

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PEDRO MESQUITA PINKE RIBEIRO

FILME DE AUTOR OU FILME SEM AUTOR?
(ANTI)AUTORISMO NA CRÍTICA DE CINEMA

BRASÍLIA

2026

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PEDRO MESQUITA PINKE RIBEIRO

FILME DE AUTOR OU FILME SEM AUTOR?
(ANTI)AUTORISMO NA CRÍTICA DE CINEMA

Dissertação apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

BRASÍLIA

2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM582f Mesquita Pinke Ribeiro, Pedro
Filme de autor ou filme sem autor? (Anti)autorismo na
crítica de cinema / Pedro Mesquita Pinke Ribeiro; orientador
Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins. Brasília, 2026.
152 p.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade de
Brasília, 2026.

1. Cinema. 2. Crítica de cinema. 3. Autor. 4. Autorismo.
I. Gonçalo Pires de Campos Martins, Pablo, orient. II.
Título.

PEDRO MESQUITA PINKE RIBEIRO

FILME DE AUTOR OU FILME SEM AUTOR?
(ANTI)AUTORISMO NA CRÍTICA DE CINEMA

Dissertação apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Data de aprovação:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para a minha avó,
que nunca conseguiu entender
do que diabos trata esta dissertação*

RESUMO

Ribeiro, P. M. P.. **Filme de autor ou filme sem autor? (Anti)autorismo na crítica de cinema**. 2026. 154f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

Esta dissertação pretende fazer uma releitura da história da crítica de cinema, a partir do estudo de uma série de críticos que se opuseram ao autorismo – o discurso que atribui aos diretores de cinema o status de autor e defende que os filmes sejam a expressão pessoal desse autor. Para tal, o trabalho divide-se em três etapas. Na primeira, acompanhamos a gradual consolidação do autorismo no meio da crítica de cinema. Na segunda, estudamos a resposta de André Bazin e Michel Mourlet ao autorismo – à qual damos o nome de *antiautorismo* –, baseada na defesa de que o autor se apague de suas obras. Por fim, na terceira, investigamos a produção de alguns críticos que representam um meio-termo entre ambas as abordagens: Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Alain Bergala e outros são críticos tanto do autorismo quanto do antiautorismo; rejeitam igualmente o autor “romântico” do primeiro e o autor invisível do segundo.

Palavras-chave: Autor; autorismo; crítica de cinema.

ABSTRACT

Ribeiro, P. M. P.. **Auteur film or film without an auteur? (Anti)auteurism in film criticism**. 2026. 154f. Dissertation (Masters) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

This dissertation aims to review the history of film criticism, studying a series of critics who opposed auteurism – the discourse that attributes the status of author to film directors and argues that films should be the personal expression of that author. To this end, the work is divided into three stages. In the first, we follow the gradual consolidation of auteurism within film criticism. In the second, we study the response of André Bazin and Michel Mourlet to auteurism – which we call *anti-auteurism* –, based on the argument that the author should erase itself from its works. Finally, in the third, we investigate the work of some critics who represent a middle ground between both approaches: Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Alain Bergala and others are critics of both auteurism and anti-auteurism; they equally reject the “romantic” author of the former and the invisible author of the latter.

Keywords: Author; auteurism; film criticism.

RESUMEN

Ribeiro, P. M. P.. **¿Película de autor o película sin autor? (Anti)autorismo en la crítica de cine.** 2026. 154f. Tesis (Maestría) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

Esta tesis de maestría tiene como objetivo revisar la historia de la crítica cinematográfica mediante el estudio de una serie de críticos que se opusieron al autorismo, el discurso que atribuye la condición de autor a los directores de cine y sostiene que las películas deben ser la expresión personal de dicho autor. Para ello, el trabajo se divide en tres etapas. En la primera, seguimos la consolidación gradual del autorismo dentro de la crítica cinematográfica. En la segunda, estudiamos la respuesta de André Bazin y Michel Mourlet al autorismo —a la que denominamos antiautorismo— basada en el argumento de que el autor debe ser borrado de sus obras. Finalmente, en la tercera, investigamos la obra de algunos críticos que representan un punto intermedio entre ambos enfoques: Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Alain Bergala y otros son críticos tanto del autorismo como del antiautorismo; rechazan por igual al autor romántico del primero y al autor invisible del segundo.

Keywords: Autor; autorismo; crítica de cine.

SUMÁRIO

Introdução	9
I. AUTORISMO	
1. UMA ARQUEOLOGIA DO AUTORISMO	
1.1. <i>O autor antes do cinema</i>	16
1.2. <i>O autor no cinema</i>	20
1.3. <i>A política dos autores</i>	30
1.4. <i>A hipótese do antiautorismo</i>	36
II. (ANTI)AUTORISMO	
2. ANDRÉ BAZIN E O CINEMA ANÔNIMO	
2.1. <i>Não há outro autor senão a realidade</i>	47
2.2. <i>Hollywood, terra de artesãos ou de autores?</i>	58
2.3. <i>O gênio do sistema</i>	69
3. MICHEL MOURLET E O MAC-MAHONISMO	
3.1. <i>Contra a metafísica do autor</i>	81
3.2. <i>O cinema é uma ciência, a mais exata das ciências humanas</i>	90
3.3. <i>Uma política dos mais belos momentos dos mais belos filmes</i>	102
III. À PROCURA DE UM MEIO-TERMO	
4. A MORTE DO AUTOR INVISÍVEL	
4.1. <i>O autor e a ideologia</i>	115
4.2. <i>O autor e a singularidade</i>	126
4.3. <i>Antiautorismo hoje?</i>	135
Conclusão: então, uma política das obras?	142
Referências bibliográficas	146
Filmografia principal	153

Introdução

Tomemos um crítico de cinema, a quem foi confiada a missão de escrever sobre um filme. De que maneira pode ele fazer jus à obra?

Se iniciarmos concordando que as obras de arte são objetos semióticos caracterizados por uma indeterminação radical, então o crítico faria bem em reconhecer que a sua interpretação é apenas *uma* interpretação, e que jamais esgota as possibilidades da obra (Eco, 1991).¹ Ele deve, também, suspender todo conceito pré-determinado que tenha dela, a fim de não se frustrar com o fato de uma obra simplesmente não corresponder às suas expectativas. Pois se concordarmos, também, que outra característica das obras de arte é a autonomia delas², então elas não obedecem senão às regras ditadas por elas mesmas no momento de sua concepção.

Ocorre que, frequentemente, as coisas não se passam desta maneira. Afinal, antes de tudo, o crítico é parte de uma sociedade. Ele adota, mesmo que inconscientemente, uma série de prescrições feitas por essa sociedade a respeito do que um filme deve ser; do que constitui um bom e um mau filme; dos critérios sob os quais se decide se ele é bom ou mau. Em suma, esquecemos de introduzir na equação *crítico – obra* um terceiro elemento, que lhes serve de mediador: a *cultura*. Os juízos que o crítico acreditava espontâneos são feitos, na verdade, sob a tutela da cultura; o que ele aprova ou desaprova, ele o faz não porque foi livre para tal, mas porque a cultura delimitou o seu pensamento; circunscreveu as fronteiras a partir das quais ele é possível. De modo que o discurso precede o homem: não é o homem que fala o discurso, mas o discurso que fala através do homem.

Esse discurso, que reproduzimos inconscientemente ao assistir a um filme, chama-se autorismo. Desde cedo, aprendemos a dizer que um filme é bom, pois trata-se de uma obra “autoral”; pois apresenta os temas característicos do seu diretor; pois o diretor filma “da sua maneira”. Igualmente, é o autorismo que nos faz concluir que um filme não é bom, pois é “genérico”; pois é uma expressão coletiva, não individual; pois o seu diretor é um mero “artesão”, não um verdadeiro artista – um autor. O autorismo, enfim, é o discurso que opera uma revolução copernicana às avessas: em vez de fazer o autor girar ao redor das obras, faz as

¹ Cito, de forma complementar, a consideração de João Cezar de Castro Rocha – em entrevista a Lucas Baptista (2021) – acerca da “indeterminação radical” característica das obras de arte.

² Segundo Thierry de Duve, a concepção de arte legada pela Modernidade se caracteriza pela sua autonomia e pela sua alienação em relação ao resto da sociedade. A concepção moderna de arte, diz ele, “começou quando a palavra ‘arte’ se tornou o nome de uma qualidade inefável que não obedecia a regras pré-estabelecidas”. (Duve, 1996, p. 76, tradução nossa)

obras girarem ao redor do autor. Os filmes já não são um fim em si mesmos, mas um meio de conhecer o autor deles.

