

2.

Autor – definindo o arenoso terreno

Antes de avançar sobre o impacto da noção de autor nas bases da relação entre cinema e literatura a partir da metade do século XX, convém, primeiramente, apontar o abalo produzido pela desconstrução histórica desse conceito no âmbito filosófico. Atuando em campos distintos, pensadores estruturalistas e pós-estruturalistas como Beneviste, Lacan, e, especialmente, Barthes e Foucault operaram críticas que atingiam o cerne da noção de autor: o sujeito. Em uma linha de pensamento que ficou conhecida como anti-humanismo, afirmavam a independência da linguagem. Para eles, o sujeito nunca estaria presente, mas representado. O trabalho do significante ultrapassaria aquilo que o sujeito pode conceber. A rigor, não seria o sujeito que fala a linguagem, mas sim a linguagem que fala o sujeito.

Entre os vários textos de Michel Foucault que tratam de historicizar o sujeito, *O que é o autor?* é evidentemente aquele que mais especificamente se debruça sobre a questão da autoria. Para ficarmos nos termos caros ao pensamento Foucaultiano, o texto pretende uma arqueologia e uma desmontagem genealógica do conceito de autor. O primeiro ponto atacado é a premissa fundamental do autorismo: a unidade obra-autor. Foucault denuncia o viés tautológico embutido na relação entre os termos, em que uma noção é necessariamente sustentada pelo seu par. O problema fica então explícito: como alcançar a definição de obra e a conceituação de autor sem que o raciocínio se condene ao enclausuramento de um infinito jogo especular:

Ora, é preciso levantar de imediato um problema: o que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos como obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor? Vemos surgir aí as dificuldades. Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos papéis, o que dele se herdou, poderia ser chamado de obra? (Foucault, 2006, p. 37)

Foucault estende a sua provocação ao limite da comicidade:

Mas suponhamos que nos ocupamos de um autor. Será que tudo que ele escreveu ou disse, tudo que ele deixou para trás de si, faz parte da sua obra? (...) Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia. Obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? (Ibidem, p.38)

Se por um lado a unidade obra–autor se apresenta como uma categoria questionável, por outro, as funções do nome do autor também vão merecer uma problematização. Para além da designação traz implícita a descrição de uma série de características. A palavra “Aristóteles” traz em si um sentido descritivo que ultrapassa a mera identificação. O nome do autor se distingue então dos demais nomes próprios. Ele exerce um papel no discurso. Permite organizar, agregar e atribuir unidade a um grupo de textos. Exerce assim uma função classificativa que permite destacar o seu discurso em relação aos demais discursos cotidianos. Para Foucault, a atribuição de um autor indica que o discurso deve ser apreendido para além da esfera comum. O autor confere um estatuto diferenciado ao texto:

Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou tal indivíduo é o autor”, indica que o discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, (...) mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura receber um certo estatuto. (...) A função autor é assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade. (Ibidem, p.45)

Foucault vai então tratar do momento histórico em que se marca essa distinção entre os discursos. E relaciona de antemão a questão da autoria com o entendimento de propriedade. Por um lado, os textos passam a exigir a existência do autor quando esse é passível de punição pelo discurso produzido, “isto é, na medida em que se tornaram transgressores.” Por outro, assim que se instaura um regime calcado na propriedade passa a ser fundamental estabelecer os parâmetros e regras em relação ao direito do autor. O autor normatiza a relação de posse do discurso tanto no que tange aos direitos financeiros quanto à responsabilidade passível de punição.

Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado ao sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade. (Ibidem, p. 47).

Seguindo a análise das características definidoras da função-autor, Foucault indica as variações históricas do valor da nomeação autoral para os textos científicos e literários. Aponta então para o que ele chama de quiasma dos séculos XVII e XVIII, quando os textos científicos passam a ser apreendidos dentro do anonimato de uma verdade estabelecida e os textos literários começam a exigir a presença do autor para que tenham sua validade reconhecida. Em seguida, Foucault desmonta a aparente naturalidade da atribuição de um texto a um indivíduo concreto. Para ele não há qualquer espontaneidade no pressuposto pertencimento de um discurso a um sujeito. O apontamento desse pertencimento é resultado de um pesado e complexo jogo de operações discursivas que pretendem afiançar o estatuto realista de um indivíduo produtor de um texto. Operações que são calcadas em um conjunto de regras similares ao da exegese cristã, quando era necessário validar o caráter sagrado de um texto a partir da santidade de seu autor.

Finalmente, Foucault aponta para o equivocado entendimento do texto como material inerte. Ao contrário, haveria nele uma série de signos, tais como pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar e conjugações verbais, supostos indicativos de diversos caminhos e variáveis que conduziriam ao autor. No entanto, nenhum desses sinais se mostra com um itinerário capaz de nos fazer alcançar o escritor real. Como sublinha Foucault, “Seria tão falso procurar o autor no escritor real quando no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância”. O texto não revela um indivíduo real, mas reverbera vários “eus” possíveis; “várias posições sujeitos que classes diferentes de indivíduo podem ocupar”. Em seu processo de desmontagem genealógica da autoria, Foucault marca a percepção ilusória do sujeito como fundamento primordial do discurso. Invertendo as chaves do raciocínio, Foucault pretende que o sujeito seja analisado como uma “função variável e complexa do discurso”, e encerra sua crítica com uma provocação retirada de Samuel Beckett - “Afinal, que importa quem fala?”.

