

## CONSIDERAÇÕES SOBRE AUTORIA E CRIAÇÃO NO CINEMA

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues  
Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas e professor do  
Bacharelado em Cinema da UFPE

### 1. Introdução<sup>1</sup>

Parece contraditório insistir na ideia de autoria numa modalidade artística como o cinema, que pulveriza a atividade criadora em diversos setores, delegando-a a múltiplos indivíduos que, embora mantenham entre si um diálogo contínuo, possuem relativa autonomia em suas respectivas áreas<sup>2</sup>. No entanto, apesar do entrave levantado pela diluição do processo criativo, o debate se mantém fértil nesta arte, inspirando entusiastas e críticos. Este ensaio recapitula o tema com o objetivo de instigar novas reflexões. O trajeto tem início com uma revisão da “política dos autores”, defendida nos anos de 1950 pelos jovens críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* (críticos que se converteriam nos expoentes da *Nouvelle Vague*<sup>3</sup>). Em seguida, mapeio algumas objeções a tal posicionamento, bem como o que dele reside de fértil, para propor reconsiderações inspirado no sociólogo Norbert Elias.

### 2. A Política dos Autores: o papel dos “Jovens Turcos”

Embora tenha defendido sistematicamente a condição de autor para alguns cineastas, a geração de críticos do *Cahiers* liderada por Truffaut e Godard nunca formalizou suas reflexões em obra teórica de fôlego. O que se pode apreender de suas propostas são as considerações que acompanham seus textos publicados na famosa revista fundada por

<sup>1</sup> Uma versão mais concisa deste trabalho foi publicada nos anais do “1º Congreso da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual” (Asaeca), realizado na cidade de Tandil, em 2009. Embora mais robusto, é preciso ressaltar que o presente artigo ainda não se encontra finalizado. RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Como Pensar a Autoria na Criação Cinematográfica?* In: MOGUILLANSKY, Marina, MOLFETTA, Andrea, e SANTAGADA, Miguel. (org.). **Teorías Y Prácticas Audiovisuales**. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2010, p. 567-579.

<sup>2</sup> Basta pensarmos nos múltiplos cargos de direção comuns à atividade cinematográfica, cada um com forte poder de decisão em suas áreas: cineasta, diretor de arte, de fotografia, de elenco, produtor executivo...

<sup>3</sup> François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette, por exemplo.

André Bazin. Devido à inexistência de formulação abrangente, as ideias do grupo foram agrupadas na expressão “política dos autores” ou *politique des auteurs* (Buscombe, 2005), termo que se consagrou nas décadas seguintes<sup>4</sup>. No Brasil, estudo pioneiro sobre a influência dos redatores do *Cahiers* (geração que ficou conhecida pelo ambíguo epíteto de *jovens turcos*) e a repercussão local de suas ideias, foi publicado por Jean-Claude Bernardet, em 1994. Embora peque pela ausência de referências precisas, seu livro será peça importante nesta revisão inicial.

Lembra-nos ele que, na tradição francesa que antecede à “política”, a ideia de autoria no cinema era debitária das reflexões sobre autoria na literatura – respeitado o paralelo, muitas vezes era o roteirista o profissional incensado como criador. Na revisão proposta pelos *jovens turcos*, a experiência cultural que modelará o conceito de autor cinematográfico ainda será a literária; porém, é o cineasta que emergirá como o “criador-escritor” e o filme, seu provável *romance*. No entanto, não deve o cinema se transmutar em literatura: a nova geração dos *Cahiers* defende uma arte mais livre da trama, do enredo e da narrativa; vinculada, portanto, às especificidades cinematográficas (os elementos plásticos, a encenação, a composição dos planos). Para eles, os valores literários dignos de serem incorporados pelo cinema são os *valores morais* (Bernardet, 1994, p. 9 a 18), precisamente o controle criativo que se atribui ao escritor e o prestígio deste artista numa cultura de forte tradição literária como a francesa – lembremos que os jovens críticos, e futuros cineastas, estão às voltas com a tarefa de conferir legitimidade ao cinema<sup>5</sup> (Buscombe, 2005, p. 281 e 282).

