do produtor. Aparentemente, colocar-se-iam na posição contrária à da criação coletiva definida por Journot e tantos outros

³ N.d.E. Em 1957, os jovens idealizadores da *Nouvelle Vague*, que foram chamados de “jovens turcos” – em referência ao movimento na Turquia para derrubar a monarquia nos anos vinte –, associam-se à revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Em 1959, ocorrem suas primeiras estreias: *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais; *Os Incompreendidos*, de François Truffaut; e *Acosado*, de Jean-Luc Godard. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle_Vague:_os_jovens_turcos Acesso a 15-12-2012.

teóricos. De qualquer modo, embora colaborativa, pode-se dizer que a autoria no cinema geralmente recai sobre a pessoa do diretor. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, “o autor de um filme é, em termos semióticos, um foco virtual, um mostrador de imagens (LAFFAY⁴), um enunciador, o sujeito do discurso fílmico” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 23). Essas definições, mesmo que precárias, apontam para uma individualização da autoria, o que, de certo modo, não pode ser negado.

Quando Michel Foucault, entretanto, acentua o sujeito coletivo como autor de um texto, está se colocando no ponto de vista de quem elabora o discurso, o ordena e emite. Está falando, portanto, de um lugar coletivo, mas ao mesmo tempo, enunciativo. Admite, assim, a mescla de sujeitos e certamente a preponderância de um sobre os outros. Aliás, a própria ideia de ordem indica uma classificação ou mesmo uma hierarquização. Não parecem, pois, ideias contraditórias, mas oxímoros. Num contexto mais amplo, claro está que o cinema sempre foi uma arte coletiva – até por se servir de múltiplas especializações, algumas, como dizia Orson Welles referindo-se a Hollywood, realizadas a um nível de quase perfeição.

No que se refere propriamente ao conceito de autoria enquanto função de direção de um filme, não há dúvida de que a chamada *política dos autores* teve uma importância capital. Mas, antes mesmo de os “jovens turcos” falarem de autoria no sistema da indústria cinematográfica, ela própria já se formara nesse conceito. Quando os principais nomes do mundo do cinema surgem, a figura do diretor está lá colocada em destaque. Ismail Xavier já demonstrou como David W. Griffith contribuiu de forma decisiva para a explicitação dessa posição criativa no cinema (XAVIER, 1984). Também Vincent Pinel se refere a essa questão:

A ideia do autor do filme (e reciprocamente do filme de autor) nasce ao mesmo tempo em que o filme se torna uma obra que descobre sua própria escrita. Nos primeiros tempos de seu esplendor, David W. Griffith, Cecil B. DeMille, Thomas H. Ince e Charles Chaplin foram, claramente, considerados autores. Eles tinham à disposição os meios necessários para as suas criações e seus nomes figuravam em letras grandes abaixo dos títulos dos filmes. No território americano, portanto, durante os anos 1910, existiu um *author system* que foi deliberadamente substituído pela *star system* (PINEL, 2000, p. 30).

Ressalta-se que um dos pontos mais intrigantes nesta discussão não é, como se pode pensar, a atribuição da autoria e sim a sua natureza. Essa noção quase do senso comum de que

⁴ N.d.E. Em 1964, Albert Laffay publica *Logique du cinéma* e propõe um novo conceito: *Grand Imagier* ou *Maître de Cérémonie*.

a obra tem que pertencer a alguém é por isso mesmo contestada por Michel Foucault. Mais que contestada, Foucault indaga sobre a apropriação dessa ideia e a maneira como ela se apresenta à cultura que a constitui. Ao relativizar a noção de autor, colocando-o num contexto mais amplo, o filósofo investiga também as formas de apropriação elaboradas pelo poder que as nomeia. Assim, a autoria não está para ele na formalização apenas do autor, mas no processo constitutivo do sujeito que passa obviamente pelo coletivo – portanto, onde começa um e termina o outro, isto é, onde o coletivo e o sujeito se formam e produzem. Diz o filósofo:

À luz das ciências humanas contemporâneas, a ideia do indivíduo como autor último de um texto, e principalmente de um texto importante e significativo, parece cada vez menos sustentável. Após um certo número de anos, toda uma série de análises concretas mostrou de fato que, sem negar nem o sujeito nem o homem, se é obrigado a substituir o sujeito individual por um sujeito coletivo ou transindividual. Em meus próprios trabalhos, fui levado a mostrar que Racine não é sozinho e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas que estas nascem no bojo do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais que era obra coletiva, o que me levou a encontrar como “autor” dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine como indivíduo particularmente importante (FOUCAULT, 2006, p. 290).

Essa ideia desenvolvida por Foucault pode perfeitamente ser aplicada ao cinema. De certo modo, o Racine do cinema é o mesmo das tragédias racinianas. Não se trata apenas do conteúdo presente nas narrativas cinematográficas, mas do próprio contexto da produção dos filmes. Não há como imaginar uma obra cinematográfica sem uma divisão de trabalho não apenas do ponto de vista da organização da produção, mas do próprio conceito sociológico que está presente no capitalismo, desde suas primeiras manifestações. Sem querer ser impressionista, pode-se dizer, suavemente, que o processo de produção do cinema é tipicamente capitalista. Exige uma racionalidade empresarial que se assemelha à de uma fábrica.