Com uma abordagem ainda mais contundente do que a de Foucault, Roland Barthes apresenta o pequeno artigo *A morte do autor*, onde confronta as premissas do autorismo. Elegendo uma provocação semelhante àquela que encerra o texto de Foucault, Barthes parte da novela *Sarrasine* de Balzac para indagar “quem fala” nesse texto literário. Seria o herói do romance, o indivíduo Balzac, o autor Balzac ou a sabedoria universal? Esse questionamento abre caminho para localizar historicamente a conceitualização do autor. Para Barthes trata-se de uma invenção moderna que ganha terreno articulada ao racionalismo francês e ao empirismo inglês, e que, no contexto de valorização do indivíduo, alcança suprema importância com o positivismo, “resumo e desfecho da ideologia capitalista”.

Por outra parte, Barthes aponta o caminho das críticas ao império do autor, passando por Mallarmé e Valéry e chegando ao surrealismo que com a valorização da escrita automática contribui para dessacralizar o autor. Mas a medida definitiva dessa desconstrução vai ser encontrada no estruturalismo lingüístico, cuja operação analítica conduz à percepção de que o autor não é nada mais do que aquele que escreve, assim como o “eu” não é ninguém senão aquele que diz “eu”. “A linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para a esgotar”. (Barthes, 2004, p. 184)

Barthes estabelece a distinção entre autor e scriptor. O primeiro vigora a partir do entendimento de uma linha temporal em que o autor precede e alimenta o texto. O scriptor moderno escaparia a essa idéia de precedência, nascendo no mesmo instante do texto. O texto então é compreendido como algo multidimensional, resultado de um tecido de citações. A busca de uma originalidade fundadora da escrita seria uma empreitada sem qualquer validade ou pertinência. Articular o texto a uma origem autoral seria enclausurar o texto em um sentido único, fechar a escrita, operação útil apenas para o conforto da crítica que atribuiria para si a falaciosa tarefa de descobrir o autor.

A operação de apagamento do autor é fundamental para que a multiplicidade da escrita possa se manifestar, para que as muitas citações e matrizes culturais possam dialogar no texto. Essa multiplicidade teria um outro lugar de encontro para além do autor, a unidade da escrita se manifestaria não na

sua suposta origem, mas sim no seu destino, o leitor. “É preciso inverter o mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”. (Ibid, 186)

Entretanto, a despeito da sua morte anunciada, o autor renasce continuamente no discurso da crítica corrente, e se configura ainda como eixo organizador do pensamento sobre a produção artística. A insistente presença do conceito mobilizou alguns teóricos do campo da arte em uma investigação genealógica do termo, especialmente no que diz respeito à sua ressonância nos terrenos do cinema e da televisão.

2.1

O autor redivivo e a sua dinastia

“Autor: *S.M.* Deus, aquele que é a causa primeira.” Não sem ironia, Jean Claude Bernardet abre seu livro *O autor no cinema* com a citação da primeira definição do dicionário *Nouveau Larousse Illustré* para o termo que conduz a sua investigação. Essa abertura cumpre dupla função. Por um lado, Bernardet remete à latente sacralização do termo pela crítica francesa, e, por outro, anuncia a necessidade de individuação do criador que será a tônica do autorismo. A primeira página do livro apresenta ainda um apanhado de definições de autor em dicionários de nacionalidades diversas. Colocadas umas diante das outras as coincidências se revelam:

Particularmente, autor é uma pessoa que fez uma obra de ciência, de literatura ou de arte. Absolutamente, autor se usa no sentido de escritor, de que é sinônimo. Seguem exemplos: ‘O que se observa no autor são os pensamentos’; ‘é principalmente o estilo que se leva em conta no autor’. Esses sentidos da palavra autor são mantidos pela maioria dos dicionários e enciclopédias franceses e de outras nacionalidades. (Bernardet, 1991, pg. 09).

Bernardet sublinha algumas repetições para por em evidência um entendimento comum. Em todas as abordagens estão presentes a articulação entre autoria, estilo e pensamento; e a menção de que, em parâmetros estritos, o sentido do termo autor está vinculado ao de escritor.

Em *O autor na televisão*, publicado cerca de uma década depois do estudo de Bernardet, Lisandro Nogueira também inaugura o seu primeiro capítulo com

uma série de definições etimológicas para o termo autor. Em seguida, Nogueira ensaia uma verticalização conceitual fazendo uso de um estudo de Marilena Chauí a partir do pensamento de Spinoza. Da análise de Chauí, Lisandro Nogueira elege o trecho que define a autoria a partir de uma abordagem sobre o direito e o privilégio do julgamento da obra.

O autor é aquele que, em todos os campos, ‘pro-move’, toma a iniciativa que o faz ser o primeiro a produzir alguma atividade e o garantidor ou o responsável pelo produzido ou pela obra. O autor é, pois, causa ou princípio de ser de alguma coisa, origem do fazer-se alguma coisa, da obra. Por isso ele e somente ele pode responder por ela e julgá-la perfeita ou imperfeita. (Chauí, 1993, op.cit. Nogueira, 2002).

Essas primeiras definições já apontam para questões fundamentais da discussão sobre autoria. De antemão estão esboçados os conflitos pela propriedade intelectual e pelo atributo de interpretação e decodificação da obra. A escolha da abordagem de Spinoza vem carregada de ironia já que tem como pressuposto o fato de que cabe ao autor - termo que tanto encantou uma corrente da crítica - a prerrogativa de juízo exclusivo sobre a própria obra.