Inerente a este aspecto da definição está o preceito romântico do autor como aquele que infunde seu sangue à obra e que vivencia a experiência do ato criador solitário e, não raro, doloroso (típico da literatura oitocentista)<sup>6</sup>. A política dos autores rememora

---

<sup>4</sup> A imprecisa designação “Teoria do Autor” é um equívoco do americano Andrew Sarris traduzido no artigo “Notes on the Auteur Theory in 1962”, publicado em *Film Culture*, em edição do inverno de 1962-1963 (Buscombe, 2005, p. 281).

<sup>5</sup> Contudo, mesmo defendendo uma dissociação dos elementos da prática literária, os *jovens turcos*, seja como críticos ou realizadores, não conseguiram se restringir às especificidades fílmicas. Seus textos se amparavam em parâmetros literários (enredo, personagens e conflitos) e seus filmes, não raro, preservavam a diegese (1994).

<sup>6</sup> Para Buscombe, os textos dos *Cahiers* traziam implícita a noção de “centelha divina”, “que separa o artista dos mortais comuns, que distingue o gênio do “artesão” (2005, p. 284).

Bernardet, ecoando ensaio de Truffaut publicado em 1957, é a apologia do sujeito que se expressa, uma concepção que nega o cinema enquanto arte coletiva – no tumulto do estúdio, é possível o isolamento criativo. Para tanto, os jovens turcos defendem uma centralização da atividade cinematográfica: para impor seu ímpeto artístico, o diretor deve conciliar as funções de roteirista e produtor; preceito que, embora ingênuo, foi incensado pela *Nouvelle Vague* e alguns dos *Novos Cinemas*. (1994, p. 22 a 26).

Segundo a “política”, o verdadeiro autor seria aquele que faz reverberar sua *matriz ou metáfora obcecante* ao longo de sua obra. Esta mesma interioridade, em outros textos, é denominada de *temática plena ou metafísica*, termos que não contribuem para lhe conferir precisão. A matriz dificilmente se vislumbra no primeiro filme, embora este já contenha seu germe; a tarefa do cineasta-autor, então, é decantá-la ao longo de sua trajetória (Bernardet, 1994, p. 28 a 35). Buscombe confirma que “a noção de unidade produzida pela personalidade do autor é central na posição do *Cahiers*; mas é tornada mais explícita por seu apologista americano, Andrew Sarris” (2005, p. 284). Tal apologia impõe questões que não encontram respostas fáceis na *politique*: a matriz faz da obra um sistema fechado e coeso? Tudo está contido no primeiro filme, mas em potência? A obra, portanto, tem por função concretizar a promessa esboçada na estreia? Os filmes precedentes profetizam os posteriores e estes aprimoram os anteriores? Por conseguinte, “escreve-se” sempre o mesmo filme?

Na “política”, papel crucial é conferido à crítica cinematográfica. Uma vez que o artista nem sempre consegue verbalizar a inspiração que norteia sua arte, caberia a crítica analisar sua obra e verificar as similitudes que ratificarão a força criativa de seus filmes, indicando suas metáforas obcecantes. Abro um parêntese para compartilhar o que me parece uma dupla suspeita: ao mesmo tempo em que a redação do *Cahiers* tenta legitimar a arte cinematográfica e a autoria, verifica-se igualmente um esforço de valorização da crítica. Ora, à época, os *jovens turcos* ocupavam precisamente o cargo de críticos (seus textos, portanto, são uma defesa do posto que exerciam nesta cadeia e das ideias alavancadas por eles sob tal condição); um decênio depois, o mesmo grupo se consagraria como cineastas, adotando tais preceitos. Haveria aqui a escavação de um duplo terreno?

Um aspecto surpreendente na “política” é o fato dos *jeunes turcos* terem articulado suas ideias não somente a partir do legado dos grandes realizadores europeus (Rossellini, Renoir, Bresson, Bergman), mas, sobretudo, por meio da análise da obra de cineastas de Hollywood. Não apenas Welles e Fritz Lang, incensados no Velho Mundo, mas também Howard Hawks, Nicholas Ray e Alfred Hitchcock, nomes que dividem opiniões. Para Bernardet, esta singularidade possui claras motivações: ao mapear o “ego” e a autoria num ambiente que tradicionalmente os rechaçava, e em produções comerciais, tratavam os jovens turcos de conferir legitimidade às suas ideias; ou seja, a vitória da criação em “território inimigo” atestaria suas convicções (1994, p. 36 a 45).