Teoricamente, portanto, pode-se dizer que todos os envolvidos nessa dinâmica industrial colaboram para o seu resultado, embora a responsabilidade seja repartida em intensidades diversas. Nesse processo, como diz Foucault, Racine é um indivíduo particularmente importante. O Racine do cinema é, sem dúvida, o diretor, portanto, o autor principal.

Em *Tickets*, nosso filme tema, esse processo é mais que explícito. Não apenas a autoria é de fato dividida, como também a criatividade é enfaticamente partilhada. Não são mais as

ideias que circulam entre os autores, mas a forma cinematográfica que vai assumindo uma determinação coletiva.

3. Relações espirituais

Além de *Tickets*, quero também referir-me a *Budapeste*. Neste filme de Walter Carvalho – a propósito do livro de Chico Buarque –, o que está em jogo é exatamente o tema da autoria. Mas não apenas no seu enredo ou na história que narra. É como se o filme tivesse sido feito para estabelecer um diálogo com a participação de Walter Carvalho em outros filmes de sua carreira no cinema. Dialoga-se com o Carvalho que teve uma participação apenas como fotógrafo, por exemplo. O que não está dito no filme, mas está induzido em seu discurso, é exatamente uma aproximação com a própria biografia do diretor, que foi o fotógrafo de alguns dos mais importantes filmes do cinema brasileiro contemporâneo.

A tese de *Budapeste* é a de que a criação se constitui numa multiplicidade de elementos que fazem a obra ser produzida e tornada um objeto de desfrute e apropriação, reflexo assimétrico do pretense criador. Ao narrar a história de um *ghostwriter*, o filme apresenta também o processo pelo qual o autor se socorre de inúmeras pessoas para construir o texto do outro, aquele que receberá o título de autor e dará os autógrafos. Também aqui a construção da obra é coletiva. O texto apresentado no filme passa por inúmeras incorporações que incluem o aprendizado de uma nova língua. As oscilações dramáticas só acentuam esse coletivo de criação e corroboram a teoria de Foucault sobre o texto compartilhado.

Voltando a *Tickets*, lá, esse processo realiza-se através de uma narrativa que ganha o sentido da grande metáfora do próprio cinema e da vida: essa ideia das relações casuais do cotidiano num espaço e num tempo definidos como quando em movimento. O trem que parte de Viena para Roma coloca seus passageiros, obrigatoriamente, em confronto uns com os outros. Provocado ou não, o contato é inevitável. Os espaços são devassados e as intimidades, mesmo que ocultas, podem aflorar e construir enredos perfeitamente lógicos e com sentido compartilhado.

Do ponto de vista da narrativa fílmica, os sujeitos interagem em situações de conflito ou de relacionamento não desejado. De certo modo, essa gratuidade abre espaço para algo que também pode ser entendido como parte da mesma metáfora do cinema, o campo do sagrado. São elementos constitutivos de um acordo social que se estabelece nessas circunstâncias em

que todos, de certa forma, são estrangeiros. Assim, o campo da individualidade é o da relação quase naturalizada pela circunstância vivida. É o espaço das ligações e religações fora do contexto cotidiano normal, deslocado para um outro lugar em que a admiração, o fingimento, a ocultação, o desejo e a provisoriedade das relações impactam sobre os sujeitos, em sua parcialidade.

É o caso, por exemplo, do personagem do professor, que nitidamente se esconde em seus sentimentos provisórios que aludem ao desejo fugidio de um passado mais longínquo ou mais próximo e episódico. O dado de realidade com que se confronta passa pela imagem sisuda e de poucas falas de um militar que se senta à sua frente, de uma família albanesa pobre e estigmatizada como estrangeira indesejada, ou do início da viagem quando se depara com tropas na estação à procura de possíveis indícios de atentados terroristas.

À interiorização desse personagem, o filme contrapõe a viúva de um militar que autoritariamente faz valer prerrogativas que não tem. No meio desses dois modelos representativos da cultura mediterrânea, a pobre família albanesa e um grupo de jovens torcedores escoceses se batem entre o preconceito e a compaixão. É nessa arena que se desenvolvem as relações de aproximação e distanciamento que caracterizam esses espaços e tempos provisórios. Mas é também aí que o elemento sagrado aparece de forma sutil e reveladora. Celebra-se ali essa passagem para o humano e o desumano, o sagrado e o profano, o rito e a culpa, o juízo e o sentido da vida, a exclusão social e a inclusão sentimental, enfim, processos mediados pelo sentido sagrado da existência.