A reiterada busca por definições categóricas e a necessidade de uma aproximação etimológica do vocábulo ‘autor’ apontam para o esforço em capturar um conceito fugidio. Entrevista nos textos de Jean Epstein dos anos 20 e retomada no artigo “*Naissance d’une Nouvelle Avant-Garde: la Caméra-Stylo*” de Alexandre Astruc (1948), a questão da autoria entra definitivamente na pauta do pensamento cinematográfico a partir do posicionamento dos jovens críticos da Cahiers de Cinema da década de 1950. Foram eles que primeiro propuseram de maneira enfática a atribuição da responsabilidade e dos méritos de um filme ao seu autor. Para isso elegiam obras cinematográficas em que se pudessem identificar as marcas da personalidade daquele que a realizaou. Entretanto, o movimento conhecido ‘a política dos autores’ não apresentou nenhuma conceituação categórica ou definitiva a respeito de seu termo-chave – o “autor”. Apesar do viés propositivo e programático da política dos autores, os jovens turcos (alcunha que marcou o grupo dos até então críticos Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer, entre outros) nunca produziram um manifesto ou qualquer outro tipo de sistematização que deixasse claras as diretrizes da política. No entanto, podemos identificar a repetição de uma série de conceitos estéticos que circundam

a noção de autor e que permitem distinguir o sentido de tal proposta teórica e política.

A política dos autores se baliza a partir de duas trincheiras de enfrentamento. São duas trincheiras marcadas por um desejo de afirmação do campo artístico do cinema. Uma primeira zona de conflito se configura a partir de um dos confrontos fundadores do pensamento cinematográfico. Esse campo de batalha que pode ser reduzido ao binômio antitético Arte – Indústria. Na segunda linha de frente se apresenta uma contenda ainda mais cercada de ambivalências. Nela a política dos autores se depara com a dinâmica relação de oposição e atração entre cinema e literatura.

A necessidade de delimitar um campo artístico específico e autônomo para o cinema conduz alguns críticos e teóricos a demarcar os limites de um terreno distinto do das outras artes, sobretudo da literatura. Não por acaso a virulência dos artigos dos jovens turcos se volta para aquilo que chamavam de “realismo psicológico”, “romance filmado” ou a “tradição da qualidade”. Termos todos que se dirigem a um tipo de cinema submerso em uma espécie de “literalismo”. Entre tantas, há ainda uma expressão que melhor revela a relação tensionada que os críticos franceses estabeleceram com o cinema embebido pela literatura batizado por eles como o “Cinema do Papa”. Era preciso escapar à sombra castradora da literatura. O cinema precisava inventar seu próprio nome e isso só seria possível com o reconhecimento de um específico cinematográfico. Para tanto era preciso extirpar o mau contágio da sombra da narrativa romanceada, especialmente naquilo que os críticos identificavam como um cinema de roteiro. Em seu célebre e polêmico artigo inaugural da política dos autores - “Uma certa tendência no cinema francês”- François Truffaut tece duras críticas àquilo que ele considerava como romances filmados. Entre os personagens responsáveis por esse tipo de cinema aquele que merece um ataque mais dirigido é o roteirista. Na abertura do seu artigo Truffaut anuncia:

Eis porque aqui só se tratará de roteiristas. Aqueles que, precisamente estão na origem do ‘realismo psicológico’, no seio da ‘tradição da qualidade (Truffaut, 2005, p. 258)

Para depois retomar:

O tema dessas notas limita-se ao exame de determinada forma de cinema do ponto de vista exclusivo dos roteiros e roteiristas. Mas convém, creio, que os diretores são e se pretendem responsáveis pelos roteiros e diálogos por eles ilustrados.

Filmes de roteiristas, escrevia eu acima, e decerto não serão Aurenche e Bost que vão em contradizer. Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos...e, infelizmente, isso é verdade!” (ibid, p. 271)

Truffaut rejeita os filmes de roteiristas porque os considera responsáveis por uma submissão da linguagem cinematográfica aos medíocres parâmetros narrativos do romance. O cinema deve escapar àquilo que seria uma limitação estética, e encontrar sua verdadeira natureza. Tratando especificamente das adaptações literárias, Truffaut desqualifica aquilo que era chamado de procedimento de equivalência entre livro e filme. Questiona a idéia de fidelidade à linguagem literária que é alicerce desse procedimento ao argumentar que em nome de uma suposta pretensão de encontrar uma correspondência entre os signos literários e os cinematográficos os roteiristas produziam uma traição maior, uma traição ao espírito da obra original. Para Truffaut o respeito ao procedimento de equivalência tem como único efeito a realização de obras insípidas e covardes.

De um modo geral, os críticos da *Cahiers du Cinema* louvavam e propunham filmes que se afastassem dos atributos dos romances. Embora não tenham sustentado esse afastamento de maneira tão ortodoxa quando realizaram alguns de seus filmes, para eles, o específico fílmico não estaria na sua capacidade narrativa, mas se revelaria naquilo que eles chamavam de domínio da mise-en-scène. O bom filme se caracterizaria então pela capacidade de organizar e dispor os elementos visuais e sonoros da cena. O verdadeiro artista do cinema é, portanto, o diretor, e não o roteirista. O autor do filme não é aquele que apenas transpõe os mecanismos narrativos do romance, e sim aquele capaz de articular os elementos que constituem a legítima matéria prima da sétima arte.

