

CINEMA DE MASSA E CINEMA DE AUTOR SOB O ÂNGULO DA AUTORIA

José Wanderson Lima Torres¹

RESUMO

Discute-se o problema da autoria no cinema, focando a atenção na *politique des auteurs* de François Truffaut.. Demonstra-se que o cinema de massa busca um apagamento das marcas autorais, fazendo o filme parecer ao espectador realidade filmada. No cinema de arte a assunção da autoria não é apenas um problema estético, já que depende de uma atitude ético-política.

Palavras-chave: cinema, autoria, cultura de massa.

ABSTRACT

This article discusses the problem of authorship in film, focusing attention on the *politique des auteurs* of François Truffaut.. This article shows that the cinema of mass seeks an erasure marks of copyright, making the film public opinion to the reality filmed. In the cinema of art created by the assumption is not only an aesthetic problem, since it depends on an ethical and political attitude.

Keywords: film, authorship, masscult

Introdução

Houve um tempo em que a arte esteticamente superior e a de baixo teor estético eram produzidas segundo os mesmos padrões e para o mesmo público. Como lembra Merquior (1974), um mau escultor do medievo ou do barroco podia ser ruim, porém jamais esteticamente inautêntico. A inautenticidade deve seu aparecimento, no âmbito da arte, ao surgimento da cultura de massa. A era da cultura de massa fez surgir

distinções como literatura vs. paraliteratura. Houve quem visse nessas distinções apenas um forte ranço moralista e preconceitual. Edgar Morin (1969), por exemplo, insurgindo-se contra os pensadores como Adorno, ressaltou o poder de humanização que a cultura de massa pode imprimir na técnica moderna. O consumo e o lazer de massa podem, segundo Morin, engendrar um indivíduo meta-ascético, libidinoso, desembaraçado dos freios morais que reprimiam os burgueses vitorianos.

Uma das mais fortes muralhas que se interpõem ao otimismo de pensadores como Morin encontra-se justamente na esfera estética. A arte produzida no seio da cultura de massa, não raras vezes, menos que a dessublimação da grande arte, representa, na verdade, a domesticação das forças sublevadoras da expressão estética (MERQUIOR, 1974).

Distinções tais como cinema de arte vs. cinema de massa não são, portanto, meros caprichos do reacionarismo moralista, mas conseqüências do processo de hedonização e banalização do fato estético promovido pela cultura de massa. Centrado nesta premissa, este artigo busca compreender o funcionamento da autoria no cinema para, a partir deste ponto, delinear uma distinção entre o funcionamento do cinema de massa e do cinema de autor.

A politique des auteurs e a coroação do diretor-autor

Um últimos redutos da teoria do autor, que remonta à escola romântica do século XIX, foi a arte cinematográfica. O fator determinante para a explicação do caráter extemporâneo das reflexões sobre a autoria no âmbito do cinema podem ser encontradas no próprio desenvolvimento da teoria cinematográfica. Os teóricos do cinema, da teoria da montagem russa dos anos 20 até a “política dos autores” dos anos 60, precisavam justificar o estatuto artístico do cinema, ainda considerado mera diversão para as massas segundo o ponto de vista de parte considerável da *intelligensia* europeia e americana. A defesa de Truffaut, Bazin e Rivette de uma

¹Doutorando em Literatura Comparada pela UFRN. Co-autor de “Reencantamento do Mundo: notas sobre cinema” (Amálgama, 2008)

estética da expressão pessoal no cinema, na qual o diretor seria o autor absoluto e mesmo solitário do filme, alinha-se ao ensejo dos teóricos cinematográficos de dar ao autor do filme o mesmo *status* do romancista, do poeta e do pintor. Se Eisenstein e Pudovkin, nos anos 20, exploraram as especificidades do meio cinematográfico elevando a montagem como o recurso cinematográfico por excelência, Truffaut e Bazin, nos anos 60 e 70, entronizaram o diretor como autor do filme no intuito de demonstrar que uma película não é o resultado (caótico ou casualmente bem sucedido) de um trabalho coletivo visando à distração em massa, mas a expressão idiossincrática de uma subjetividade poderosa, muitas vezes de um gênio. A esse respeito, é sintomática a afirmação de Truffaut (2000, p. 17):

Um filme vale o que vale quem o faz (...) Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo – , mas liga-se *exclusivamente à personalidade do autor*. [Grifo nosso]

Em outra passagem do mesmo texto, Truffaut , levando a teoria do autor a um paroxismo digno de um teórico da estética romântica, admite que a obra fílmica é nada menos que o prolongamento da personalidade do autor: “um filme é uma etapa na vida do diretor e como o reflexo de suas preocupações no momento” (idem, p.20).