Basta prestar atenção na maneira como são cobertos alguns lançamentos recentes para constatá-lo. Vejamos a cobertura que o *IndieWire* realizou da última edição do Festival de Cannes, em 2025. Kleber Mendonça Filho, diretor de *O agente secreto*, é exaltado tão somente na medida em que continua falando dos temas (Recife, a história e a memória do Brasil) que lhe conferiram sucesso previamente, e que garantem a manutenção da sua *imagem de marca* – da qual as suas futuras admissões no festival, e nas páginas do veículo, dependem. O mesmo acontece com Nadav Lapid, cujo novo filme, *Yes*, é integralmente aprovado em função do autor: do conhecimento prévio que se tem dele (a sua rejeição do país natal, Israel), da boa vontade que a crítica lhe estende *a priori* e do quanto o filme reafirma o que já se sabe sobre o autor (Ehrlich; Lattanzio, 2025). Em ambos casos (e em tantos outros pertencentes à mesma cobertura), a análise dos filmes está totalmente subordinada à análise do autor. Não poderíamos, portanto, estar mais distantes do objetivo colocado ao crítico hipotético, no início deste texto: fazer jus aos filmes.

É da vontade de *desnaturalizar* o autorismo que nasce esta dissertação: da vontade de verificar que ele não representa a única maneira de criticar filmes, a despeito da hegemonia avassaladora conquistada por ele no meio da cultura cinematográfica; de mostrar que ele não é uma verdade universal e atemporal, mas o produto de uma conjuntura histórica específica; de postular que, se ele não é atemporal, pode ser subvertido. Em outras palavras: se é possível que exista o autorismo, é também possível que exista o *antiautorismo*. O que pretendemos, portanto, é escovar a história da crítica de cinema “a contrapelo”, como diria Benjamin (1987), para contá-la não somente do ponto de vista do autorismo (essa história, conhecemo-la muito bem: a “câmera-caneta”, a política dos autores, o cinema moderno, etc), mas daqueles críticos que se opuseram a ele, que reivindicaram outras formas de crítica de cinema que não tenham como fim a exaltação dos autores.

Na parte I deste trabalho, intitulada *Autorismo*, exercitamos uma ‘arqueologia’ desse conceito, a partir da perspectiva teórico-metodológica apresentada por Foucault (2008). A arqueologia, estudo dos processos de formação de um discurso, permitirá que observemos de que maneira foi possível passar de uma cultura cinematográfica indiferente ao autor a uma outra absolutamente dependente dele – a tal ponto de não conseguirmos sequer vislumbrar, hoje, uma outra abordagem crítica. Esse panorama também revelará que, se o autorismo é o produto de uma relação de forças, foi às custas de outros discursos marginalizados, contrários ao autor, que ele emergiu vitorioso.

Na parte II, intitulada *(Anti)autorismo*, a intenção é estudar alguns críticos que primeiro se opuseram ao autorismo, enquanto ele se consolidava no meio da crítica de cinema. Nesse momento, a produção de dois críticos é particularmente significativa: André Bazin e Michel Mourlet. Embora já muito estudado, Bazin é um crítico que ainda padece de um certo mal-entendido sobre a sua posição em relação ao autorismo. O crítico fundador dos *Cahiers du cinéma* representou, como veremos, uma ameaça muito maior a esse discurso do que fazem crer boa parte dos historiadores da crítica de cinema – entre os quais, a título de exemplo, Antoine de Baecque (1991a). Já o caso de Mourlet, muito menos estudado, é igualmente fascinante. Ele e o movimento crítico do qual fez parte – o “mac-mahonismo” – se opuseram sistematicamente ao autorismo: desde a defesa apaixonada do classicismo cinematográfico até a ideia, que veremos mais tarde, segundo a qual o cineasta deve trabalhar à maneira de um cientista: isto é, tornando-se invisível, apagando-se do filme (o oposto do que desejavam os proponentes do autorismo).

Por fim, a parte III, intitulada *À procura de um meio-termo*, é uma espécie de síntese das partes anteriores: síntese à qual chegam alguns críticos (Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Louis Skorecki, Alain Bergala, entre outros), quando percebem a necessidade de não se ater exclusivamente a nenhum dos dois pólos. Após Maio de 1968, uma parte da crítica francesa está, ao mesmo tempo, farta do autorismo (pelo dogmatismo ao qual ele conduz os seus praticantes) e do antiautorismo (pela ideia um tanto antiquada que lhe acompanha: a de um “autor invisível”). Cumpre, portanto, absorver o que existe de melhor em ambas as abordagens e rejeitar o que existe de pior, a fim de praticar uma crítica à altura dos desafios da época: não demasiadamente indulgente com os autores, tampouco mistificadora a ponto de fazer crer que possa existir um enunciado sem um sujeito da enunciação (isto é, um filme sem autor).

É por esses caminhos tortuosos que esta dissertação gostaria de conduzir o leitor.

I.
AUTORISMO

1. Uma arqueologia do autorismo

Ao frequentar o cinema, os cartazes dos filmes em exibição permitem vislumbrar aquilo que encontraremos dentro das salas. Em um primeiro momento de nossa relação com o cinema, nosso interesse, ao olhá-los, recai sobre os atores. Encontrar num cartaz a figura de Tom Cruise era a promessa de um espetáculo repleto de acrobacias improváveis. Com Jim Carrey, tínhamos a garantia de diversão e de uma atitude irreverente frente aos obstáculos da vida. Com Adam Sandler, a certeza reconfortante de que mesmo o mais medíocre dos homens conquistará, ao final, o seu *happy end*.

Às vezes, o que chamava nossa atenção não eram os atores, mas as situações dramáticas esboçadas pelos cartazes. A premissa de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) era simplesmente irresistível, assim como o era a de *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Em todo caso, seja pelo ator, seja pelo enredo, o fator da atração era algum elemento presente *do lado de lá*, naquele outro universo que acessamos uma vez que as luzes da sala se apagam.

Ocorre que, após um certo tempo, aprendemos a olhar as letras miúdas do cartaz. Entre elas, está uma série de nomes que não encontramos no filme. É a equipe técnica, cujo conhecimento faz quebrar o pacto ilusionista que o espectador estabelece com as obras: agora, não é mais possível acreditar – ou sequer fingir acreditar – que tudo o que vemos é espontâneo e verdadeiro. O filme não é um registro imediato da vida, mas uma produção mediada por profissionais que têm, cada um, sua função dentro do *set* de filmagem – há o diretor de fotografia, o diretor de som, o diretor de arte, e por aí vai. Um deles, porém, é privilegiado: o diretor (apenas “diretor”, sem complementos). Aprendemos que ele se situa acima dos demais diretores, seus subordinados, e que, por isso, é o principal responsável pelo resultado estético da produção. Não à toa os cartazes dirão que o filme lhe pertence: “um filme de...”.

O diretor, mais tarde aprendemos, não ganha destaque apenas nos cartazes, mas em todas as instâncias da cultura cinematográfica. Nos festivais de cinema, são eleitos os grandes diretores da atualidade; nos museus de arte, são homenageados os famosos diretores do passado. As retrospectivas programadas nesses espaços, quase sempre organizadas em torno de um diretor, nos convidam a identificar similaridades entre os seus filmes; a apreender um estilo e uma temática comuns a toda a obra. Sobre esse diretor, ouvimos falar dele como se fala de um álbum de figurinhas: deve-se assistir a todos os seus filmes, “completar” a sua filmografia. Obedecendo a este comando, temos a sensação de estar conhecendo intimamente

aquele cineasta. Mesmo os menores de seus filmes tornam-se, a nosso ver, especiais, pois também neles encontramos as marcas daquele indivíduo que aprendemos a amar. Nasce a cinefilia.

Se tivermos sorte, eventualmente encontramos – nas revistas, na internet ou em qualquer outro lugar – um termo que parece resumir tudo aquilo que vínhamos experimentando até então: *autorismo*. Esta palavra circula intensamente entre os cinéfilos, que usam-na para descrever justamente a preponderância da figura do diretor na cultura cinematográfica. Mas uma tal dedução é insuficiente; parece incompleta, pouco elucidativa do fenômeno diante de nós. Por isso, recorremos a John Caughie, acadêmico britânico que se encarregou de tentar formular uma definição extensa desse termo.

Dentro de suas correntes distinguíveis – *Cahiers* na França, *Movie* na Grã-Bretanha, Andrew Sarris na América – o *autorismo* compartilha certas suposições básicas: notavelmente, que um filme, embora produzido coletivamente, tem mais probabilidade de ser valioso quando é essencialmente o produto de seu diretor ("uma coerência significativa é mais provável quando o diretor domina o processo": Sarris); que, na presença de um diretor que é genuinamente um artista (um *autor*), um filme tem mais probabilidade de ser a expressão de sua personalidade individual; e que essa personalidade pode ser rastreada em uma consistência temática e/ou estilística em todos (ou quase todos) os filmes do diretor. (Caughie, 1981, p. 9, tradução nossa)

O autorismo é, portanto, um fenômeno complexo: dificilmente uma palavra da qual se pode fornecer uma rápida definição, ele é, na verdade, um discurso que nasce da convergência de diversos enunciados. Entre eles, está o postulado básico de que um filme tem um *autor* e que esse autor não pode ser outra pessoa que não o diretor. Além disso, um componente essencial do discurso autorista é de que alguns diretores têm a capacidade de inscrever, através da *mise en scène*, a sua personalidade no filme que fazem. Por fim, o autorismo implica um juízo de valor positivo sobre a obra destes em relação aos demais: os diretores cuja personalidade é rastreável nos filmes serão preferidos aos que não permitem tal operação; consequentemente, os filmes “autorais” serão mais dignos de interesse que os filmes “não-autorais”.