Porém, tal entusiasmo perde força quando avaliamos o método empregado nas análises. Para identificar a matriz dos cineastas hollywoodianos e fundamentar suas hipóteses, Truffaut e os demais restringiam seu diagnóstico a um grupo específico de filmes – quando alguma produção não expressava a suposta matriz, era descartada. O gesto seletivo (aproveitar o que é pertinente e desprezar as exceções) nega um modelo que define a obra como decantação da matriz e o criador como aquele que sempre reverbera suas metáforas. Por outro lado, tal gesto também rasura a legitimidade do crítico: como considerar válido um trabalho analítico que se pretende de conjunto, mas que se revela excludente?

Para Buscombe, a proposta dos jovens redatores do Cahiers estimulava um *apartheid* no campo cinematográfico: de um lado teríamos os criadores autênticos, do outro, meros artesãos ou realizadores. Para além das rivalidades expressa por tal dicotomia, o predomínio da visão romântica que incensa os “cineastas verdadeiros” também enfrenta resistências pelos seguintes motivos: elege a personalidade como critério de valor e de classificação de uma obra; pressupõe que o gênio independe do tempo, do espaço e do contexto histórico; despreza as influências do tecido social e dos fatores econômicos no ato criador e na dinâmica cultural (2005, p. 286 a 290). Considero ingênua esta visão do artista como oposto à sociedade e o único responsável pelos sentidos da obra – espécie de sujeito pleno que realiza sua expressão autoral mesmo em ambiente hostil e que, exatamente por isso, é valorizado. Contra esta posição, mas também não favorável à visão que decreta o triunfo das estruturas sobre o indivíduo, dirijo minhas colocações no próximo bloco.

### 3. Por uma reclassificação do autor e do sujeito

Gostaria de apresentar a primeira crítica que o conceito de autoria defendido pelos *juvencos turcos* enfrentou a partir dos anos de 1960, período de grande politização no campo da produção cultural. Num quadro internacional de expansão dos regimes ditatoriais na América do Sul, de descolonização africana e de fortalecimento das esquerdas no Velho Mundo, a prática de um cinema autoral – desconectado da urgência da *luta de classes* e preso às interioridades de seus criadores – é vista como alienação e excentricidade (Bernardet, 1994, p. 155 a 162). No lugar da militância e do debate político, sobressair-se-ia em tais obras a individualidade e o gênio do cineasta-autor encastelado. Esta produção fechada sobre si, hermética, se distanciava da necessidade de um “cinema de intervenção”, que somente seria alavancado com a defesa de uma arte voltada aos interesses coletivos. Emblemático desta crítica é o texto de Solanas e Getino, intitulado “Hacia um Tercer Cine” (1973), que defende a transição para um novo cinema, expressão das transformações históricas em vigor, em oposição à produção hollywoodiana (estéril, capitalista e voltada ao espetáculo) e à *politique* (de mentalidade burguesa, niilista, mistificadora). No entanto, o manifesto da dupla não atinge o cinema de autor em seu preceito nuclear (a visão do artista romântico, decalque do sujeito moderno); sua crítica consiste numa recusa do intelectualismo e das aspirações pequeno-burguesas presentes na obra dos *autores*.

Com cores mais sofisticadas, oposição semelhante é manifestada por Pasolini (1981) ao analisar a ascensão do “cinema de poesia” na obra de diretores influenciados pela *politique des auteurs*. De início, pois, o italiano elogia o vigor estético do chamado *cinema de autor*. Todavia, ante sua institucionalização e posterior esvaziamento crítico, termina por censurá-lo; além de debochar do esteticismo demasiado e febril de alguns filmes, Pasolini identifica na estrutura diegética destas produções a inclusão de personagens-pretexos, tipos neuróticos ou desviantes, que serviriam para externalizar as angústias individuais dos diretores e ratificar suas visões de mundo burguesas. Assim, longe de promover qualquer revolução social, tal arte, aos olhos do italiano, teria o estatuto de um *cinema da reprodução*.

Outra crítica aos *jeunes turcos* pode ser vislumbrada no ensaio de Teixeira sobre o processo criativo de Júlio Bressane. Se os redatores do *Cahiers* defendem que cada filme de autor é expressão das marcas pessoais e intransferíveis da criação que consubstanciam um estilo a ser sempre maturado (ênfase na continuidade, unidade e fidelidade a si), Teixeira argumenta, amparado na cinematografia de Bressane, que a verdadeira criação pressupõe reinvenção e ousadia e, não, estagnação ou lealdade a um estilo e *matriz temática* (1999). De sua análise, despontam duas observações: vida e obra devem ser dissociadas (a criação artística não se confunde com a biografia – ela é transmutação e não reprodução da emoção vivida); o estilo é devir criador (qualquer cristalização implica em necrose do autor).