A teoria da montagem russa e a “política dos autores” dos franceses dos *Cahiers* compreendem etapas distintas da evolução da teoria do cinema, mas nem em tudo opostas: a primeira quer corroborar o estatuto artístico do cinema buscando sua especificidade: o cinema como arte da montagem; a segunda quer singularizar a expressão artística cinematográfica dando ao filme um único autor, fazendo com que roteiristas, músicos, diretores de fotografia, produtores e todo o arsenal de profissionais que constituem o universo de uma produção fílmica não passem de auxiliares inteiramente subordinados². Fecha-se assim, com essas duas teorizações, a admissão

² Veja-se, a esse respeito, a opinião de Truffaut (idem, p. 283- 287): “O papel de um roteirista-dialoguista junto a um grande diretor se limitará ao de um técnico (...) o roteirista fala com o diretor e lhe ‘devolve a bola’; os créditos não significam grande coisa (...)”; “não é exagero sugerir que Max Ophuls era seu próprio diretor de fotografia, razão pela qual encontramos o mesmo estilo de fotografia em todos os seus filmes”; “O diretor de produção fazia seu trabalho, que é conciliar os desejos artísticos do diretor com os imperativos financeiros do produtor”; “... o filme não é uma obra coletiva”.

do filme como algo além de técnica, como *arte*: o cinema tem agora seus próprios meios e seu artista regente.

Não por acaso, como observa Edward Buscombe (2005), os artigos de Truffaut, Bazin e Rivette para os *Cahiers* insistirão em distinguir o *auteur* do *metteur en scène*, o *cinéaste* do *confectionner*. O *auteur* ou *cinéaste* seria aquele capaz de personalizar a produção fílmica, dando-lhe uma unidade de estilo e de visão de mundo; o *metteur en scène* ou *confectionner* seria apenas um adaptador (às vezes mais, às vezes menos talentoso) do material que lhe é imposto pelo produtor, incapaz de personalizar esse material num discurso genuinamente seu.

Comparando Jean Renoir, um lídimo “*cinéaste*”, com os artesãos (*confectionner*), Truffaut (2000, p. 21) é peremptório:

É possível que um cineasta medíocre bem mediano (sic) consiga fazer um filme de sucesso de tempos em tempos, mas esse sucesso não conta. Ele tem menos importância que um equívoco de Renoir, se é possível Jean Renoir se equivocar num filme. (...) Sou (...) partidário de julgar, quando se trata de julgar, não filmes, mas cineastas. Nunca vou gostar de um filme de Delannoy, sempre gostarei de um filme de Renoir.

Rivette (apud BUSCOMBE, idem, p. 283), em texto publicado nos *Cahiers* algum tempo depois, reafirma aquele juízo de Truffaut: “um cineasta que tenha feito grandes filmes no passado pode cometer erros, mas os erros que ele cometer têm toda a probabilidade, *a priori*, de ser mais apaixonantes que os êxitos de um ‘artesão’”. Os mesmos *Cahiers*, em seu número 172, de 1965, publicam um texto em que se lê: “Mesmo o ser dotado de menor talento estético, se sua personalidade aparecer na obra, será superior ao mais hábil dos técnicos” (Idem, ibidem, p. 285).

Assim, a *politique des auteurs* estabeleceu a noção de que a unidade da obra fílmica é produzida pela personalidade do autor-diretor, figura capaz de transformar o material que lhe vem às mãos (muitas vezes uma encomenda mais direcionada que o desejável) em expressão de uma subjetividade acima da média, quiçá genial. Como não lembrar aqui o culto ao gênio tão caro aos românticos? Seja como for, é inegável quão salutar foi a coroação do diretor como autor absoluto do filme. Basta lembrarmos que daí em diante a postura da crítica de cinema, da mais acadêmica à jornalística, estabeleceu, em definitivo, um centro de convergência do discurso fílmico – o diretor – e

expressões como a “obra de Hitchcock” ou “o pensamento de Tarkovski” passaram a ser corriqueiras.