O autorismo teve, segundo o trecho acima, os seus principais propagadores. Segundo Caughie (1981), existem três momentos dignos de destaque, em que o discurso autorista circulou com particular intensidade. O primeiro deles é a “política dos autores” praticada pelos redatores da revista francesa *Cahiers du cinéma* a partir da década de 1950. Uma década depois, a criação da revista britânica *Movie* representa outro momento em que o autorismo foi posto em prática. Tomando inspiração nos *Cahiers*, mas evitando os aspectos mais radicais da

política empreendida por eles, a revista ainda assim compartilhava de todas as premissas autoristas defendidas pelos franceses (Caughie, 1981, p. 48). Há ainda um último momento a ser destacado, representado pelo crítico norte-americano Andrew Sarris. Ávido leitor dos *Cahiers*, ele importou a política dos autores ao continente americano, renomeando-a, neste processo, para “teoria do autor”. Sarris contribuiu com algumas revistas de cinema durante a década de 1960, como a *Film Culture*, mas é talvez mais conhecido pelo livro *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, no qual empreende uma história do cinema norte-americano sob a perspectiva autorista. Tanto no caso da revista *Movie* quanto no de Sarris, a influência exercida pelos *Cahiers* é evidente: os dois são, indiscutivelmente, herdeiros da revista francesa, ainda que o pensamento deles apresente suas particularidades dignas de nota. É nos *Cahiers*, porém, que o autorismo tal como o conhecemos se cria e se desenvolve; é majoritariamente sobre essa revista, portanto, que o foco de nosso trabalho recai.

Discurso de enorme capilaridade, o autorismo se tornou um fenômeno intercontinental. Como atestam os exemplos acima, em um curto intervalo de tempo – que vai, grosso modo, do início da década de 1950 ao fim da década de 1960 –, ele saiu da França para conquistar também o Reino Unido e os Estados Unidos. Constituiu rapidamente, no meio da crítica de cinema, uma hegemonia, contra a qual uma série de vozes antagônicas foram, aos poucos, aparecendo.

Em 1978, o crítico Louis Skorecki, que colaborou para os *Cahiers* e também para o *Libération*, publica um extenso ensaio intitulado *Contra a nova cinefilia*. Nele, Skorecki realiza um balanço dos efeitos negativos da política dos autores na nova geração de cineastas, críticos e cinéfilos; diz ele que “hoje, não se fala de um filme senão para valorizar seu autor” (Skorecki, 1978, p. 45-46, tradução nossa). Em 2008, Jacques Rivette é outro a lamentar os vícios de uma crítica excessivamente autorista. Rivette, ex-redator dos *Cahiers* e partidário da Política à época de sua popularização, reflete sobre o impacto dela a longo prazo na crítica de cinema e chega a conclusões semelhantes às de Skorecki: “A crítica de cinema não é mais legal. Não deveria acontecer que todos os cineastas façam os filmes que você espera deles”. Depois, comentando a recepção crítica de filmes então em cartaz, completa: “Os críticos estão felizes que eles receberam o filme de Tim Burton que eles esperavam e o filme dos irmãos Coen que eles esperavam” (Lim, 2008, parágrafo 21, tradução nossa). Dez anos depois de Rivette, em 2018, Francis Vogner dos Reis explicita, sinteticamente, aquilo que estava implícito nas falas de Skorecki e Rivette: “O autor virou uma *commodity* do cinema contemporâneo”. (Reis, 2018, p. 100)

A hegemonia do autorismo teria levado, segundo esses insurgentes, a um empobrecimento da crítica, que não lida mais com os filmes como objetos autônomos, mas sim como produtos derivados de um autor – este sim, o verdadeiro interesse dos autoristas. Teria levado também, como consequência disso, a um elogio da estagnação e da mesmice dos cineastas, elogiados em função da capacidade de repetirem sempre, em seus novos filmes, os elementos característicos dos anteriores. O autorismo teria legitimado, segundo as declarações acima, a transformação dos cineastas em mercadoria: resumindo cada diretor a uma identidade particular, os críticos facilitam o trabalho dos departamentos de marketing dos estúdios, que vendem os seus filmes ao público por meio do autor. “Do mesmo diretor de *X*, vem aí *Y*”, “Da mente brilhante de *X*, vem aí *Y*”, eis alguns jargões publicitários construídos por intermédio do autorismo.

Se as preocupações desses críticos parecem válidas, então a investigação que iniciamos a partir de agora tem como objetivo descobrir se é possível escapar do autorismo; se é possível que existam alternativas ao autorismo, que podem ter se manifestado em algum momento da história da crítica de cinema, mas que circularam com menor intensidade graças à consolidação do autorismo como discurso hegemônico no meio da crítica.

Para tal, é necessário compreender, primeiro, sob que condições foi possível que aparecesse e ganhasse força, em dado momento da história, o discurso autorista. É necessário, portanto, retroceder no tempo e empreender uma breve arqueologia do autorismo. O nosso ponto de partida precisa ser a própria noção de autor, basilar ao autorismo, cuja aparição na sociedade francesa remonta a tempos longínquos, anteriores ao cinema.

1.1. O autor antes do cinema

O nascimento da palavra autor (*auteur*) na língua francesa aconteceu no século XII, segundo Steven Bernas (2001, p. 38-39). Ela deriva do latim *auctor*, palavra usada para significar aquele que é a causa primeira de alguma coisa, aquele que estabelece em relação a uma obra – seja ela artística, seja científica – uma relação de autoridade, paternidade.

Já na Idade Média, portanto, era comum no campo das artes e das ciências a atribuição de autoria. Este processo, no entanto, está sempre sujeito a mudanças. Michel Foucault (1999, p. 27) nota que a “função-autor” não recebe a mesma importância em todas as instâncias de produção discursiva; tampouco permanece regular em cada uma delas – ora se fortalece, ora enfraquece, a depender das transformações sociais de cada época. O caso do discurso

científico é interessante: na Idade Média, a atribuição de autoria era indispensável aos empreendimentos científicos, pois a possibilidade de uma proposição ser considerada válida ou não dependia do seu autor. Mas a partir do século XVII, à medida que a validade científica passa a depender de outros critérios³, o autor já não importa mais como antes: hoje, no âmbito da ciência, “o autor só funciona para dar nome a um teorema, um efeito, um exemplo, uma síndrome” (Foucault, 1999, p. 27).

O caso das artes é totalmente diferente. Nas sociedades antigas, era comum que obras de arte fossem postas em circulação, aceitas, valorizadas “sem que fosse colocada a questão do seu autor” (Foucault, 2001, p. 275). Um grande número de obras da Antiguidade de que temos conhecimento são anônimas, e o esforço de atribuir-lhes retroativamente um autor é, historicamente, recente. Como observa André Bazin (1957, p. 4), é comum que falemos de obras de arte antigas como se elas fossem produto “não de um artista, mas de uma arte; não de um homem, mas de uma sociedade”. Ou seja, na falta de qualquer marca que associe a obra de arte a um autor, a arte antiga, quando historiada, costuma ser segmentada de acordo com as diferentes sociedades das quais as obras de arte provêm. Um exemplo de tal abordagem é o trabalho de Élie Faure (1990), que, ao historiar a arte egípcia antiga, faz dela um retrato homogêneo: procura na sociedade (sua religião, sua divisão social, seus costumes) a explicação para o aspecto geral das obras. Quando prossegue ao estudo da arte grega, por outro lado, o grau de individuação é um pouco maior: posto que conhecemos os autores de alguns dos mais célebres artistas antigos gregos, é possível complexificar esse retrato homogêneo; é possível dizer não apenas que há uma arte grega, mas que há também uma arte de Fídias, o escultor, por exemplo.

Todavia, a partir da Idade Média – é este o ponto de inflexão eleito por Foucault (2001) – observa-se uma crescente valorização do autor nas artes. Num movimento contrário ao exemplo das ciências, que viram a partir daí o autor perder a importância, inicia-se nesse período uma necessidade cada vez maior de vinculação das obras de arte aos seus respectivos autores.

A qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. (Foucault, 2001, p. 276)

³ Segundo Foucault, neste período “começou-se a aceitar os discursos científicos por eles mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável novamente; é sua vinculação a um conjunto sistemático que lhes dá garantia, e de forma alguma a referência ao indivíduo que os produziu.” (Foucault, 2001, p. 276)

O autor passa, então, a condicionar a recepção das obras de arte. A interpretação que se faz delas passa a depender da relação que elas estabelecem com o seu autor, sua vida pregressa e suas obras pregressas. Tal é o argumento de Roland Barthes (2004), para quem esse fenômeno se inicia, na verdade, na passagem da Idade Média para a Modernidade. Barthes recorre a alguns exemplos para ilustrar essa prática: Baudelaire, Van Gogh e Tchaikovski são, segundo ele, três artistas cuja obra convencionou-se interpretar à luz dos seus infortúnios pessoais. Para Barthes, a crítica literária faz um desserviço às obras quando se limita a reportá-las ao seu autor: perde-se nesse processo a riqueza polissêmica das obras, relegadas à condição de meras alegorias da vida de quem as produziu.