Um questionamento mais rigoroso do autor, todavia, resultou da ascensão do *anti-humanismo* francês da vertente estruturalista (Lévi-Strauss, Barthes, Lacan e outros), que negava a primazia do sujeito moderno consagrada pelo Iluminismo e sua celebração da razão triunfante. No lugar do sujeito pleno e dotado de autonomia, fonte de suas representações e de seus atos, teríamos um sujeito conformado na multidão, determinado por estruturas que lhe antecedem e que se impõem a ele (a língua, a religião e o inconsciente, por exemplo), disciplinado por poderes que lhe escapam e saberes que legitimam tais práticas de dominação. Por esta visão, o homem contemporâneo despontaria como uma instância de reprodução de discursos que preexistem a ele – ele não é um fomentador destes discursos e saberes, mas uma caixa de ressonância a ecoá-los voluntariamente ou não.

A ascensão da posição estruturalista, metaforizada na provocativa declaração da “morte do homem”<sup>7</sup>, representou um severo golpe no conceito de autor esboçado pelo *Cahiers*. Questionado o sujeito moderno, fragilizava-se sua personificação no campo das artes – o autor. Se, pelo homem, transitam discursos que lhes são externos e estruturas que norteiam sua subjetividade, perde força o conceito de “gênio romântico” e sua condição de criador iluminado, sem conexão com o tecido histórico – que acredita ser livre das interdições sociais. Recusa-se a versão da inspiração como ato isolado, denuncia-se o culto do autor moderno como mistificação (alguém cuja assinatura se converte em grife para orientar leituras, lotar cinemas e organizar prateleiras) e decreta-se sua “morte”.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Esta última e ousada sugestão desponta em ensaio demolidor de Roland Barthes (1988), no qual o francês destaca a escrita como a destruição de toda e qualquer voz individualizada enquanto mescla heterogênea – um texto não é feito de uma linha de palavras, que libertam um sentido único e teológico, mas um espaço de dimensões múltiplas, um tecido de citações proveniente de diversas culturas, e que entram umas com as outras em diálogo, paródia ou contestação. Um campo aonde vem se perder toda e qualquer identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. O único poder do escritor, assevera Barthes, é o de misturar as escritas, de contrariá-las umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. Tradicionalmente, a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se a obra fosse a confiança única do autor. Mas, sugere Barthes, a linguagem que ali fala não é personificação do autor e não é este quem controla os sentidos do texto; tal multiplicidade apenas se reúne no leitor. A unidade de um texto, dessa forma, não estaria na sua origem, mas no seu destinatário impessoal.

Foucault, cujo vínculo à corrente estruturalista é ambíguo<sup>8</sup>, nos convida a perscrutar o conceito de autor (na realidade ele usa o epíteto *função*) e suas conexões históricas, em texto inspirado em seu procedimento genealógico. Para ele, a ascensão desta função, como hoje a conhecemos, está vinculada a um contexto jurídico e institucional específico. Ela não se exerce de modo uniforme em todas as épocas e civilizações, despontando num contexto de forte individualização na história das ideias e saberes, período em que se configuram os direitos autorais e o mercado de circulação da produção cultural (1992, p. 33).

Mas, se o autor é uma construção histórica, impreciso é o conceito de *obra*. Uma obra é o que escreveu o autor? Será que tudo o que ele disse ou deixou atrás de si faz parte de sua obra? (Foucault, 1992, p. 37 e 38). Trata-se de um problema teórico e técnico: “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém?” (p. 38). E quando um texto não possui autoria reconhecida pode ser considerado uma obra? O questionamento ironiza o esforço da crítica, que não tolera o anonimato, a ausência de datas ou das

---

<sup>8</sup> Traços estruturalistas são evidentes nos textos iniciais de Foucault. Contudo, sua obra pós-1975 revela novos pontos de inflexão. Sua vinculação ao estruturalismo é recorrente, mas também é fácil encontrar interlocutores que a questionem; o próprio Foucault recusou enfaticamente tal enquadramento.

circunstâncias que levaram à produção do texto<sup>9</sup>. Para Foucault, assim como para Barthes, a identificação de um autor responde ao esforço da crítica em impor um “fechamento” para o texto, em “congelar” seus sentidos. Por isso, Barthes dirá que o reino do autor é também o reino do crítico (1988). Afinal, um trabalho *assinado* não se confunde com um texto anônimo – sua recepção exige outro estatuto e sua circulação, outro trajeto.