A defesa do autor-diretor por Truffaut e os *Cahiers* é, sem dúvida, historicamente justificável e até louvável, mas peca pela ênfase excessivamente no trabalho solitário do diretor, motivo pelo qual foi, *a posteriori*, duramente criticada³. O diretor é, afinal, o autor do filme? A resposta tácita de hoje é que sim. Além de todos os fatores que restringem o exercício da autoria plena (utopia do expressionismo advogado pelo subjetivismo individualista) deve-se levar em conta que o diretor é o ponta-de-lança de um sujeito constituído coletivamente

O cinema é um policódigo regido por um maestro, o diretor, que não pode escamotear o peso influente dos colaboradores, do acaso e do inconsciente. *Psicose* é um filme atribuído tacitamente a Alfred Hitchcock. Mas o que seria essa película sem a primorosa música de Bernard Herrmann? Para Herrmann, assim como para Nino Rota e tantos outros grandes trilheiros, a música não é a repetição, em outro código, do registro visual (uma música-pleonasma, subjugada, desnecessária muitas vezes) – na verdade, trata-se de uma música, na medida do possível, autônoma, uma música que lê com sugestões a imagem, uma música-comentário. E como duvidar do acaso e do inconsciente diante de filmes como os de Luis Buñuel? *Um Cão Andaluz*, segundo Buñuel, foi concebido como puro *non sense*; ele e seu parceiro, o pintor Salvador Dalí, queriam produzir seqüências oníricas por assim dizer puras, despidas de sentido e simbolismo. Quantos críticos, porém, em especial os da linha psicanalítica, não se debruçaram sobre *Um Cão* e lá encontraram figuras do desejo, da repressão aos instintos e da relação do homem com a temporalidade?

Um dos equívocos mais notórios da crítica que, seguindo o grupo de Bazin, absolutiza o papel do autor é a recorrência ao intencionalismo, isto é, a crença de que a interpretação é o resgate das intenções do autor. A semiótica, o estruturalismo de Barthes, a análise do discurso e a estética da recepção derruíram o mito do intencionalismo; *mutatis mutandi*, o sentido agora é uma construção do leitor/espectador em diálogo com a obra. De forma mais flagrante do que em outras manifestações artísticas, no cinema a coerência da obra é uma construção do

³ Ver Wollen (1979) e Buscombe (2005).

espectador; constituído que é por um policódigo, o filme deixa margem considerável de indeterminações para uma reorganização desses códigos segundo a ênfase do espectador. É possível, por exemplo, que um espectador construa uma interpretação de *Psicose* sem recorrer ao código sonoro; essa interpretação, decerto, ficará empobrecida, mas não será inválida.

A atribuição de autoria a um filme depende, em grande parte, do espectador. Quanto menor for a formação cultural de um espectador, mais ele tenderá a ver o filme como algo homogêneo e coerente e, assim, irá atribuir sua autoria a um só realizador, que pode ser o diretor mas também o ator ou atriz principal, como acontece nas seqüências de *Rambo* ou *Rocky*, cujo autor, para a maioria semiculta, é Sylvester Stallone. A percepção da complexa heterogeneidade do discurso fílmico, para ser compreendida, depende de uma aprendizagem que o nosso sistema educacional não oferta e que não interessa à indústria cultural. Corolário dessa situação: nos circuitos letrados, o filme é visto sob uma ótica pano de fundo para comentários teóricos ou morais; nas camadas populares, semi-letradas, o filme, em geral, exerce a função narcótica de descarrego catártico pela identificação com o protagonista: não é propriamente arte nem possui valor cognitivo.

Considerações finais: a atitude ético-política do diretor

Se, por um lado, a autoria no cinema depende, sem dúvida, de um sujeito coletivo e do espectador, por outro lado é inegável o peso da *atitude* e das *escolhas* do diretor. Na era da cultura de massa, a assunção da autoria depende de uma *atitude ético-política* que o produtor assume a partir de suas escolhas.

Essa atitude ético-política pode ser entrevista pela finalidade a que o produtor destina sua obra⁴. Eis, então, uma maneira de compreender a diferença de funcionamento entre o cinema de arte e o cinema de massa a partir do conceito de autoria. Já se disse diversas vezes que os produtos cultura de massa são criações

⁴ Haverá, decerto, outros fatores, mas dentro dos propósitos de nosso texto esse é suficiente.

anônimas, monotonamente produzidas em série, *sem autoria*. A verdade dessa afirmação acerca da falta de autoria é apenas relativa; o que ocorre, ao menos no âmbito do cinema de massa, é que a estilização e mundividência do filme devem ser levadas a cabo apenas até o ponto que não provoque ruídos à compreensão do espectador, já a finalidade precípua é comercial. O autor-diretor dessa forma de cine não pode, em princípio, ousar inovações técnicas tampouco complexificar a mundividência. O cinema de massa é, afinal, um cinema *kitsch* – e como toda produção *kitsch* é uma “estética do digestivo”: a percepção do espectador já é prevista, controlada e facilitada, de modo que lhe reclame o mínimo possível de esforço cognitivo e o máximo de distração narcótica (MERQUIOR, 1974).