É curioso notar que a relação de explícita recusa aos parâmetros literários na tentativa de definir as bases seguras do campo artístico do cinema é atravessada por um movimento ambíguo que, de maneira subjacente, valoriza e endossa a própria literatura. Uma primeira visada mesmo superficial pelas metáforas propostas pelos cineastas e críticos vinculados à política dos autores revela de imediato um recorrente uso de termos emprestados da literatura. Desde Astruc (1948), com a sua proposição da “câmera – caneta” os vocábulos ligados à escrita

e ao universo dos livros são a fonte primordial das analogias que fundamentarão uma política que, paradoxalmente, pretende delimitar o campo da arte cinematográfica. Exemplos são muitos. Para Jean Luc Godard (1958), o diretor se encontraria no estúdio como o escritor diante da página branca. Agnès Varda (op. cit. Bernardet, 1991) afirma que pretendia fazer filmes como quem escreve um livro. Eric Rohmer (1957) compara Hitchcock a Dostoievski. Chabrol (1957), Jean Renoir a Marcel Proust. De uma maneira ou de outra, todos parecem reconhecer na literatura uma nobreza legitimadora ou uma referência primordial. Em última instância, a própria eleição do termo autor traz a marca de origem de um termo indelevelmente relacionado à literatura. Há apenas uma substituição de elementos, mas que seguem sempre submetidos a uma mesma lógica. A vontade de valorização da expressão subjetiva se mantém, mas em lugar do escritor, o diretor é aquele agora valorizado. Ainda há identificação dos traços expressivos de um sujeito que resulta do reconhecimento de um estilo do diretor. E o estilo enquanto manifestação individual é o elemento que assevera o valor da arte.

Para assegurar o valor da expressão subjetiva e com isso o entendimento do cinema enquanto arte, a política dos autores se vê conduzida a lutar em uma outra fronteira: a que separa e opõe o cinema-indústria e o cinema-arte. O desafio é identificar e enaltecer as marcas individuais dos diretores mesmo que estejam submetidos ao regime de produção da indústria hollywoodiana. Em um sistema que pretende minimizar, capitalizar ou mesmo abolir a manifestação egóica do criador, os críticos da Cahiers vão destacar e enaltecer os cineastas capazes de imprimir suas marcas pessoais. Em um cinema marcado pela produção em série, o verdadeiro autor será aquele capaz de estabelecer traços estilísticos que conduzam a uma unidade entre ele e sua obra. Apesar de um regime em que a realização se calca na repetição, o autor é aquele capaz de atravessar o sistema serializado para fazer valer a sua unidade estilística. Se no confronto com o fantasma da literatura a política dos autores elege como personagem nefasto o roteirista, no embate com a força do cinema industrial o inimigo quase sempre é o produtor. O seu papel deve ser minimizado, e se entende que sua função não é muito mais do que a daquele que impõe sistematicamente barreiras e obstáculos que impedem a expressão do gênio do diretor. Na aplicação americana da política dos autores, articulada por Andrew Sarris (1981), essa questão sofre um sutil mas fundamental deslocamento. Para Sarris, as barreiras estabelecidas não só pelos produtores, mas

pelo próprio mecanismo do cinema industrial são dados do jogo, e o verdadeiro autor se revela pela habilidade em lidar com essas imposições.

Ao recusar simultaneamente os resquícios da narratividade literária e a repetitividade do cinema industrial, a política dos autores precisou eleger os parâmetros estéticos capazes de validar artisticamente um filme. Fez isso se valendo de conceitos até certo ponto obscuros, tais como: personalidade, imposição de um estilo e unidade Obra-Autor. O critério para validar essa unidade seria garantido por aquilo que os jovens turcos reconhecem como um permanente retorno a um tema. Algo que eles classificam com uma matriz moral que descortina o entendimento de todos os filmes realizados por um determinado cineasta. O exemplo mais paradigmático dessa matriz seria o tema da transferência de culpa, identificado pelos críticos franceses em praticamente todos os filmes de Alfred Hitchcock. Estaria aí configurado o famoso “Hitchcock’s touch”. O que mais impressiona nesse mecanismo de identificação de uma recorrência estilística é que o tema determinante da unidade autoral é forçosamente tecido a posteriori. Não se trata de nenhuma abordagem proposta pelo próprio autor, de um manifesto estilístico. O tema é desvendado, ou melhor, forjado pelos críticos. Os filmes de um realizador se apresentariam como um código obscuro cuja chave de decodificação está nas mãos do crítico. É ele, e apenas ele, aquele capaz de referendar as marcas estilísticas de um cineasta e determinar em que registro se encontra a unidade entre o indivíduo e obra. Nesse sentido o reino do autor é, antes de tudo, o império do crítico.