Influente no contexto do pós-Guerra, a abordagem estruturalista também sofreu reveses a partir dos anos de 1970. Seu anticientificismo e sua rejeição à noção existencialista de uma liberdade humana plena, pautada na defesa de que a conduta individual é orientada por estruturas, constituíram para muitos uma abordagem conservadora, negativista e determinista, que afastava dos homens a possibilidade de assumir as rédeas históricas. Uma síntese desta crítica encontra-se numa afirmação de Lucien Goldmann em debate com Foucault, após a conferência deste último sobre o autor: “as estruturas não descem à rua”; isto é, “nunca são as estruturas que fazem a história, mas os homens, ainda que a ação destes tenha sempre um caráter estruturado e significativo” (Foucault, 1992, p. 80).

Para Stephen Heath, um esforço de recuperação do conceito de autor deve pressupor um deslocamento desta problemática para a *teoria do sujeito*. E, no caso do cinema, qualquer proposição precisa levar em conta as múltiplas especificidades da produção fílmica (2005, p. 298). Esforcemo-nos por reformular o lugar do sujeito. Goldmann concorda com Foucault que o indivíduo não é o autor último de um texto (1992). Ou seja, ele admite que a criação tem uma dimensão social; mas se nega a condenar o sujeito moderno, propondo sua substituição por um sujeito trans-individual – que concilia em si as dimensões social e individual, que se constitui nas suas interações sociais e na sua experiência singular.

Uma posição semelhante pode ser vislumbrada no estudo de Norbert Elias sobre Mozart, cujo subtítulo é inspirador para o tema deste ensaio – “sociologia de um gênio” (1995) –, bem como em seu livro “A Sociedade dos Indivíduos” (2001). Começemos pelo último volume. Nesta obra, Elias argumenta que a polarização indivíduo e sociedade,

---

<sup>9</sup> As observações de Foucault se dirigem principalmente aos campos literário e científico. Isto não nos impede de expandirmos suas colocações para outros setores criativos, a exemplo do cinema.

cristalizada em muitas teorias, é falsa. Para o autor, a necessidade de realização das inclinações pessoais não se opõe às obrigações que devemos cumprir enquanto integrantes da vida social. Segundo Elias, os indivíduos estão ligados entre si por um fenômeno de *dependência recíproca*, dispondo de uma margem até onde podem agir livremente de forma a não comprometer o equilíbrio do quadro social em que se encontram inseridos (2001).

Elias reconhece que as redes de interdependência atravessam a existência individual (é na vida social que se forma a individualização, que os sujeitos se diferenciam). Tal processo, contudo, não é tão determinista. Para ele, a imagem da sociedade é *reticular*: nossas vidas se entrecruzam num quadro de influências recíprocas e as ideias que manifestamos resultam das múltiplas interações de que participamos (2001). Sua sociologia, portanto, recusa as interpretações que privilegiam o excesso de subjetividade na conduta individual, mas também não ratifica as abordagens deterministas (*estruturalismo*, por exemplo).

Exemplar desta relação é seu estudo sobre Mozart (1995), que tenta esclarecer o fracasso profissional do músico, apesar do seu inquestionável talento. No livro, acompanhamos o duelo entre uma subjetividade artística em luta para aflorar versus a repressão social de seu tempo – Mozart teria sido um visionário numa sociedade que ainda não concebia a ideia de artista autônomo, que cria conforme suas aspirações. Sua índole se opunha ao *habitus*<sup>10</sup> da aristocracia e às regras da corte, que exigiam dos compositores total subordinação – uma estrutura que sufocava a “genialidade”. Embora tenha sido educado na tradição da corte, Mozart sempre nutriu ressentimento pelos ritos da aristocracia. Tinha convicção de sua superioridade musical e não aceitava limitações. Lutou para ser um artista autônomo numa época que não comportava independências – era um *gênio* numa sociedade que desconhecia este conceito romântico e não permitia singularidades (1995). Ao mesmo tempo, desejava ter seu talento reconhecido pela corte – exatamente o tipo de sentimento que caracteriza um *outsider* (ser dependente do reconhecimento do grupo que o oprime).