O fim comercial do cinema de massa impõe ao autor-diretor outro agente de controle: a necessidade de um encadeamento causa-conseqüência lógico e didático, que exigirá um enredo o mais linear possível e uma verossimilhança que venha de fora para dentro, e não o contrário⁵. Isso se diz em outras palavras: o filme deve ser realista, no sentido baixo do termo realista. Filmes de lutas marciais precisam de um argumento de vingança justa e de brigas o mais próximo do real; os de ficção científica, para não ferir o encadeamento causa-conseqüência, apelam para os argumentos pseudo-científicos mais risíveis; os de terror inventam monstros cada vez mais convincentes. Todos esses filmes querem nos convencer de que aquilo é real, é o real; os efeitos especiais, a fotografia, a sutura, o décor, todos os recursos cinematográficos, enfim, visam instituir a ilusão de realidade em detrimento, não poucas vezes, de preocupações eminentemente estéticas. Essa forma de realismo Teixeira Coelho (2000) denominou, muito precisamente, de “realismo muscular” ou mais pejorativamente “realismo de classe média”, contrapondo-o ao “malfeito” dos filmes de Glauber Rocha e do cinema iraniano dos anos 90 – malfeito, esclareça-se, movido por dignidade ética e opção estética, por uma radical recusa à indústria do cinema de massa.

O cinema de massa produz filmes que não se querem filmes, isto é, que buscam em suas operações técnicas transparecer realidade filmada. Mesmo que

⁵ Aristóteles, na sua *Poética*, já nos mostrava que a verossimilhança não é um princípio normativo, não é a subsunção da obra à realidade exterior. O artista deve buscar a coerência, em primeiro lugar, do universo criado por sua obra, o que significa dizer: a verossimilhança é mais interna que externa, o não-crível na realidade pode figurar na obra desde que haja necessidade e conveniência.

freqüentemente essas produções engendrem hipérboles pouco concebíveis – um só lutador derrotar dezenas de outros, por exemplo – isso dificilmente se dá sem que uma cadeia causal “explique” o exagero. O cinema de arte, pelo contrário, seleciona um espectador que aceita saber que a imagem é uma manipulação técnica, que o conjunto de signos que formam o discurso fílmico representam uma particular concepção da realidade e não a realidade. Daí o desprezo, nesta forma de cinema, pelo realismo muscular: em seu lugar, a ausência (ou quase) de enredo (Buñuel, Tarkovski, Godard), a cenografia teatralizada (Fellini) ou mesmo ausente (Lars von Trier), a representação anti-natural dos atores (Glauber Rocha), a iluminação arbitrária e anti-natural (expressionismo alemão), angulações anti-covencionais e de intenções simbólicas (Welles). Toda e qualquer contribuição pessoal, aos olhos do autor-diretor de cinema de massa, é um ruído a impedir uma comunicação fluente com o público; para o autor-diretor do cinema de arte, é sua assinatura. Outra forma de ruído que as produções fílmicas comerciais devem evitar – e que, contrariamente, constituem a pedra-de-toque, o índice de seriedade e erudição (não-rebarbativa) do cinema de arte – é a interdiscursividade: fazer remissões a outros filmes pode significar excesso de requinte. Melhor fingir que filmes brotam *ex-nihilo*.

Aos que compreendem autoria apenas pelo ângulo da fixação de uma mundividência pessoal, o cinema de massa simplesmente não possui autor. Visão unilateral. Engano. O autor do cinema industrial se esconde, o que pior. Ou nem tanto: quem foge à responsabilidade da autoria, foge também à responsabilidade do erro (menos para os que investiram no filme, claro).

Quem, como Fellini, constituiu uma obra no sonho de virar um adjetivo, teve primeiro de virar um autor – e isso à revelia de qualquer romantismo autoral rebarbativo e sem deixar de admitir que felliniano é também Nino Rota, Marcello Mastroiani e tantos outros seus colaboradores.

REFERÊNCIAS

BUSCOMBE, E. “Idéias de Aatoria”. In: RAMOS, Fernão P. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.

COELHO, T. “O Peso do Realismo”. In: **Guerras Culturais**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HENDERSON, B. “Crítica ao Cine-estruturalismo”. In: RAMOS, Fernão P. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.

MERQUIOR, J. G. “Kitch e Antikitch (arte e cultura na sociedade industrial)”. In: **Formalismo e Tradição Moderna**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

MORIN, E. **Cultura de Massa no Século XX**. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

TRUFFAUT, F. **O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WOLLEN, P. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1979.