4. Olmi, Kiarostami, Loach e Walter Carvalho

Se as histórias narradas pelo filme sustentam uma leitura fundada num contexto “transcendente”, para usar a expressão de Paul Schrader (1988) ao se referir a Ozu, Bresson e Dreyer; ou “espiritual”, expressão usada por Susan Sontag (1987) para falar do estilo do cinema de Robert Bresson, pode-se dizer que as relações entre os cineastas também apresentam aproximações e desencontros no que diz respeito à autoria. Na prática, essas relações supõem que em algum momento alguém renunciou a um desejo, pensamento ou concepção em favor do outro. Significa também dizer que a individualidade não submerge, mas colabora.

O colaboracionismo é a única hipótese possível para uma proposta como esta, de se fazer um filme sob três regências, pois me parece que a melhor comparação para o diretor de cinema é a figura do regente de orquestra. Certamente, marcas individuais e estilísticas podem ser apreciadas no filme, como também o são numa orquestra, principalmente se solos são executados por força das partituras.

Também no cinema, os roteiros têm as suas distinções e no caso de *Tickets* cada história foi roteirizada por equipes diferentes. As harmonizações ocorreram em muitas e curiosas reuniões de trabalho que exigiam a presença de intérpretes em três línguas (italiano, iraniano e inglês) para que detalhes não se perdessem. No entanto, *Tickets* é um trabalho de unidade e presença em que sobressai o conjunto e não as individualidades. Pode-se até perceber traços pessoais aqui e ali durante a narrativa. No entanto, o que se admite como eficaz é a unidade narrativa e, em grande parte, também estilística. É difícil para o espectador separar uma história da outra e mais ainda um filme do outro, neste *omnibus film*.

Unidade tecida na diversidade, *Tickets* é a representação de uma experiência em que não se harmonizam as diferenças. Elas se destacam, expressam culturas e modo de ser diversos. No trajeto entre Viena e Roma, os humores, as lembranças e as dissimulações surgem em relacionamentos precários e de certo modo impositivos, pois a convivência entre passageiros, embora casual, é vivida na relação ou na imaginação. Olhares reprovadores, visões parciais, preconceitos, julgamentos, brincadeiras, enfim, situações de um cotidiano artificial, mas revelador dos impulsos e repressões pessoais e sociais. A metáfora do trem em movimento imprime também à narrativa uma dinâmica que produz um efeito tipicamente contemporâneo de uma certa vida à deriva, onde o espaço é tomado pelo movimento e quase desaparece como *locus* da existência. Citando Marc Augé (1994), trata-se de um *não-lugar* onde o espaço é deslocado da vida comum e tradicional para vivências episódicas e públicas. A aproximação entre as pessoas se dá pela contiguidade e não pelo desejo. O indivíduo acaba ocupando novos papéis que até podem levar a uma ressocialização quando o afeto se mete no meio das relações casuais.

Em *Tickets*, a autoria passeia por esse *não-lugar*, construindo dimensões humanas que unem os três cineastas. A sintonia está na criação e nos valores que os três professam, em que se destaca a visão crítica das sociedades e a busca de acordos e arranjos que construam uma vida mais amena para todos.

Também no caso de *Budapeste*, essas questões autorais são colocadas no próprio discurso do filme. Mas, além disso, há um metadiscurso que dialoga, de forma foucaultiana, com outras obras de Walter Carvalho – um autor, deveras, polivalente.

Conclusão...

Não se trata de uma conclusão propriamente dita. Apenas queria encerrar esta reflexão propondo um desafio a mim mesmo, de buscar critérios mais seguros para poder afirmar, com Rui Barbosa, que o estilo é o homem e, portanto, é propriedade e distinção dele; mas a obra é coletiva, e, mais que em sua gênese, se dá no âmbito da cultura, que não é propriedade individual, nem é bem mensurável.

Mercado e tudo mais passam a ter um valor relativo. O que conta é a ligação possível com os outros no sentido mais sagrado do termo. É isso que nos admira e encanta.

Referências bibliográficas:

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Qilmes, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*: cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *A imagem-tempo*: cinema 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*: o campo do signo. São Paulo: EDUSC, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética*: literatura e pintura, literatura e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- LAFFAY, Albert. *Logique du cinema*. Paris: Masson et Cie, 1964.
- MACEY, David. *Dictionary of Critical Theory*. London: Peguin Books, 2001.
- PADOAN, Daniela. *Ermanno Olmi. Il sentimento della realtà*. Milano: San Raffaele, 2008.
- PINEL, Vincent. *Écoles, Genres et Mouvements au Cinema*. Paris: Larousse-Bodas/HER, 2000.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: Da Capo Press, 1988.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith, o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Collective authorship: a notion applied to *Tickets*, by Olmi, Kiarostami and Loach, with *Budapest* in the middle of the path

Abstract: The concept of Authorship in Cinema is in process of redefinition. From the policy of authors to the contemporary idea of collective creation, this paper intends to think how this process is carried out in Ermanno Olmi's *Tickets* (2005), and in the works of Abbas Kiarostami and Ken Loach. It also reflects on the contribution of Walter Carvalho's *Budapest* (2009).

Key words: Authorship in Cinema. Policy of Authors. Creation. Collective Authorship.

Recebido em: 29 de dezembro de 2012.

Aprovado em: 15 de dezembro de 2012.