



**DE QUEM É ESTE FILME?
A questão da autoria no cinema**

**WHO IS IN THIS MOVIE?
The question of authorship in cinema**

**Wanderson Lima¹
Roselany Duarte²**

RESUMO: Discute-se o problema da autoria no cinema, focando a atenção na *politique des auteurs* de François Truffaut. Criticam-se os excessos da *politique*, mas sem deixar de considerar-se o autor um agente estruturante primordial na constituição do filme. Demonstra-se que o cinema de massa, centrado no *kitsch*, 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. They criticise up the excesses of political, but while the author considered to be a primary agent structuring in the constitution of the film. This article shows that the cinema of mass, focuses on *kitsch*, 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

Antes do advento da cultura de massa, a arte esteticamente superior e a de baixo teor estético eram produzidas segundo os mesmos padrões e para o mesmo público. Como lembra J. Guilherme 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. Diante de um objeto de arte da *masscult* podemos esperar o agradável, não o autêntico. Aqui o lídimo sismógrafo é a força anestésica do produto: odisséia escapista nas cercanias do já-

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela URFN. Email: wandersontorres@hotmail.com

² Mestranda em Lingüística pela UERN. Email: rosedeholandaduarte@hotmail.com



sabido, erotismo domesticado, narcótico chancelado pelo bom tom burguês. O contrário do que Harold Bloom, humanista empedernido, chama de o “prazer sofrido” da grande arte.

A era da cultura de massa fez surgir, assim, distinções como literatura vs. paraliteratura, cinema de arte vs. cinema de massa. Houve quem visse nessas distinções apenas um forte ranço moralista e preconceitual. Edgar Morin (1969), por exemplo, insurgindo-se contra 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 Morin³ encontra-se justamente na esfera estética. A arte *kitsch*, serpe nascida no seio da cultura de massa, menos que a dessublimação da grande arte, representa, na verdade, a domesticação das forças sublevadoras da expressão estética: “a especificidade do kitsch” – observa Merquior (idem, p. 11) – “consiste em *digerir* previamente a arte para o consumidor. A obra kitsch já contém as reações do leitor ou espectador, dispensando maiores esforços perceptivos e interpretativos”.

Aceitando, portanto, a premissa que distinções tais como cinema de arte vs. cinema de massa não são meros caprichos de certo reacionarismo moralista, mas uma consequência do processo de hedonização e banalização do fato estético promovido pela cultura de massa, este estudo busca compreender, nessas duas formas de cinema, como funciona a autoria. A expectativa é dupla: percorrer criticamente teorias, de dentro e de fora do âmbito cinematográfico, que se ocuparam do problema de atribuição de autoria e mostrar como esta é uma categoria privilegiada – obviamente não a única – para se compreender, técnica e ideologicamente, o que distingue uma produção fílmica inautêntica, comprometida com o *kitsch* da cultura de massa, de uma produção fílmica autoral, de intenções verdadeiramente artísticas⁴.

³ Aludimos *en passant* ao pensamento de Morin sobre o fenômeno da cultura de massa, ressaltando sua postura abertamente polêmica e anti-apocalíptica. Merquior (idem, p. 25), concisamente, assim avalia a ambígua apologia do sociólogo francês à *masscult*: “A cultura de massa, reconhece ele [Morin], mitologiza a realidade empírica; não obstante, mais profundamente ainda, incorpora a seus ritos profanos (...) a própria idéia-mãe das grandes religiões – a idéia de salvação individual. A “felicidade” propiciada pelo consumo é um avatar dessublimizante dos impulsos soterológicos, salvacionistas, da alma moderna. Abandonando à religião as angústias existenciais, acomodando-se matreiramente com a censura de Estado e Igreja, a cultura de massa se entrega à busca da felicidade terra à terra”.

⁴ Acato tacitamente as denominações consagradas “cinema de arte” e “cinema de massa”, apesar de sabê-las frágeis. Fellini era assistido por milhões de telespectadores e nem de perto produziu cinema de massa. E como se enquadraria um hollywoodiano *midcult* como Spielberg, que mesmo em suas obras mais sublimes não consegue escamotear a



Um dono para o filme

Um últimos redutos da teoria do autor, que remonta à escola romântica do século XIX, foi a arte cinematográfica. Dupla curiosidade: primeiro, porque no cinema o caráter de produção coletiva é muito mais evidente, por exemplo, do que na literatura; segundo, porque a divulgação da *politique des auteurs* por François Truffaut e seus companheiros dos *Cahiers du Cinéma* dá-se paralelamente à expansão de teorias avessas à entronização do autor como demiurgo, a exemplo do estruturalismo e das investigações calcadas nas teorias de Bahktin.

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 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)

pieguice e o sentimentalismo *kitsch*? Substituir a expressão cinema de massa por cinema de entretenimento nada resolveria: não se pode entreter assistindo-se a Godard ou Tarkovski?!



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 subordinados⁵. Fecha-se assim, com essas duas teorizações, a admissão 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 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.