---

<sup>10</sup> Para o conceito de *habitus*, sugiro a leitura dos seguintes livros: ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001; ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Mozart tentou driblar a hierarquia aristocrática num momento em que tal manobra não era admitida – apesar do heroísmo, sua margem de ação foi restrita. Para Elias, Mozart se arriscou em demasia. O passo ousado e *individual* o conduziu à maturidade artística, mas sinalizou sua tragédia social. O reconhecimento definitivo despontaria na posteridade, quando o *habitus* burguês se torna hegemônico, redefinindo a relação do artista com o público. Considero a leitura de Elias rica para repensarmos as noções de sujeito e de autor, livre de maniqueísmos. Para o sociólogo alemão, o homem não é absolutamente autônomo nem socialmente determinado em suas decisões – as escolhas dos indivíduos comportam margens de autonomia. A criação musical, se nos detivermos no exemplo de Mozart, é modulada por ações individuais e determinismos. Também o conceito de gênio é revisado por Elias, não se restringindo à figura do indivíduo dotado de grande sensibilidade ou talento nato; o gênio é aquele que encontrou estímulos e condições de aprimorar seu talento, alguém cujo processo de maturação não escapa aos laços de reciprocidade social<sup>11</sup>.

Creio que esta revisão do conceito de gênio redimensiona a ideia do autor e da criação, sem recair na falácia romântica ou na anulação estruturalista. Pelo menos em sua dimensão subjetiva, o problema que o “gênio romântico” suscita não é o seu direito instituído à propriedade privada das ideias<sup>12</sup>, mas sua suposta condição de criador iluminado, sem conexão com o tecido histórico. Individual ou em parceria, a criação possui forte dimensão coletiva – imersos na vida social, os autores são influenciados por milhares de ideias e imagens que se encontram em trânsito. A criação resulta de um diálogo entre sua sensibilidade estética e esta pluralidade de informações dispersas e dissonantes. Talvez pudéssemos estabelecer a analogia de um autor-parabólica, que capta esta infinidade de sinais e, através de sua experiência singular, ressignifica tudo na forma de arte, estabelecendo uma síntese criativa.

Teria ele direito de assinar uma obra que possui dimensões sociais? Minha posição tende a ser afirmativa. É fato que a criação tem componentes sociais, mas a apreensão destas tensões passa pela sensibilidade singular de um ou mais indivíduos, que funcionam

<sup>11</sup> Os livros de Elias revelam um chão histórico de fôlego e surpreendente erudição. Todavia, apesar da análise de sociabilidades que nos são aparentemente distantes, seus livros travam um diálogo com o presente, possibilitando um entendimento da vida social contemporânea.

<sup>12</sup> Não é pretensão deste ensaio mergulhar no debate sobre direitos autorais ou propriedade intelectual.

como síntese do processo. Tal tarefa, convenhamos, não é pouca coisa. Poder-se-ia argumentar que também a sensibilidade estética do autor possui matriz social – em sua formação, ele trava um diálogo com uma longa tradição, com a qual precisa se familiarizar para questioná-la ou aprimorá-la. Mas é preciso levar em conta que tamanha herança é igualmente ressignificada e contaminada pela experiência particular deste indivíduo – experiência esta que difere completamente das trajetórias (também singulares!) dos cânones que lhe inspiraram. Poderíamos pensar o mesmo para o empreendimento científico: um pesquisador sempre parte de uma bagagem e referencial herdado de sua tradição acadêmica (um componente social forte), mas é legítimo reconhecer seu esforço individual em levar à frente a tocha do conhecimento, propondo novos eixos de investigação. Para o artista, vale igualmente o reconhecimento por insistir em não recuar frente à aventura da criação. Equivocada, creio, é a ideia romântica de autor cristalizada pelo senso comum, não o reconhecimento da autoria na criação (de que existe empreendimento individual na arte).