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está "explicado", o crítico venceu. (Barthes, 2004, p. 63)

O fenômeno relatado por Barthes tem íntima relação com a consolidação do paradigma romântico de crítica literária, acontecida no início do século XIX. Se a figura do autor passa a importar cada vez no campo das artes, é porque começava a predominar, nesse período, a perspectiva segundo a qual as obras de arte são (ou devem ser) a expressão do estado de espírito do artista que as fez. A atividade artística, outrora identificada com outros fins – a saber, a imitação do mundo ou a educação do público⁴ –, passa a ser considerada a revelação da personalidade do artista. Sob esse paradigma, experimentar uma obra de arte é fazer o conhecimento do seu autor e de seus sentimentos.

Segundo Meyer H. Abrams (2010), a crítica de arte dificilmente se ocupava, até o século XVIII, do estudo dos autores. “O que se escrevia sobre as vidas de poetas e artistas foi levado adiante como um ramo da biografia geral, com o objetivo de dar memória a homens famosos em todas as áreas das empreitadas humanas” (Abrams, 2010, p. 302). Isso se explica pelo fato de que, até esse século, predominavam as teorias da arte que colocavam outros aspectos da produção artística em primeiro plano, em detrimento do artista. Nas teorias miméticas, das quais os diálogos platônicos e a *Poética* de Aristóteles são os maiores exemplos, a arte era considerada uma imitação do mundo: em outras palavras, enfatizava-se a relação da obra com o universo que ela representa. Já as teorias pragmáticas, que dominaram

⁴ Meyer H. Abrams (2010) distingue quatro correntes de teoria estética predominantes ao longo da história. A primeira, a “teoria mimética” de Platão e Aristóteles, explicava a arte como imitação do mundo. A segunda, a “teoria pragmática”, enxergava as obras de arte como instrumentos de educação do espectador. A terceira (e a que nos concerne neste momento) é a “teoria expressiva”, aquela identificada com o romantismo.

a crítica “desde a época de Horácio até o século XVIII” (Abrams, 2010, p. 40), consideravam a arte um meio de educação do público: enfatizava-se, portanto, a relação da obra com o público. O advento das “teorias expressivas” no século XIX, tal como Abrams se lhes refere, marca o momento em que finalmente se enfatiza a relação da obra com o artista – em outras palavras, da obra com o seu autor.

Nesse sentido, Abrams (2010, p. 302) destaca três procedimentos comuns da crítica de orientação expressiva: pode-se “ler um autor em busca da explicação de seu trabalho”, ou seja, procurar na biografia do artista algo que possa ajudar a explicar a obra em análise; pode-se também “ler um autor independentemente de sua obra”, ou seja, percorrer o caminho contrário, utilizando a obra como meio de conhecimento da pessoa que a produziu; pode-se, por fim, “ler uma obra para nela encontrar o seu autor”, ou seja, deduzir características a respeito do artista a partir de características da obra em questão. Este último procedimento, que estabelece correlações entre qualidades estéticas da obra e qualidades pessoais do artista, é o mais radical de todos: postula descobrir não só os fatos biográficos da vida de alguém, mas a intimidade do artista: o seu temperamento, seus interesses, seus desejos, até mesmo o lado de si que ele dissimula e tenta esconder de seus leitores.

Como resultado, temos uma obra literária dividida entre a referência superficial a personagens, coisas e eventos, e um simbolismo mais importante encoberto, expressivo de elementos da natureza do seu autor. Provido da chave apropriada, o romântico radical acreditava poder decifrar o hieróglifo, penetrar na realidade atrás da aparência e, assim, vir a conhecer um autor com mais intimidade do que seus próprios amigos e sua própria família; mais intimamente até mesmo do que o autor poderia conhecer a si próprio sem essa chave. (Abrams, 2010, p. 304)

O paradigma romântico de crítica dominou o campo das artes no século XIX e ainda exerce sobre ele, até os dias de hoje, uma forte influência. Ainda no final desse século, porém, o advento de um novo meio artístico vem estremecer as certezas erigidas por essa corrente crítica. O cinema propôs, aos críticos e teóricos, um desafio inteiramente novo, na medida em que apresenta uma diferença fundamental em relação às outras artes: o automatismo do registro. “Um olho de vidro e uma memória de bromato de prata deram ao artista a possibilidade de recriar o mundo a partir *daquilo que ele é*” (Mourlet, 1959, p. 24, tradução nossa, grifo próprio).

A observação de Michel Mourlet demarca uma clara diferença entre o cinema e os meios que o precederam: nas artes das quais nos ocupamos até aqui (pintura, escultura, literatura, etc), entre o *mundo* e o *retrato do mundo* se interpõe o artista, o que garante uma diferença inevitável entre este e aquele. Já no cinema, presume-se uma ligação direta entre o

mundo e o seu retrato. A presença do artista poderia, pela primeira vez, ser dispensada ou, no mínimo, significativamente reduzida.⁵ Tais condições dificilmente favorecem, portanto, a manutenção do discurso romântico segundo o qual uma obra de arte revela a personalidade daquele que a produziu. É nesse sentido que John Caughie (1981, p. 11) problematiza a emergência do autorismo no cinema: trata-se de um retorno às teorias expressivas da arte justo no meio em que uma “estética da expressão individual” parece menos apropriada.

Além disso, há outro motivo pelo qual a figura do autor terá dificuldades de se instalar no cinema: o caráter coletivo das produções cinematográficas. Inventado tardiamente em relação aos demais meios artísticos, no crepúsculo do século XIX, o cinema foi o receptáculo de um processo de industrialização sem precedentes na história das artes: a produção cinematográfica de diversos países cresceu e passou a movimentar cada vez mais dinheiro ao longo das primeiras décadas do século XX. Nesses países – entre os quais o maior exemplo são os Estados Unidos –, os filmes se tornam empreendimentos milionários, que empregam dezenas ou até centenas de trabalhadores⁶, e o alto custo de cada um deles é sinônimo de alto risco. Por isso, os artistas de cinema têm a sua liberdade criativa limitada por produtores e executivos dos estúdios para os quais trabalham, e nos casos em que o processo de produção é altamente segmentado, dificilmente possuem controle sobre a versão final dos filmes que assinam (Bordwell; Staiger; Thompson, 1988, p. 243). Como podem, nesse contexto, os diretores de cinema pretender o status de autor?

É justamente contra esses obstáculos que o autorismo emerge, a fim de mostrar que, apesar da objetividade fotográfica; apesar da segmentação do trabalho, os filmes ainda possuem um, e apenas um, autor. É o que trataremos de observar a seguir.

1.2. O autor no cinema

Verificamos alguns motivos pelos quais o autorismo teve dificuldade de se instalar no cinema. No entanto, como pudemos constatar ao longo deste capítulo, no início da década de

⁵ Um dos maiores expoentes desta perspectiva teórica sobre o cinema é André Bazin, para quem a passagem da pintura à fotografia representou “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (Bazin, 2018, p. 31).

⁶ Janet Staiger oferece uma noção do crescimento da indústria cinematográfica estadunidense nas primeiras décadas do século XX, bem como de sua concentração na costa oeste do país: “Em 1915, um jornalista especializado estimou que 15 mil trabalhadores estavam empregados na indústria cinematográfica de Hollywood, responsável por mais de 60% dos filmes produzidos nos Estados Unidos”. (Bordwell; Staiger; Thompson, 1988, p. 211, tradução nossa)

1950 a sua circulação pela crítica de cinema já estava em pleno curso e ao final da década de 1960 ele já havia constituído nesse meio uma verdadeira hegemonia.

Uma atitude equivocada diante desta história seria postular uma origem repentina para o autorismo; dizer que ele foi obra de algumas mentes brilhantes às quais se pode atribuir a sua invenção; que por meio de um *insight* genial conceberam esta ideia da noite para o dia. Em vez disso, parece muito mais razoável supor que, se o autorismo pôde se fazer evidente apenas na década de 1950, essa aparição foi, na verdade, o resultado de um lento processo de sedimentação desse discurso ao longo dos anos.

Procuraremos, a partir daqui, considerar o autorismo como um discurso, na acepção que Michel Foucault fez dessa palavra. Defini-la não é tarefa fácil, e o próprio Foucault (2008) admite que empregou este termo com significados diversos ao longo de suas pesquisas. De maneira resumida, o discurso pode ser definido como um “grupo individualizável de enunciados” (Foucault, 2008, p. 90), ou seja, um conjunto de enunciados que pode ser agrupado em função de alguma similaridade compartilhada entre eles. Mais tarde, Foucault vai tentar elaborar melhor essa definição, dizendo que o discurso é um “conjunto de enunciados que se apóia em um mesmo sistema de formação” (Foucault, 2008, p. 122). Dessa vez, há uma informação a mais: um discurso possui um sistema de formação, a partir do qual surgem os diversos enunciados inscritos nele. A tarefa do analista do discurso se torna, portanto, descobrir esse sistema e suas regras de funcionamento⁷ a fim de entender *como podem ter aparecido*, em dado momento da história, os enunciados que constituem o discurso analisado. Voltando ao contexto de nossa pesquisa, trata-se de localizar o contexto que tornou possível o aparecimento do discurso autorista; que tornou possível a sua aceitação como verdade, a despeito dos obstáculos apontados acima; que tornou possível que, mesmo no meio artístico menos afeito ao autor, ele tenha lá se instalado mesmo assim.