⁵ 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 Ophüls 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”.



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).

Em resumo: a *politique des auteurs* estabeleceu a noção de que a unidade da obra filmica 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 ao 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.

Para chamar a atenção sobre uma verdade, os homens tendem a exagerá-la – observa argutamente Antonio Candido. Eis aí o calcanhar de Aquiles de André Bazin e dos cineastas da *nouvelle vague*. Bazin o sabia bem; tanto que, no meio da azáfama em torno da coroação do diretor-rei, relativizava com prudência: “... não pode haver uma crítica definitiva de gênio ou do talento que não leve em conta o determinismo social, a combinação histórica de circunstâncias e o embasamento técnico que em grande medida o determinam” (idem, ibidem). Prudência, aliás, um tanto ausente em Truffaut e muito ausente em um crítico de prestígio como Andrew Sarris que, segundo Buscombe, não só traduziu pela primeira vez *politique des auteurs* por teoria do autor (*Notes on the Auteur Theory in 1962*, chama-se um de seus estudos basilares) como também, em seus anos de maior polêmica contra a crítica cinematográfica de orientação sociológica, predicou a tarefa da crítica de cinema quase ao modo que outrora Sainte-Beuve predicara a crítica literária, resvalando perigosamente para os fantasmas do biografismo e do culto da personalidade.



Um dos casos de revisionismo mais conseqüentes da “política dos autores” veio de Peter Wollen (1979), que tentou fundir – projeto contraditório para muitos – a teoria do autor com o estruturalismo, atenuando a totemização da figura do diretor. Wollen argumenta que o processo criativo do diretor cinematográfico não é tão consciente como supunham os críticos dos *Cahiers*: o autor-diretor seria tão-somente um “catalizador inconsciente” (Henderson, 2005, p. 315). E mais: o código de autoria é apenas um dos muitos códigos – privilegiado, certamente – que estruturam o discurso fílmico. Nessa perspectiva:

... Qualquer filme (...) é uma rede de afirmações diferentes, cruzando-se e contradizendo-se simultaneamente, elaboradas em uma versão final “coerente”. Como um sonho, o filme que o espectador vê é, digamos, o “filme fachada”, o produto final de uma “revisão secundária”, que esconde e mascara o processo que permanece latente no filme “inconsciente”. Por vezes, esta “fachada” está tão trabalhada, tão polida, ou então tão marcada por coágulos de elementos díspares, que é impossível ir para lá dela ou, melhor, ver algo mais que não sejam as personagens, o diálogo, o enredo, etc. Mas em outros casos, por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou mundividências coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá certo padrão de energia catéctica. (...) A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força de suas preocupações que uma significação não intencional e inconsciente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão? (Wollen, idem, pp. 167-168)

A argumentação de Wollen, ao fazer dialogar um estruturalismo (de Lacan e Lévi-Strauss) com a teoria do autor, acaba se enredando numa aporia epistemológica evidente. Henderson (idem, p. 315) o resumiu bem: Wollen quer misturar autorismo e estruturalismo sem alterar a fundo nenhum dos dois, Wollen identifica estrutura com significado autoral. Também poderíamos indagar a Wollen, se, por exemplo, um cineasta-pensador como Luis Buñuel de fato não está “exprimindo a si ou à sua visão” em filmes nada tácitos e despropositais como *A Idade do Ouro*, *Viridiana*, *Nazário* e *O Discreto Charme da Burguesia*. Como explicar a relação entre a “estrutura Buñuel” que subjazem nesses filmes e o homem e artista Buñuel?

Essas aporias, no entanto, não podem macular a agudeza das análises de Wollen na obra de diretores como John Ford. Isso até o próprio Henderson o admite. Não é possível negar, da mesma forma, que Wollen nos alerta para o fato de que a noção de autoria de um filme não deve apagar a heterogeneidade de que ele é constituído; tampouco devemos pensar que todas as



nuanças de um película – símbolos, metáforas, estruturas homólogas e etc – estão ali graças a uma consciência hiper-racional infensa ao acaso e ao inconsciente.

O subjetivismo individualista de Truffaut e as irresoluções epistemológicas de Wollen nos ensinam a pensar a questão da autoria – e isso não só no âmbito do cinema – descartando, de antemão, dois mitos: primeiro, o de que o sujeito-autor é senhor absoluto de seu discurso; segundo, que a noção de autoria aplaina a heterogeneidade e as contradições dos discursos.