Sobre o processo criativo, cabe também desmistificar um mito perpetuado pela crítica, que insiste em procurar unidades e em estabelecer comparações na obra de um autor. A unidade não é preceito para a criação, que comporta perfeitamente fases, rupturas e contradições. Como argumentou Teixeira (1999), criar é ousar e se reinventar, recusando estagnações. A coerência pode existir, mas ela não é categoria fundamental da criação – cada obra existe em si e não necessariamente em relação umas com as outras.

Mas, ao insistir no reconhecimento da autoria no processo criativo (ao valorizar o empreendimento individual na atividade artística), não desejo ratificar a visão consagrada do autor como “senhor da obra”. Sem aderir ao radicalismo de Barthes (1988), reconheço o leitor igualmente como autor – sua fruição é que legitima a criação, lhe confere sentidos, a ressignifica (a recepção não pode ser controlada por “aquele que assina” o trabalho). No entanto, creio que esta assinatura pode acionar modos de recepção no espectador – seria, por exemplo, indexador de formas de apreensão ou indicador de leituras. Lembremos que, para o público, o autor não é um anônimo, mas uma autoridade legitimada pela crítica, concordemos ou não. No caso da produção cinematográfica, poderíamos estabelecer um paralelo, reconhecendo a “assinatura” do cineasta como índice de referencialidade para o espectador, sugerindo modos de recepção de sua obra (e não de controle!).

Neste segmento, me inspirei em Elias para propor uma revalorização do sujeito/autor e flexibilizar a crítica estruturalista do conceito de “gênio”, sem negá-la. Gostaria de finalizá-lo com uma citação de André Bazin, que se aproxima das considerações de Elias. Espécie de mentor dos *jovens turcos*, Bazin nem sempre compartilhou do entusiasmo da “política”. Surpreende aqui sua intuição para perceber, ainda nos anos de 1950 e em oposição a seus pares, a complexidade do processo criativo e a dinâmica social que age sobre o indivíduo.

A evolução da arte ocidental em direção a uma maior personalização deve definitivamente ser vista como um passo à frente, mas apenas na medida em que essa individualização continue sendo apenas uma perfeição final e não pretenda *definir* a cultura. Neste ponto, devemos lembrar o lugar-comum irrefutável que todos aprendemos na escola: o indivíduo transcende a sociedade, mas esta encontra-se irrevogavelmente *dentro* dele. De modo que não pode haver uma crítica definitiva do 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. (Bazin apud Buscombe, 2005, p. 285, *grifos originais*).

#### 4. As dimensões sociais da criação no cinema

Para Stephen Heath, como mencionei, a defesa de uma teoria do sujeito, no lugar do insistente debate sobre o autor, permite uma melhor apreensão do binômio sociedade/indivíduo no processo criativo. A ideia de autor, tal como postulada pelos *jovens turcos*, definia a obra como unidade circunscrita ao indivíduo e desvinculada de pressões ideológicas. Uma teoria do sujeito, por outro lado, convida o investigador a avaliar o contexto histórico-social do artista, bem como a heterogeneidade de estruturas que agem sobre este e o próprio filme, sem descartar as margens de autonomia do criador (sua contribuição singular). O equívoco maior da “política”, portanto, seria desconectar o filme de suas influências sociais e desconsiderar as teias ideológicas que delineiam as subjetividades criadoras (2005, p. 298 e 299).

Deste modo, para Heath, o processo investigativo pode se concentrar em duas vertentes: orientar-se mais por uma análise estrutural ou enveredar por uma avaliação estilística, ressaltando suas respectivas ênfases na atividade artística. Entregar-se à pesquisa estilística implica, sobretudo, mapear o que existe de subjetivo na criação, restringindo-se à

assinatura do artista e aos procedimentos que lhe são peculiares: seus recursos expressivos, seus efeitos de estilo. No caso do cinema, corresponderia à identificação de uma câmera evocativa de “fulano”, uma iluminação típica de tal cinematografia, o uso simbólico de determinada cor, a preferência em desenvolver personagens femininas, a predileção por narrativas fragmentadas ou pela diegese tradicional, sua filiação à ficção ou ao documentário (ou o desejo de fundir tais categorias), dentre inúmeras outras “marcas autorais”. É válido ponderar se estes efeitos de estilo não resultam de uma herança social (e aqui retomariamos a crítica estruturalista em potência máxima); porém, como ressaltei, não descarto a singularidade do criador neste processo, o sujeito que, contaminado pelos discursos e ideias dispersos no mundo, produz sua síntese original.