Quando John Caughie (1981, p. 9) tentou definir o autorismo, vimos anteriormente, a sua definição já deixava entrever que ele pode ser considerado um discurso: no texto de Caughie, ele cita uma série de enunciados que, toda vez que são entoados, são uma manifestação do discurso autorista. Toda vez que se considera o diretor como figura-chefe de uma produção cinematográfica, há autorismo em ação; toda vez que se afirma que um bom diretor faz com que o filme tenha “a sua cara”, o seu estilo, há autorismo em ação; toda vez que se postula que há entre os filmes de um diretor uma identidade verificável em todos eles, há autorismo em ação.

⁷ Segundo Roberto Machado (2006, p. 138), “analisar um discurso é determinar as regras que tornam possível a existência de enunciações diversas”.

Esquemáticamente, gostaria de desdobrar a definição de Caughie e listar quatro enunciados que parecem centrais ao discurso autorista. Esse discurso não se limita a eles, evidentemente, mas ater-se aos quatro é uma introdução para que possamos empreender uma cronologia da consolidação desse discurso ao longo da história do cinema.

Resumidamente, o autorismo envolve a aceitação destas quatro premissas:

- 1) *Um filme tem um autor.*
- 2) *O autor do filme é o diretor.*
- 3) *Os bons diretores revelam a sua personalidade no filme.*
- 4) *Os filmes autorais são preferíveis aos não-autorais.*

Em nossa tarefa de determinar os processos pelos quais esses enunciados passaram a ser aceitos como verdade, é necessário, em nossa cronologia, voltar aos inícios do cinema, onde nem mesmo o mais basilar desses enunciados – segundo o qual um filme tem um autor – ainda havia conquistado o *status* de lugar-comum que ele hoje tem.

1) *Um filme tem um autor.* Durante o período que designamos como “primeiro cinema”, a figura do autor era ainda irrelevante. Relatos de sessões de cinema entre o final do século XIX e o início do século XX revelam que a experiência de um filme estava muito mais próxima à de um parque de diversões, de acordo com Tom Gunning (1986, p. 65), ou de um teatro de variedades, de acordo com André Gaudreault (2011, p. 48) – meios em que a ideia de autoria não importa como nas artes tradicionais. No caso de Gunning, ele dá o exemplo das sessões promovidas pela *Hale's Tours*, a maior rede norte-americana de cinemas da época: programava-se uma série de pequenos filmes não-narrativos, filmados em veículos em movimento (em sua maioria, trens), e a própria sala era montada como um vagão de trem, a fim de imitar a experiência de uma viagem tal como ela aconteceria na vida real.

Somam-se a esse caso diversas anedotas – de procedência duvidosa, é importante destacar⁸ – sobre os espectadores das primeiras vistas cinematográficas. O exemplo mais famoso seria o da sessão de *A chegada do trem na estação* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Auguste Lumière e Louis Lumière, 1896), em que a imagem do trem se aproximando assusta os espectadores presentes e os leva a fugir da tela. Além deste, Elsaesser (2018, p.

⁸ Sobre a pertinência desses exemplos, compartilho da opinião de Elsaesser (2018, p. 149), para quem, na ausência de provas para esses acontecimentos, vale considerar que eles estão provavelmente a meio caminho entre a verdade e a “mitologia urbana que o primeiro cinema gerou a respeito de si mesmo”. Elsaesser cita, inclusive, uma série de filmes da época que tematizam justamente o espectador ingênuo, que acredita nas imagens de cinema como se elas fossem objetos reais.

147) cita a história de mulheres que puxavam suas saias “de modo a não ficarem molhadas quando assistiam a filmes com títulos como *Rough Sea at Dover* (1895) ou *Panoramic View of Niagara Falls in Winter* (1899)”.

Tais relatos, enfim, ilustram a reação popular frente ao novo meio artístico: o aspecto que cativava os espectadores da época era a capacidade do cinema de servir como um prolongamento da vida real, animando objetos ali onde a presença deles parecia improvável. É possível, portanto, traçar um paralelo com as teorias miméticas da Antiguidade tal como esquematizadas por Abrams (2010): o que fascinava esses espectadores é a vocação imitativa do cinema; a relação que a obra estabelece com o objeto imitado. O artista que produz o filme ainda não ganhava reconhecimento perante o público.

Tampouco ganhava reconhecimento perante aqueles que lhes compravam as obras: segundo Gunning (1986, p. 65), os exibidores exerciam grande controle sobre o modo como os filmes eram apresentados: reeditavam-no ao bel-prazer, adicionavam efeitos sonoros reproduzidos ao vivo, incluíam narradores para comentar a trama durante a sessão... a autoria encontrava-se, portanto, diluída entre o cineasta responsável pela produção da obra e o exibidor, livre para modificá-la antes e durante o ato da projeção.

Outros relatos, por fim, corroboram a desconsideração do autor como uma questão relevante no início do século XX. Durante a década de 1910, ocorreu, de acordo com Bordwell, Staiger e Thompson (1988, p. 13), a ascensão do *star system*. Nesse período, “as companhias cinematográficas começaram a diferenciar seus produtos de forma consistente por meio das estrelas”. Se há, portanto, um profissional do cinema que recebe a sua devida publicidade nesta época, eles são os atores, os responsáveis por atrair o público às sessões. Mesmo os grandes diretores norte-americanos da época não tinham, com frequência, o seu nome veiculado: é o caso de D. W. Griffith, que, no período em que trabalhou para a Biograph, sequer assinava seus filmes. (Xavier, 1984, p. 30)

Será necessário passar ao contexto francês para que apareçam as primeiras discussões sobre o profissional a quem se pode atribuir a autoria de um filme. Segundo Jean-Claude Bernardet (2018, p. 11), “a ideia de autoria está suficientemente entranhada na cultura francesa para que se aceite a ideia de autoria cinematográfica”. Data de 1921 a primeira utilização da palavra “cineasta”, por Louis Delluc – considerado um dos primeiros e mais influentes críticos de cinema da história. No entanto, o termo padecia de uma imprecisão: o “cineasta” foi, de acordo com Jacques Aumont (2008, p. 21), a solução encontrada para colocar o artista de cinema em pé de igualdade com o pintor, o escultor ou o músico. A sua utilização dava a entender que o cineasta era o responsável individual pela concepção da obra.

Tal imprecisão revelou outro problema: acabavam recebendo o nome de “cineastas” todos os profissionais envolvidos na produção de um filme: “animadores, realizadores, artistas, industriais – os que fizeram alguma coisa pela indústria artística do cinema” (Aumont, 2008, p. 21).

Com o objetivo de fazer a distinção entre os diferentes cargos, convencionou-se, a partir da década de 1930, a utilizar o termo “autor” para separar dos demais o grande responsável pela obra (Aumont, 2008, p. 21). No entanto, desde a década anterior essa diferenciação já estava em curso, como no caso de Jean Epstein, que, em algumas ocasiões, usava o termo “autor” fazendo referência a cineastas. (Bernardet; Reis, 2018, p. 11)

2) *O autor do filme é o diretor*. As vanguardas europeias consolidadas durante a década de 1920 representam o momento em que a figura do diretor emergiu como protagonista no processo criativo do filme (Peixoto, 2010, p. 26). Tal protagonismo fica evidente tanto na produção dos filmes quanto na bibliografia de teóricos do período.

Quanto ao processo de produção dos filmes, pode-se observar o exemplo alemão. Cánepa (2006) observa que os diretores da época gozavam de grande liberdade, apesar do sistema industrial no qual estavam inseridos; sob essa perspectiva, seria possível afirmar que o cinema alemão da época era um “cinema de autor”. “Diferentemente do que se passava em Hollywood, o sistema de produção da UFA era centrado no poder dos diretores, que detinham o controle de pequenos ‘exércitos’ de artistas e técnicos” (Cánepa, 2006, p. 82). A estética desenvolvida nesse período – o expressionismo – ratifica esta impressão: o que estava em jogo, para os cineastas alemães, era a capacidade do cinema de ultrapassar a aparência das coisas, revelar-lhes a “sua forma verdadeira, livre da sufocante pressão de uma falsa realidade. O artista expressionista, não receptivo, mas realmente criador, procura, em lugar de um efeito momentâneo, o significado eterno dos fatos e objetos” (Eisner, 1985, p. 19).