2.2

Ecos, outras vozes e dissonâncias do autorismo na crítica brasileira

Na segunda parte de *O autor no cinema*, Jean Claude Bernardet conduz uma investigação a respeito das ressonâncias da política do autor na crítica brasileira. Procura identificar em que medida conceitos como personalidade, estilo, unidade, expressão subjetiva e, sobretudo, autor se fizeram presentes nos escritos sobre cinema no Brasil. Em última instância, Bernardet busca ecos de uma colonização intelectual no pensamento cinematográfico brasileiro. De

maneira geral, diagnostica uma presença pouco sistematizada dos termos e propostas da política dos autores. Se é possível perceber a repetição de questões a respeito do papel preponderante do diretor na realização dos filmes ou a afirmação de uma coerência estilística de alguns realizadores, esses comentários em nenhum momento se apresentam de maneira propositiva ou tão organizada como no caso da política dos autores. Em geral, Bernardet identifica manifestações idiossincráticas dispersas em alguns textos críticos que insistem em valorizar o diretor em detrimento do roteirista ou do produtor, ou que apontam específicos traços de estilo de alguns cineastas. Em um dado momento do livro, no entanto, Bernardet se detém para analisar a postura daquilo que ele considera três notáveis exceções: Paulo Emilio Salles Gomes, Gustavo Dahl e Glauber Rocha.

Em um artigo intitulado “Autores e Artesãos” (1981), Salles Gomes desdenha da oposição categórica entre arte e indústria, mas ainda assim, para fins classificatórios, estabelece uma comparação entre duas abordagens do cinema. Partindo da análise dos filmes de Carlos Coimbra e Trigueirinho Netto, Paulo Emílio opõe duas formas de fazer cinema. Uma que entende o cinema como uma construção coletiva, sujeita a uma série de interferências externas e, sobretudo, a um entendimento de que se trata de um ofício inescapavelmente relacionado ao mercado e com a permanente suposição de uma relação com o público; e um segundo entendimento, que valoriza excessivamente as manifestações subjetivas e egóicas do diretor e estaria submetido apenas aos ditames de um gênio, o autor. Paulo Emílio elogia bastante Carlos Coimbra, para ele identificado com o modo artesanal de fazer filmes, e sublinha a fragilidade e dificuldade de comunicação de Trigueirinho na sua irredutível tentativa de se firmar enquanto autor. Para Paulo Emílio, em algum momento, o autorismo redundava em um inócuo exercício narcísico que desconsiderava a essência coletiva e plural do ofício cinematográfico.

Absolutamente divergentes desse ponto de vista são os primeiros escritos de Glauber Rocha (1963) e Gustavo Dahl (1966) sobre a questão. Para eles, o autor seria a única resposta possível ao imperialismo conservador do cinema de mercado. A valorização da expressão subjetiva seria a única maneira de se contrapor a um modo de produção que subjuga o sentido criativo do sujeito. Em 1963, Glauber afirma categoricamente que o cinema industrial é a tradição, ao passo que o cinema de autor seria a revolução. Nas palavras de Glauber:

A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema é a mesma coisa que caracteriza-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor. (Rocha, 1963, p. 31)

É importante notar, que nessa abordagem, tanto Glauber quanto Dahl produzem um entendimento até então não cunhado pela crítica: uma leitura engajada da política dos autores. Pela primeira vez articulam autorismo e história, e entendem que o cinema de autor seria um dos instrumentos para uma revolução progressista. O conceito de autor ganha contornos ideológicos e programáticos em absoluta consonância com o projeto nacional progressista em vigor na intelectualidade brasileira dos anos 1960.

Em 1969, quando do lançamento do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber Rocha faz uma revisão do próprio pensamento. Entende então que é impossível imaginar a atuação do autor como um gênio isolado se batendo contra o dragão do cinema industrial. Reconhece que o cineasta, por mais brilhante que seja, está ligado ao cinema como atividade econômica. Glauber desqualifica as atribuições de genialidade feita pelos críticos da Cahiers de Cinema, especialmente quando se referem ao cinema norte-americano. Segundo ele, os próprios cineastas elogiados achavam graça dos elogios recebidos, pois não vislumbravam a realização de um filme sem a participação decisiva de roteiristas, produtores e montadores. Dessa vez, em grande sintonia com a abordagem de Paulo Emílio, Glauber chama a atenção para a sensibilidade estética de alguns produtores e, por outro lado, afirma que é fundamental que os diretores dominem os mecanismos de mercado. Não importa qual seja a pretensão deles, os grandes circuitos exibidores ou aos circuitos alternativos. Sem abandonar sua abordagem engajada, vaticina: “O cinema é antes de tudo indústria, inclusive se é dirigido contra a indústria.” (Rocha, 1981)

Essa nova postura de Glauber Rocha surge em um momento em que a política dos autores - e mesmo a idéia de autor - passa a ser alvo de vários ataques. Uma das primeiras críticas é endossada pelo próprio Glauber que percebe um outro lado da louvação do autor: a transformação do cineasta em uma estrela, um mosto sagrado capaz de garantir a boa comercialização dos filmes. Entre ácido e

jocosos, denuncia a apropriação comercial da marca de alguns autores célebres como Welles ou Antonioni, apresentados em garrafais letras de néon nos cinemas do Champs-Élysées. Glauber acusa a transformação do autor em uma marca, uma grife a serviço das estratégias do cinema industrial.