Quanto ao primeiro dos dois mitos, Mikhail Bakhtin (1981) o dissolveu com grande argúcia. Entende Bakhtin que o Romantismo representou, em grande medida, uma reação contra a voz do outro (“a palavra estrangeira”, p.110) e o domínio que esta exerce sobre nosso pensamento. O subjetivismo individualista, do Romantismo aos nossos dias, enfatizou uma concepção enunciativa monológica – a enunciação como ato inteiramente individual, como *expressão* das idiossincrasias de uma consciência isolada, que se basta a si: acredita-se, aqui, que as idéias, formadas no psiquismo do indivíduo, se exteriorizam objetivamente para outrem bastando para isso um código de signos exteriores. A perspectiva expressionista, porém, desconhece que: i) os signos são sociais, estão impregnados de valores – “a palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (p. 113); ii) “o mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc” (p. 114); iii) “a estrutura mental é tão social como a da sua objetivação exterior. O grau de consciência, de clareza, de acabamento formal da atividade mental é diretamente proporcional ao seu grau de orientação social” (p. 114). Por mais que um autor tenha a sensação de estar produzindo um conteúdo seu, este só o é de veras seu até certo grau: os signos – repetamos – são sociais e os discursos se entrecruzam, são interdependentes e interinfluentes.

O segundo mito – a autoria nivela as tensões do discurso – foi por Michel Foucault (1992) radicalmente posto em questão. Foucault argumenta que a função autor, princípio de unidade da escrita, aplaina as contradições que podem emergir dos textos; na verdade, porém, os textos que comportam a função autor geralmente comportam uma pluralidade de eus ⁶. Um exemplo do filósofo: num mesmo livro, o eu que fala no prefácio pode ser diferente, tanto na sua posição

⁶ Foucault usa a expressão “função autor” para nos lembrar que não há sujeito absoluto, sempre se é sujeito em função de algo.



quanto no seu funcionamento, do eu que fala no corpo da obra. Assim, muitas vezes, o uso da categoria autor, na medida em que dá unidade ao discurso, o faz como procedimento de controle: o autor impõe limites ao acaso dos discursos “pelo jogo de uma *identidade* que tem a forma da *individualidade* e do *eu*” (Foucault, 2002, p. 29, grifos do autor).

Relativizando os direitos do dono

Percorremos, de forma sumária, um arco na problemática do autor que vai de sua entronização à sua condenação como estratégia de controle negativo. Decerto que nem uma linha de Bakhtin ou Foucault foi pensada em termos de cinema, o que não invalida uma transposição cautelosa: afinal, o problema se delineia de forma muito semelhante em qualquer produção autoral.

A defesa do autor-diretor por Truffaut e os *Cahiers* é historicamente justificável e até louvável, mas a questão hoje foi radicalmente redirecionada. O diretor é, afinal, o autor do filme? A resposta tácita de hoje é que sim. Mas nem exatamente de forma absoluta como pensava os componentes da “política dos autores” nem mesmo o autor-estrutura, ou melhor, a estrutura-autor de Wollen. 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 Herrman? Para Herrman, 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, segundo Marcel Martin) – 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 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. Ora, a semiótica (ver, por exemplo, Umberto Eco), 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 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 ilustrativista⁷ que aplaina a complexidade do policódigo cinematográfico e menoscaba de seu estatuto estético; 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

⁷ Ilustrativismo é a expressão que Luiz Costa Lima, em várias de suas obras, usa para caracterizar a concepção da literatura (e da arte em geral) como mera ilustração – reflexo passivo – de comportamentos individuais ou de posturas poéticas. Um exemplo: ler Balzac reduzindo sua obra a uma ilustração da luta de classes. A postura ilustrativista é que faz com que um engodo hollywoodiano do naipe de *Matrix* seja louvado pela intelectualidade.



Resumamos nosso percurso: entronar o diretor como autor do filme exige que abdicuemos de uma visão romântica de autoria e compreendamos que: i) os colaboradores do diretor, ao contrário do que queria Truffaut, nem sempre estão subjugados às suas ordens; eles podem, a partir de suas especificidades, criar discursos paralelos: a música de Bernard Herman e a fotografia de Gregg Toland são exemplos eloqüentes; ii) o acaso e inconsciente podem macular o manto da intencionalidade do diretor e reforçar a autoria sem a chancela daquele; iii) na medida em que todo sistema semiótico é social e que todo discurso é um interdiscurso (os discursos dialogam e se interpenetram), nenhum autor é senhor absoluto do que diz ou realiza: os filmes, como os textos, são mosaicos de citações – explícitas, implícitas ou inconscientes; iii) o espectador do filme, consoante seu repertório cultural, sua cultura fílmica especificamente, atribui a autoria ao diretor, ao protagonista, a um sujeito coletivo (um problema dessa natureza inexistente na literatura). Se, por um lado, a autoria no cinema depende, sem dúvida, de todos esses fatores, 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 obra. 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 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 deve ser levada 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.

O fim comercial do cinema de massa impõe ao autor-diretor outro agente de controle: a necessidade de um encadeamento causa-consequência lógico e didático, que exigirá um enredo o



mais linear possível e uma verossimilhança que venha de fora para dentro, e não o contrário⁸. 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 freqüentemente essas produções engendrem hipérboles pouco concebíveis – um só lutador derrotar dezenas de outros, por exemplo – isso dificilmente se dá sem que uma cadeia causuística “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

⁸ 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.



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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

BUSCOMBE, E. “Idéias de Autoria”. 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.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **O que um Autor?** Porto: Passagens, 1992.

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.