O cinema francês da época também é digno de nota. Neste caso, a principal preocupação dos cineastas era, segundo Peixoto (2010, p. 27), a superação das convenções do teatro naturalista por meio de “uma série de proezas técnico-estilísticas, entre as quais as sobreimpressões, as deformações ópticas (distorções de foco, acelerações e retardamentos), a exploração dos primeiros planos e dos enquadramentos subjetivos, além de experimentalismos com a duração dos planos e os ritmos de montagem”. Este processo é comandado pelo diretor, que assume, então, posição de liderança frente à equipe. É com o “impressionismo francês”, portanto, que o diretor é alçado ao status de autor. (Peixoto, 2010, p. 28)

Fundamental para o desenvolvimento das vanguardas também foi o trabalho dos teóricos, dos quais convém citar alguns exemplos. No caso de Louis Delluc e Jean Epstein, cumpre lembrar a importância dos dois na elaboração do conceito de “fotogenia”. Em Epstein, a fotogenia é a possibilidade de revelar a beleza das coisas tal como apenas o cinema tem a capacidade de fazer; a partir dos procedimentos técnicos que lhe são próprios (alguns dos quais citamos acima). O cineasta-autor tem importância central na sua realização, portanto, na medida em que é o responsável pelas escolhas das quais resulta a estética do filme. Na teoria de Rudolf Arnheim, elaborada na década de 1930, o artista também ganha importância, pois é o responsável por empreender a transfiguração do objeto representado. Para Arnheim, o valor imitativo do cinema não interessa; este deve comportar-se menos como uma janela e mais como um prisma. “O que se poderia ter por ‘defeitos’ da técnica cinematográfica constituem, na realidade, as ferramentas do *artista criador*.” (Arnheim, 1957, p. 127, grifo próprio)

3) *Os bons diretores revelam a sua personalidade no filme*. Esta ideia foi sistematicamente desenvolvida na teoria cinematográfica francesa dos anos 1920. Por exemplo, em Jean Epstein, que em 1923 já associava o trabalho de direção à impressão de uma sensibilidade pessoal no filme. “Esta paisagem ou este fragmento de drama encenado por um Gance em nada se parecerá com o que teria sido visto pelos olhos e o coração de um Griffith, de um L’Herbier. E assim fez irrupção no cinema a personalidade de alguns homens, a alma, a poesia, enfim”. (Epstein, 2012, p. 296, tradução nossa)

No entanto, para verificar o momento em que este enunciado se expressa com a maior frequência e intensidade, será necessário avançar no tempo, deixando para trás o período das vanguardas. Situemo-nos na passagem entre as décadas de 1930 e 1940, onde o cinema abandonou de vez o silêncio e incorporou o som à imagem. O decorrer desse período viu, além disso, o gradual desenvolvimento de uma série de técnicas que permitem alternativas à decupagem analítica – a saber, os planos-sequência e a filmagem em profundidade de campo. Os cineastas pioneiros dessas técnicas receberão elogios da crítica: é o caso de Jean Renoir e Orson Welles, para citar dois célebres exemplos.

Em 1943, o romancista Alexandre Arnoux publica um elogio à obra de Renoir⁹, destacando o caráter distinto de seu trabalho de direção. Os filmes de Renoir e de Jacques Feyder, segundo ele, são facilmente discerníveis, graças ao estilo particular de cada um. “Sua contribuição individual se esboça logo no início, eles elaboram rapidamente seu estilo, sua maneira cinematográfica [*leur pâte cinématographique*], seu ritmo, sua atmosfera,

⁹ Diante da impossibilidade de acesso a este texto, reproduzo o trecho utilizado por Bernardet (2018) em *O Autor no Cinema*.

possibilitando ao amador menos prevenido distingui-los logo nas primeiras sequências” (Arnoux apud Bernardet; Reis, 2018, p. 11).

Os anos pós-Segunda Guerra Mundial foram, na França, um período extremamente fecundo para a crítica de cinema. Multiplicaram-se os cineclubes, as revistas e os filmes em lançamento – especialmente os norte-americanos, cuja estreia na Europa a guerra havia atrasado.¹⁰ Nesse contexto, convém mencionar dois acontecimentos: a fundação da revista *L'Écran français* em 1943, mesmo ano do texto de Arnoux, e a estreia parisiense de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) três anos depois, em 1946. Tal sequência de eventos vai gerar um dos grandes responsáveis pela consolidação do pensamento segundo o qual um filme deve expressar a personalidade de quem o faz: a publicação do ensaio *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*, de Alexandre Astruc, em 1948. O texto de Astruc pode ser encarado como um divisor de águas na crítica francesa, aponta Antoine de Baecque (1991, p. 32-33): a “velha guarda” da crítica havia rechaçado *Cidadão Kane*, enquanto a *nouvelle critique* – da qual Astruc e André Bazin eram os principais nomes – considerava o filme de Welles revolucionário.

O ensaio se inicia justamente destacando o caráter excepcional de certos lançamentos recentes à época, ao mesmo tempo em que condena a incapacidade da crítica estabelecida de dar conta desses filmes. “De *A Regra do Jogo* de Renoir aos filmes de Orson Welles, passando por *As Damas do Bois de Boulogne*, tudo aquilo que traceja as linhas de um novo futuro escapa a uma crítica da qual, de qualquer forma, não se poderia esperar outra coisa” (Astruc, 2012, parágrafo 2).

O que esses filmes revelam, segundo Astruc, é a chegada de uma maioria do cinema. Após todo o desenvolvimento técnico ocorrido até então – que, como vimos, vai desde a incorporação do som ao desenvolvimento de uma *decupagem sintética*, baseada nos planos-sequência e na profundidade de campo, como alternativa à decupagem analítica –, o cinema conquistou os meios de se tornar um meio de expressão, tal como o foram as artes anteriores a ele.

Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. (Astruc, 2012, parágrafo 4)

¹⁰ Tal fenômeno foi relatado por Jean-Claude Bernardet (2018, p. 12): “A produção dos Estados Unidos tinha sumido dos mercados europeus durante a Segunda Guerra Mundial, e seu reaparecimento a partir de 1945 deixa esses futuros críticos deslumbrados”.

A referência de Astruc é a literatura: o horizonte do cinema, para ele, está na aquisição da mesma liberdade de expressão do pensamento que a escrita literária proporciona. Disso resulta que os filmes terão um caráter absolutamente pessoal – o cineasta, portando a sua *câmera-caneta* (*caméra-stylo*), será capaz de desenvolver o tipo de filme que quiser, *da maneira como quiser*; aqueles que dominam a arte da *mise en scène* saberão dar ao filme a “sua cara”. O destino de todo cineasta será o de se tornar um autor, na acepção romântica desse termo: alguém que se revela através da sua obra. “O que implica, entenda-se bem, que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. [...] *Cidadão Kane* funcionaria noutra forma exceto aquela a qual Orson Welles lhe deu?” (ASTRUC, 2012, parágrafo 11)

O ensaio de Astruc causou uma forte e imediata influência no meio da crítica. Ainda em 1948, Jacques Doniol-Valcroze, então redator da *Revue du cinéma*, escreve em seu diário: “devemos dar uma doutrina à *Revue du cinéma*, uma doutrina cujo ponto de partida é a teoria da *caméra stylo* de Astruc” (Doniol-Valcroze apud Baecque, 1991a, p. 33, tradução nossa). Segundo Antoine de Baecque, trata-se de um claro precursor das ideias que a crítica francesa passará a década de 1950 desenvolvendo: “[Astruc] é sem dúvidas o primeiro, com Éric Rohmer, a promover a lógica dos autores e o elogio da *mise en scène* defendidos a seguir pelos jovens turcos nos *Cahiers du cinéma*”. (Baecque, 1991a, p. 33, tradução nossa)

No entanto, uma certa distância ainda separa Astruc desses críticos que se lhe sucederão. Para Astruc, tornava-se autor o cineasta que exercia sobre a produção do filme um controle absoluto. A distinção entre diretor e roteirista não fazia sentido para ele; a mesma pessoa deveria ocupar os dois papéis, concentrar em si própria todos os esforços criativos do filme. Não à toa as referências de que ele lança mão em seu texto são, à exceção de Orson Welles, europeias (Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Feyder): a figura do cineasta-autor déspota do *set* de filmagem era mais comumente observada no contexto europeu que no norte-americano (Welles era, nesse sentido, a exceção que confirma a regra).

Jean-Claude Bernardet corrobora esta afirmação: “diferentemente do cinema francês e europeu em geral, em que as formas de produção seriam mais propícias à existência de autores, Hollywood é geralmente tido como o lugar do comércio cinematográfico, do divertimento, do cinema de massa, e nunca como o lugar da arte e da autoria” (Bernardet; Reis, 2018, p. 12). Isso se explica pela configuração particular que tomavam as produções hollywoodianas, altamente segmentadas em departamentos que pouco conversam entre si.

Cada profissional tem o seu trabalho e, uma vez concluído, a produção pode continuar sem a sua participação: o roteirista, via de regra, não acompanha a filmagem, realizada pelo diretor; este, por sua vez, muitas vezes não tem controle sobre o corte final do filme, realizado pelo montador. Como sustentar, neste contexto, a existência de um diretor-autor?