Também com uma abordagem eminentemente ideológica, Fernando Solanas apresenta a teoria do Tercer Cine. Na perspectiva do cineasta argentino, a oposição entre Cinema Industrial e Cinema autoral se apresenta como uma falsa questão. Solanas propõe uma outra distinção entre os modos de entender e realizar o cinema. Para ele, há o primeiro cinema, identificado com o grande sistema de produção, seja ele capitalista ou socialista; o segundo cine, que representaria a expressão pequeno-burguesa, atrelado a uma perspectiva narcísica e individualista; e, finalmente, o Tercer cine, esse sim firmemente comprometido com a história e as transformações sociais, um cinema capaz de se articular às práticas populares e ao sentido revolucionário. A teoria do Tercer Cine condenava por um lado uma produção audiovisual condicionada pelo poder hegemônico, seja ele o mercado ou o centralismo governamental; e, por outro, recusava a tentativa de atrelar o cinema a um inviável e indesejável projeto de separação da arte da práxis social. Solanas escapa da oposição entre a opressão de um cinema hegemônico e a mistificação do autor, para propor uma terceira alternativa, um cinema engajado e comprometido com os dados da cultura popular e o desejo de transformação social.

Entretanto, à medida que se enfraqueciam os fatores de sustentação da arte engajada, a noção de autor voltou a ganhar força na crítica cotidiana repetindo os termos e proposições iniciais do grupo de críticos da Cahiers de Cinema. De maneira geral, a figura do autor seguiu identificada com e atribuída ao diretor do filme.

O surgimento de algumas dinâmicas novas e a intensificação de antigas contradições, contudo, colocam na berlinda aquele que parecia ser o entendimento consensual da crítica. A investigação de Jean Claude Bernardet data de 1991. É importante pensar quais transformações ocorreram no cenário da produção artística desde então e de que maneira essas transformações recondicionaram alguns elementos fundamentais da discussão em torno do conceito de autor. Será que as oposições entre literatura e cinema ainda operam na mesma chave? Como se reconfiguram os papéis do escritor, do roteirista e do diretor, temas

fundamentais da equação que funda a política dos autores? A polêmica entre o cinema enquanto indústria ou arte segue acesa? Faz sentido ainda pensar no papel de um cinema militante? Em que termos se mantém o projeto romântico de autonomia da arte?

A idéia de autonomia da arte está associada à concepção estética kantiana e se consolida com a teoria artística romântica. A partir de então, o artista passa a ser entendido como um sujeito especial em relação à práxis social. Para Kant, a arte tem um sentido único dentro da sociedade pragmática. A arte deve se constituir como uma finalidade sem fim, que não pode ser reduzida ao sentido utilitário das outras funções sociais. Kant apresenta então os pilares que sustentam e configuram a atividade artística: criação, contemplação e originalidade. A sociedade pragmática deve reservar um espaço distinto para a criação artística, constituir um campo autônomo. Esse campo procura se articular dentro de um sistema próprio, com instâncias específicas de legitimação da arte que possam atuar independentemente do viés mercantil que rege as outras relações sociais. As galerias, os museus, a universidade e a Crítica são aqueles responsáveis pela validação da criação artística.

Essa busca de um campo autônomo surge como sintoma de algumas angústias. Sobre todas, a angústia de que a arte seja percebida como mera mercadoria. Para evitar isso, é preciso endossar a figura do artista como uma personalidade especial. Se a arte não for produto de um sujeito especial ela é capturada como um produto menor, apenas mais um objeto indistinto, perdido em um universo anônimo e indiscernível. Passa a ser fundamental reconhecer uma especificidade no discurso da arte e desse discurso retirar a sua força. Contra o risco do esmaecimento simbólico é preciso afirmar a arte como um objeto único e original. Na medida em que avança a produção da cultura de massa, cresce também a angústia do contágio da alta cultura pela baixa cultura. As instâncias legitimadoras têm a função de separar o joio do trigo e afirmar os valores estéticos que vão estabelecer um escalonamento hierárquico da criação artística.

Entretanto, a afirmação sistemática da arte enquanto campo específico e distinto das outras atividades cotidianas carrega em si uma série de efeitos colaterais. O preceito da finalidade sem fim conduz a arte a uma seara absolutamente apartada das demais práticas sociais. As leis da Práxis não vigorariam no universo artístico. As regras da arte inventariam o seu próprio

terreno de vigência. Isso traz como consequência imediata o fato de que o artista também é levado a crer que pertence a uma casta diferenciada da dos demais indivíduos. O discurso do artista enquanto visionário, ente dotado de uma sensibilidade privilegiada, capaz de alcançar outras camadas da experiência teve como principal efeito convencer o próprio artista desse lugar de destaque. Muitas vezes essa localização simbólica emerge atrelada a lugares concretos. Os parâmetros do campo literário na França se configuraram, via de regra, nas mesas dos cafés parisienses, redutos da boêmia artística do século XIX. Nelas se forjou uma outra subjetividade, a do artista intelectual, o autor.

Em grande parte, é em função de uma releitura dessa circunscrição privilegiada que os críticos da *Cahiers de Cinema* vão propor a política dos autores. Transpunham para o contexto específico do cinema uma escala de valores regida pelos parâmetros da teoria artística romântica. Tentavam instaurar em uma arte industrial o reinado de um artista, o autor cinematográfico. Em busca do específico do campo fílmico, recusam a influência narrativa da arte literária e do romance. Por isso privilegiam o diretor em detrimento do roteirista. A partir da afirmação do autor, afirmam a uma só volta o campo artístico do cinema, o específico fílmico e o valor da expressão subjetiva do diretor.