Como neste ensaio não me propus analisar uma cinematografia específica, no lugar de ponderar sobre os procedimentos estilísticos de um diretor (e ressaltar sua contribuição individual à criação), gostaria de direcionar a investigação para um breve mapeamento das possíveis instâncias de interdição social na atividade cinematográfica. E aqui restringir-me-ei ao que é específico desta prática, não me preocupando com os laços de sociabilidade que igualmente modelam o indivíduo (a vida familiar e escolar, a religião, gênero e etnia... enfim, tudo o que norteia sua “visão de mundo”). Evidentemente, este diálogo que aproxima cinema e sociedade também tem implicações na formação da subjetividade do cineasta. Serão rápidas as considerações apresentadas.

Arte de elevado custo, de múltiplas etapas e que emprega mão-de-obra numerosa e qualificada, um filme inevitavelmente é fruto de uma força-tarefa. Sua inserção num contexto comercial, nos conduz a duas pressuposições: a concepção da obra não pode ser completamente desvinculada das expectativas do mercado, sob risco de não encontrar um público; a produção precisa compensar os investimentos estatais ou privados nela empregados. É precipitado afirmar que um fracasso comercial pode condenar um jovem diretor ao ostracismo (através de editais ele pode levantar recursos para novos projetos), mas não restam dúvidas de que o êxito lucrativo tem sido uma prerrogativa do cinema industrial. Desta observação, despontam duas fortes instâncias de interdição na criação: de um lado, o mercado (rede exibidora, público, emissoras de TV, locadoras); do outro, a força dos investidores (setor privado e, indiretamente, as estatais que regulam a política de

editais), justificada quase sempre pela queda de braço entre diretores e produtores-executivos. Esta pressão pode, por vezes, promover ou justificar mudanças de estilo, contradições e rupturas na trajetória de um artista, e mesmo na execução de um único trabalho, independentemente do anseio individual. Assim, restringir o estilo unicamente à individualidade é um equívoco – a obra também é concebida a partir de condições determinadas (Bernardet, 1994, p. 164 a 166).

Por fim, Edward Buscombe nos remete a três questões relevantes. Dada a contundência dos meios de comunicação na sociedade contemporânea, e a imprecisão sobre seus efeitos sociais, qualquer produção cultural que acione este aparato difusor, ou dele dependa, carece de ponderações sobre suas possíveis implicações. A criação, portanto, não deve prescindir de um juízo sobre os valores e ideologias por ela incensados. Por outro lado, o cinema, como qualquer arte, trava uma relação dialética (mútua influência), mas incerta, com o contexto sócio-histórico que circunscreve sua realização. Portanto, ele interage com as contradições e tendências de seu tempo. Mas como mensurar a “contaminação” dos desenvolvimentos tecnológicos, das transições políticas e econômicas, e dos choques ideológicos sobre a criação? Resta uma ressalva: antes de conferir o *selo de originalidade* a um cineasta, é preciso discernir em que medida sua obra é um diálogo que alavanca a tradição artística ou apenas a reproduz. Todos os filmes, assevera Buscombe, são influenciados pela história do cinema; é preciso, pois, ponderar a dimensão desta herança, uma vez que algumas obras têm uma relação íntima demais com outras (2005, p. 293 e 294). Assim, uma vez que o processo criativo dialoga com a tradição, ele não pode ser tão fechado e centralizado no indivíduo, como pressupunha a *politique des auteurs*. Em outros termos, não se deve subestimar a prática intertextual que, em diferentes níveis, fecunda a prática artística.

### **Referências Bibliográficas**

**A Política dos Autores** – Conjunto de entrevistas publicadas no *Cahiers Du Cinéma* com cineastas como Roberto Rossellini, Fritz Lang, Orson Welles e Jean Renoir, dentre outros. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

- BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994
- BUSCOMBE, Edward. *Idéias de Autoria*. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Volume 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Mozart – sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Os Alemães**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 2a. edição. Lisboa: Vega, 1992.
- HEATH, Stephen. *Comentários sobre Idéias de Autoria*. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Volume 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo. *O Cinema de Poesia*. In: **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. *Hacia um Tercer Cine*. In: **Cine, Cultura e Descolonización**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Autor e Estilo no Cinema*. In: **Cinemais – Revista de Cinema e outras Questões Audiovisuais**, julho/agosto de 1999, nº 18, Rio de Janeiro.