Esta pergunta será respondida após a criação, em 1951, de uma outra revista: a *Cahiers du cinéma*. Liderada por Jacques Doniol-Valcroze e André Bazin¹¹, a revista buscou incorporar, entre seus colaboradores, diversos jovens críticos que participavam de outras revistas de cinema e de cineclubes parisienses da época: entre eles, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol – trata-se do grupo que será posteriormente conhecido como os “jovens turcos”. Os *Cahiers* rapidamente se destacaram no meio intelectual francês pela atenção especial que davam ao cinema norte-americano – o que não se verificava em boa parte das outras revistas da época (à exceção da *Revue du cinéma*¹²), assim como em certos segmentos da cinefilia francesa, que, grosso modo, consideravam tal atitude um gesto reacionário e anti-nacionalista.¹³

Ali onde boa parte da crítica enxergava um cinema pobre, um mero “entretenimento de sábado à noite”, os jovens críticos dos *Cahiers* enxergaram um momento decisivo na história das artes: a existência de uma poderosa indústria de produção de filmes não era, para eles, um fator que limitava a criatividade dos artistas; ela era, na verdade, um fator que a potencializava, que os permitia a oportunidade de mostrar todo o seu talento. As palavras de Éric Rohmer, um dos principais críticos deste momento, ajudam a resumir a atitude compartilhada por este grupo de críticos: “A costa californiana não é, para o cineasta talentoso e fervoroso, esse inferno que alguns afirmam, mas sim esta terra escolhida, esta pátria que foi Florença no *quattrocento* para os pintores, ou Viena no século XIX para os músicos” (Rohmer, 1954, p. 11-12, tradução nossa). Isso quer dizer que os cineastas, sabendo aceitar as contrapartidas que lhes são impostas (as convenções narrativas ou a não-supervisão do corte final, por exemplo), conseguirão mesmo assim desenvolver sua arte poética em todo o seu potencial na medida em que a etapa essencial da criação cinematográfica, a *mise en scène*, lhes é garantida praticamente sem limitações.

¹¹ Além dos dois, participou também da fundação da revista Joseph-Marie Lo Duca. No entanto, como aponta Antoine de Baecque (1991a), Lo Duca não exercia controle sobre a linha editorial da revista, de modo que as duas figuras relevantes entre os fundadores eram Doniol-Valcroze e Bazin.

¹² Antoine de Baecque (1991a, p. 19) afirma que a *Revue du cinéma* foi uma espécie de antecessora dos *Cahiers* no que diz respeito ao elogio de certos cineastas norte-americanos.

¹³ Ainda segundo Antoine de Baecque (1991a, p. 31), a ocupação intensa dos filmes norte-americanos em parte significativa das salas de cinema francesas, em detrimento dos filmes nacionais, causou insatisfação tanto nos profissionais de cinema quanto nos cinéfilos e intelectuais.

Ou seja, por mais que a versão inicial (o roteiro) e a versão final do filme (o corte final) escapem ao controle do cineasta, existe ali na etapa intermediária (e a mais importante de todas, segundo esses críticos) a oportunidade de encená-lo da maneira como se quisesse, visto que eles eram livres para fazê-lo, e que a riqueza dos estúdios lhes colocava à disposição uma enorme diversidade de ferramentas. De modo que, digamos, um mesmo roteiro nas mãos de Howard Hawks, Nicholas Ray e Alfred Hitchcock (para citar três cineastas muito elogiados nas páginas dos *Cahiers*) resultaria em filmes completamente diferentes; filmes que, apesar das restrições de liberdade às quais os realizadores estavam submetidos, carregariam o estilo único de cada um deles. É por causa disso que certos críticos dos *Cahiers du cinéma* sustentarão que é possível, sim, que exista autoria no seio do sistema hollywoodiano.

Luiz Carlos Oliveira Jr. ratifica estas observações, destacando a relação que esses críticos estabeleciam entre o exercício da *mise en scène* e a autoria do filme:

A “política dos autores” inventada pela ala jovem da redação dos *Cahiers* tinha uma interessante premissa, hoje bastante conhecida, segundo a qual era justamente em Hollywood, sob a pressão de grandes produtores e no seio de um conjunto de regras técnicas e profissionais, que a assinatura de um autor podia provar que seu lugar de inscrição era mesmo a *mise en scène*. Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores — incluindo iluminação, performances, gestual, enquadramento, decupagem, angulação, etc. — que ele podia controlar *durante a filmagem*, no ato da encenação. Em suma, restava-lhe a *mise en scène*. (Oliveira Jr., 2010, p. 19)

A exposição feita até aqui a respeito dos *Cahiers du cinéma* e a posição singular da revista do meio da crítica francesa dos anos 1950, se por demais breve e sintética, ao menos cumpre o objetivo de ilustrar o deslocamento operado pelos *Cahiers* em relação ao manifesto da *caméra-stylo*: se no caso de Astruc, a autoria estava condicionada a um tipo específico de cineasta – o diretor-autor onipotente, mais comum no cinema europeu –, os *Cahiers* ampliam significativamente essas condições. Independente do contexto em que ele está inserido, um cineasta pode ser um autor; esteja ele atuando numa indústria altamente segmentada ou não, tenha ele controle sobre todo o processo ou não, tais fatores já não importam muito. Contanto que o trabalho de *mise en scène* seja suficientemente bem feito; contanto que através dele o diretor saiba deixar a sua marca, ele será um autor.

Eis o processo pelo qual, entre as décadas de 1940 e 1950, convencionou-se dizer que o autor de um filme é aquele que revela a sua personalidade através da sua obra. Tal processo, de início contado resumidamente, precisa ser esmiuçado, a fim de que possamos apreender a

emergência de um quarto importante aspecto do discurso autorista: a ideia de que *os filmes autorais são preferíveis aos não-autorais*. Para isso, será necessário explicar melhor aquilo que no trecho de Oliveira Jr. (2010) aparece com o nome de “política dos autores”.

1.3. A política dos autores

Outra grande consequência do trabalho realizado pelos críticos dos *Cahiers du cinéma* é a ideia de que os filmes produzidos por *autores* – isto é, diretores capazes de inscrever no filme, através da *mise en scène*, a sua personalidade – são superiores aos filmes em que não se detecta a personalidade do diretor. Tal ideia é produto da “política dos autores” empreendida pelos jovens turcos durante o período em que escreveram para a revista. Trata-se de um termo inventado por François Truffaut, que o cunhou numa tentativa de explicitar a política editorial que a revista vinha adotando, paulatinamente, desde o seu início. Ele apareceu pela primeira vez na edição de fevereiro de 1955, num texto de Truffaut chamado *Ali Babá e a ‘Política dos Autores’*¹⁴ – uma crítica do filme *Ali-Babá (Ali Baba et les Quarante Voleurs*, Jacques Becker, 1954).

Neste texto, encontramos uma nítida ilustração da ideia que predomina entre os jovens turcos: o cineasta que consegue impor a sua marca apesar das interferências externas faz por merecer o título de autor. Diz Truffaut: “Apesar do roteiro ajustado por dez ou doze pessoas, dez ou doze pessoas a mais, exceto Becker, *Ali Baba* é o filme de um autor, um autor que alcançou um domínio excepcional, um autor de filmes. Assim, o sucesso técnico de *Ali Baba* confirma a validade da nossa política, a Política dos Autores” (Truffaut, 1955a, p. 47, tradução nossa).

Em outro momento do texto, ele coloca: “A *mise en scène*? Ela é de Jacques Becker, o que significa que *Ali Baba* é, junto com *Touchez pas au Grisbi*, o filme francês mais bem feito do ano. [...] Se *Ali Baba* tivesse sido um fracasso, eu ainda o defenderia sob a Política dos Autores” (Truffaut, 1955a, p. 47, tradução nossa). O trecho é interessante, pois revela que Truffaut formula o seu juízo de valor sobre o filme levando em conta apenas o caráter distinto da *mise en scène* elaborada pelo diretor. O filme não precisaria nem ser bom, segundo ele: basta que seja *autoral*, que carregue nele algo do seu autor, que ostente a sua marca. Não à toa ele menciona outro filme de Becker – *Grisbi, ouro maldito (Touchez pas au Grisbi*, 1954) –

¹⁴ Optamos por traduzir para o português os títulos de artigos escritos em outros idiomas mencionados ao longo desta dissertação.

quando revela, ao final da crítica, os seus dois filmes favoritos do ano até aquele momento: o que Truffaut quer transmitir, com este texto, é que Jacques Becker é um cineasta genial, e que tal gênio se faz evidente (por meio do seu trabalho de *mise en scène*) em todo e qualquer filme realizado por ele. Não haverá, portanto, sequer um de seus filmes que não seja digno de interesse. Todos os filmes de Jacques Becker estão aprovados *a priori*, pelo simples fato de serem filmes de Jacques Becker.