As razões para tal esforço distintivo já foram apontadas, o que ocorre é uma variável nos termos que antes eram usados para explicar a origem do fenômeno. Quando as manifestações que mais tarde entenderíamos como estéticas deixam de se articular às práticas religiosas e aos ritos sociais, a arte corre o risco de se ver submetida a uma ascendente esfera de poder: o sistema de consumo burguês. Para escapar aos ditames do padrão capitalista, por vezes sob a figura do mecenas, por outras sem qualquer disfarce, o artista buscou refúgio na seara relativamente segura do campo da arte. Aí se daria o diálogo com as ditas instâncias legitimadoras, que, efetivamente, poderia ser caracterizado como uma conversa entre pares. Construía-se assim um circuito fechado capaz de garantir a validade daquilo que o artista produzia. Entretanto, rapidamente os críticos mais argutos se apressaram em denunciar a ilusão dessa zona de conforto. Havia (a rigor sempre houve e seguirá havendo) uma questão fundamental: de que vive o artista?.

Essa indagação ressoa em um tom mais agudo a partir dos últimos anos do século XX, quando o jogo de tensionamento entre arte e indústria, entre autoria e

mercado, entre alta e baixa cultura ganha outros contornos. De uma maneira geral as instâncias legitimadoras do campo artístico como os museus e a Academia se enfraquecem. E mesmo a crítica é em grande escala submetida ao regime mercadológico. Assim como a figura do autor, que passa a ser apresentado como uma marca de grande valor comercial. É muito freqüente também a apropriação de obras de arte pelas grandes corporações mercantis. A arte paulatinamente se acomoda a um contexto em que o mercado se apresenta como o grande mediador. Com o esmaecimento das outras instâncias, o que consagra a arte e o artista são a mídia e o mercado.

No que diz respeito especificamente à relação entre cinema e literatura, ou entre imagem e texto, há uma radical transformação com a entrada de outros atores em cena. A televisão, a publicidade, os quadrinhos e a internet transformam os sinais da equação que antes tinha como termos essenciais apenas o cinema e a literatura. O alto posto hierárquico da literatura deixa de vigorar e as noções de autor e obra são bastante problematizadas tanto no campo das letras quanto no do audiovisual. Se os artigos da crítica francesa da década de 50 revelavam uma tentativa de escapar à sombra da literatura, arte com lugar assegurado, hoje é bastante difícil circunscrever o lugar do escritor e da escrita. Aquele que antes seria o autor literário hoje transita com impressionante fluidez entre livros, quadrinhos, cinema, televisão, publicidade e teatro. Se é impossível delimitar os campos de atuação do escritor, como ainda afirmar um lugar específico, privilegiado e autônomo para a arte literária? Em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam lança uma provocação ao autorismo. Quando diretores de comerciais televisivos como Ridley Scott ou Alan Parker passam ao cinema, ou quando diretores consagrados como Godard ou Antonioni dirigem comerciais, eles ainda podem ser considerados autores? “... ou seu estatuto autoral depende do meio, contexto e formato?” (Stam, 2003, p.110). Essa provocação surge absolutamente atual para a discussão sobre autoria também na literatura de hoje. E, por outro lado, a presença de escritores com intensa participação na realização de filmes assegura ainda exclusivo estatuto autoral ao diretor? Ou é possível identificar uma unidade de estilo na atuação de um escritor em diversos meios e formatos?

Intoxicado pela ideologia do discurso intelectual, o artista muitas vezes é incapaz de se perceber como parte de um modo de produção. A radical afirmação

individualista do autor opera nele uma miopia que o impede de reconhecer as membranas do tecido social que o circundam. A idéia da autonomia do campo artístico é imediatamente relativizada quando se percebem as permeabilidades e articulações que realiza com o mercado da cultura. O preço das obras, o valor da assinatura do autor, as relações com o público e os ingressos pagos fazem parte do vocabulário de uma área regida pelo signo monetário. Aí, a esfera da arte surge como uma entre tantas outras esferas do regime de produção capitalista.

De certo modo, essa grande mobilidade do escritor entre diversos contextos pode ser entendida como uma estratégia de sobrevivência. Antonio Cândido já afirmava em *Literatura e Sociedade* (2000) que é ingênuo supor uma autonomia da arte literária no Brasil. O escritor brasileiro nunca sobreviveu à custa da sua criação literária. Seu ganha pão vinha da atuação em outros meios, o que Cândido chamava de “carreiras paralelas e respeitáveis”. Até meados do século XX, para aqueles escritores que não eram funcionários públicos, a sobrevivência dependia da atuação nos jornais.

Em 1991, Tania Piacentini publica *Literatura: o universo brasileiro por trás dos livros*, resultado de uma instigante investigação em torno da arte de sobrevivência dos escritores. A pesquisa de Piacentini se baseia em uma série de entrevistas que oferecem impressões esclarecedoras a respeito do tema. Praticamente todos os autores entrevistados afirmam retirar o sustento de atividades paralelas à literatura. E, na maior parte dos casos, consideram esses ofícios como experiências absolutamente apartadas e incapazes de contaminar o fazer artístico. Citemos alguns trechos.

Antonio Torres trata do tema com uma bem humorada franqueza:

Claro, tenho outra atividade – a do feijão- como quase todos os autores deste país, pelo menos aqueles que não nasceram ricos ou se casaram com mulheres ricas. Trabalho com publicidade, um encargo diário pesado, mas que garante o leire das crianças, o aluguel e uma birita de vez em quando, que ninguém é de ferro. (Piacentini, 1991, p. 18)

Já Domingos Pellegrini Jr explica como manobra suas três ocupações:

Além da atividade literária, faço redação de publicidade e esporadicamente jornalismo free-lancer. Não as concilio. Quando estou fazendo uma, não estou fazendo a outra. E, na vida, de uma maneira geral, uma não atrapalha a outra. Nem sei se eu gostaria de viver só escrevendo. (Ibid, p.19)

Como se vê, a partir dos anos 1980 a relação do escritor com outros meios se intensificou, incorporou outras mídias e se mostrou bastante mais naturalizada no que tange especificamente à proximidade com a linguagem audiovisual. Se até a década de 70 os escritores se sentiam degradados nas suas incursões como roteiristas de filmes de longa metragem, hoje isso aparece para alguns escritores como uma etapa natural de seu percurso criativo. Mesmo a relação com a criação de produtos da indústria cultural como publicidade ou programas de televisão já nem sempre são entendidas como um rebaixamento para a cultura de massa. Os parâmetros determinantes da autonomia da arte e da oposição entre alta e baixa cultura começam a ser colocados em xeque. Entender o lugar da arte e do artista no cruzamento com comunicação de massa se apresenta como um enigma de difícil decifração.

O caráter naturalmente híbrido do cinema é campo privilegiado para essa discussão na medida em que a dicotomia entre arte e indústria lhe é intrínseca. De certa forma, a vontade de fazer valer a existência de um autor no cinema reflete um desejo de priorizar um dos termos da equação. Como advertia Paulo Emílio, na suposta disputa entre arte e indústria, tendemos a torcer pelo primeiro. No entanto, a autoria tem se revelado incapaz dar conta de todos os atravessamentos e tensões embutidas na ambigüidade fundadora da criação audiovisual. A rigor, mesmo o pensamento calcado nessa oposição muitas vezes se apresenta insuficiente. O desenvolvimento de outros meios de produção audiovisual como a televisão e a internet tornam ainda mais intensa a necessidade de problematizar essa relação.

Em última instância, a questão que se desenha é qual o lugar ocupado, hoje, pelo discurso da especialização da arte, a que e a quem ele serve. Especificamente no Brasil, o criador de produtos estéticos tem cerzido noções antagônicas e incorporado uma terceira. Ele é simultaneamente artista, artesão e – agora – marca para consumo no mercado cultural. O escalonamento hierárquico nesse contexto tem sua validade severamente ameaçada. Fundamentar as definições de arte a partir da oposição entre alta e baixa cultura se mostra frequentemente inviável. O lugar da literatura no cume da pirâmide estética é abalado. É na relação entre literatura e o audiovisual que esse abalo pode ser mais sensivelmente percebido. A dupla sacralização do texto e do autor já não vigora mais nos termos em que foi formulada pela modernidade. Ao contrário, com

freqüência o texto escrito já é imaginado e concebido como hipotexto do audiovisual. Os livros passam a ser escritos também vislumbrando a sua potencial adaptação para o cinema ou televisão E, como aponta Vera Lúcia Follain de Figueiredo em “Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia” (2007), em muitos casos são reeditados e até mesmo transformados a partir da referência do filme. A adaptação passa a ser apenas uma relação entre textos (escrito e audiovisual) colocado no mesmo patamar. Nesse contexto, o entendimento do livro enquanto obra encerrada é impossível e essa nova dinâmica coloca em questão até mesmo o conceito de obra.

Umberto Eco afirma que a estética moderna se funda a partir da idéia de obra de arte como um objeto único e original. No entanto, a relação contemporânea de permanente deslizamento entre literatura e cinema conduz a uma transformação da noção de obra, que, cada vez mais, deixa de ser fechada para se apresentar como uma obra aberta, em permanente transformação. Em “A inovação no seriado” (1989), Eco apresenta uma alternativa à centralidade estética da originalidade e da unicidade e sublinha a permanência histórica de uma estética da repetição. Para ele, o privilégio da inovação é um dado relativamente recente, que se sistematiza a partir do romantismo. Eco questiona então os critérios que asseguram a unicidade como valor primordial de qualidade de uma obra. Contrapõe-se ao predomínio da estética da originalidade a partir da constatação de que a repetição e a serialidade sempre fizeram parte da história da criação artística. “Portanto, uma tipologia da repetição não fornece os critérios para estabelecer diferenças de valor estético” Se por um lado não se pode estabelecer uma escala de importância artística a partir da repetição, também não é certo que a originalidade o estabeleça.

A abordagem de Umberto Eco permite que entrem em jogo os produtos estéticos culturais que, em outros entendimentos, seriam de antemão banidos pelo risco de contágio pela cultura de massa. Ao reconhecer a repetição como parte da criação oferece mais uma chave para analisar a conturbada relação entre a arte como expressão subjetiva e o produto de criação coletiva ou anônima. Desse ponto de vista, a apreensão da forma estética vacila entre dois riscos: aceder a uma exaltação narcísica do sujeito ou mergulhar na vala coletiva do anonimato da produção de massa. A proposição de Eco sugere que é fundamental enfrentar esses riscos sem excluir a priori os produtos da cultura de massa pelo temor de um

rebaixamento artístico. Para compreender os parâmetros da criação contemporânea é fundamental historicizar as idéias de autoria e de autonomia da arte e incorporar como dados do jogo tanto a dinâmica de deslizamentos entre os meios quanto os produtos identificados com a cultura de massa.