Prosseguindo com a análise dos textos de Truffaut, encontramos um padrão. Dois meses depois, ele assina um artigo sobre Nicholas Ray, intitulado *A admirável certeza*. “Nick Ray é um autor no sentido que gostamos de dar à palavra. Todos os seus filmes contam a mesma história” (Truffaut, 1955b, p. 39, tradução nossa). Em outro momento, um texto dedicado a Fritz Lang: “Não é estranho que todos os filmes americanos de Fritz Lang, apesar de assinados por diferentes roteiristas e rodados sob encomenda das mais diversas firmas, contem, muito sensivelmente, a mesma história? Isso não permite pensar que Fritz Lang poderia muito bem ser um verdadeiro autor de filmes?” (Truffaut, 1954, p. 54, tradução nossa). O procedimento comum a esses textos de Truffaut é postular que, em todos os filmes de um mesmo diretor, é sempre possível observar uma essência que perpassa a sua obra. No caso de Nicholas Ray, todos os seus filmes são a história de “um homem violento que não gostaria mais de sê-lo, [e] sua relação com uma mulher moralmente mais forte que ele” (Truffaut, 1955b, p. 39, tradução nossa). No caso de Fritz Lang, Truffaut distingue o seu tema favorito: “A solidão moral, o homem conduzindo sozinho uma luta contra um universo meio hostil, meio indiferente”. (Truffaut, 1954, p. 52, tradução nossa)

Jean-Claude Bernardet (2018) deu a essa essência o nome de *matriz*. Bernardet, que em seus escritos se revelou um forte crítico da política dos autores, atribui a este conceito uma conotação negativa: a matriz é aquela essência da qual todos os filmes de um diretor são meros acidentes, meras derivações; aquela ideia fixa que constitui o cerne do seu trabalho, e que os filmes sempre vão refletir, ainda que sob aparências distintas. A matriz é, portanto, a metafísica do autor. O objetivo da crítica de cinema, segundo esses textos de Truffaut, seria menos o de analisar os filmes individualmente (investigando o que existe de singular em cada um deles) que analisá-los em comparação com o resto da obra daquele cineasta, a fim de identificar as constantes que lhe são próprias. O objetivo da crítica é sempre, portanto, a descoberta da matriz do cineasta; os filmes não são um fim em si mesmos, são um meio de vislumbrar o autor por trás deles.

A política dos autores não foi um esforço individual de Truffaut. Pelo contrário: muito antes de seu batismo na crítica sobre *Ali-Babá*, é possível encontrar situações em que ela foi

posta em prática. Já em maio de 1953, no número 23 da revista, encontramos uma espécie de precursor da política: o texto *Gênio de Howard Hawks*, de Jacques Rivette. Verifica-se nele uma lógica parecida com os textos de Truffaut analisados acima: Rivette se propõe a missão de apontar certas características invariáveis nos filmes de Hawks. Trata-se de uma crítica do filme *O Inventor da Mocidade* (*Monkey Business*, 1952), mas Rivette não cessa de compará-lo com dois outros filmes do autor: *Bola de Fogo* (*Ball of Fire*, 1941) e *O Monstro do Ártico* (*The Thing from Another World*, 1951). Diz que esses três filmes compartilham os mesmos temas e “uma mesma obsessão pelo elementar”. Elege um valor que, por mais abstrato que seja, serve para individualizar o diretor: a marca do gênio de Hawks seria a “evidência”, ou seja, a neutralidade do seu olhar, “que deixa o mundo transparecer tal e qual”. (Aumont, 2008, p. 97)

Pouco tempo depois, Rivette escreve um texto sobre Alfred Hitchcock. A ideia de gênio reaparece: o cineasta inglês seria, para Rivette, “um gênio que faz das experiências extremas a sua regra de conduta”. O texto, que é uma crítica de *A Tortura do Silêncio* (*I Confess*, 1953), reporta-se ao filme apenas ocasionalmente: mais uma vez, o objetivo do crítico é traçar as linhas gerais da filmografia do diretor. Em boa parte do tempo, Rivette se atém a comentar o trabalho de *mise en scène* de Hitchcock, numa descrição apaixonada dos prazeres proporcionados pelas experiências extremas às quais o diretor submete as suas personagens. Tal descrição lhe apetece mais do que a análise temática, a qual ele hesita em fazer. Em dado momento, porém, ele cede: diz que *A Tortura do Silêncio* repete um tema comum a toda a filmografia do diretor, a culpabilidade (o “coração” de todos os seus filmes, segundo Rivette). Todos os seus filmes contariam com a presença de um personagem culpado, que, “pela remissão do pecado, compreende-se como totalmente liberado da culpa, e mesmo obrigado, se necessário, a levar o seu confessor a assumi-la e expiá-la em seu lugar” (Rivette, 1953b, p. 50, tradução nossa).

Os textos de Rivette são, portanto, uma aplicação incipiente da política dos autores: tanto no caso de Hawks quanto no de Hitchcock, Rivette distingue-os pelo seu temperamento particular diante das histórias que filma – no caso do primeiro, uma certa neutralidade do olhar; no do segundo, intensidade. No entanto, ainda não está presente um dos aspectos característicos da política: a pretensão de usar a obra para explicar o autor e de, inversamente, usar o autor para explicar a obra.

Já na edição de número 39, lançada no ano seguinte, esta prática está em pleno funcionamento. Essa edição é inteiramente dedicada a Hitchcock, certamente o maior beneficiário da política dos autores ao longo da década de 1950. Cineasta outrora

incompreendido, Hitchcock recebeu dos jovens turcos muita atenção: inúmeros textos sobre os filmes do diretor inglês preenchem as páginas dos *Cahiers* desde as primeiras edições da revista. O objetivo deles é afirmar a autonomia artística de Hitchcock, indigno de ser considerado uma mera engrenagem do sistema hollywoodiano. A edição que lhe é dedicada é, portanto, o golpe decisivo contra aqueles que ainda sustentavam tais argumentos. Alexandre Astruc, na introdução a esta edição, resume o posicionamento da revista:

Quando um homem, durante trinta anos e ao longo de cinquenta filmes, quase sempre contou a mesma história: a de uma alma que luta contra o mal, e mantém, nesta única linha, o mesmo estilo, feito essencialmente de uma maneira exemplar de despojar os personagens e os mergulhar no universo abstrato das suas paixões, parece-me difícil não admitir que nos encontramos, pela primeira vez, diante de algo que afinal é raro nesta indústria: um autor de cinema. (Astruc, 1954, p. 5, tradução nossa)

Nas palavras de Antoine de Baecque (1991a, p. 192, tradução nossa), a edição 39 é a “consagração autorista” de Hitchcock. Esse processo de legitimação passa, normalmente, por três passos: o reconhecimento de um universo próprio ao artista, com a sua coerência interna; a interpretação metafísica desse universo – em outras palavras, a descoberta da matriz –; e uma entrevista com o artista, a fim de verificar se ele revela algo a respeito de si mesmo ou do processo criativo que confirma as interpretações dos críticos.

Um artigo muito interessante que pertence a este número da revista – e que realiza o primeiro dos procedimentos mencionados acima – é *Hitchcock diante do mal*, de Claude Chabrol. Logo no início do texto, Chabrol afirma a existência de um universo hitchcockiano e alerta: para desvendá-lo, é necessário ir além das aparências, ignorar o que há de superficial. As convenções do gênero policial – no qual se inscreve boa parte dos filmes de Hitchcock –, os crimes cometidos pelas personagens, não têm importância em si mesmos; eles servem, segundo Chabrol, apenas como um meio de colocar as personagens em “um teste, deliberadamente escolhido porque ele é o mais difícil e porque ele apresenta a mais vertiginosa situação na qual se pode colocar um ser” (Chabrol, 1954, p. 18, tradução nossa). O verdadeiro interesse de Hitchcock, portanto, são os dilemas morais nos quais os seus personagens se inserem. Chabrol liga esse interesse à vida de Hitchcock: trata-se de um homem que “estudou com os padres jesuítas”, portanto dotado de tais preocupações.

Toda a obra de Hitchcock ganha, a partir daí, uma interpretação católica: os infortúnios que acometem as personagens tornam-se manifestações de Satã. Seja a desapareição de uma personagem em *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), seja a amnésia de uma personagem em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), seja o

desequilíbrio de uma personagem que causa um acidente em *A tortura do silêncio* (*I Confess*, 1953), o Diabo não cessa de reaparecer nos filmes de Hitchcock, embora não figurado diretamente.

Os vilões de seus filmes serão os possuídos; não arbitrariamente, mas porque assim o escolheram; tornaram-se maus por vontade própria. E se eles assim o escolheram – “os personagens hitchcockianos são livres e mestres de suas vidas” (Chabrol, 1954, p. 21, tradução nossa) –, também podem escolher se salvar, arrependendo-se e confessando seus pecados. O texto de Chabrol vai além, portanto, daquele de Rivette: ele não se contenta com a análise imanente dos filmes; em vez disso, convoca a figura do autor como chave de interpretação das obras. Tal abordagem, se possibilita uma nova perspectiva sobre o diretor, também padece de uma certa vontade de projetar nos filmes ideias que não lhes pertencem. É o que acusa o crítico Barthélémy Amengual, que ataca implicitamente esse texto de Chabrol numa carta enviada aos *Cahiers*: “Os filmes devolvem aos críticos as preocupações e os aspectos que eles lhe emprestam [...] A partir disso, as histórias inteligentes de um Hitchcock podem se tornar dramas cristãos, até mesmo católicos” (Amengual apud Rohmer, 1956, p. 54, tradução nossa).

Alguns anos mais tarde, Chabrol e Éric Rohmer revisitam o universo hitchcockiano, desta vez num desafio ainda mais ambicioso: a redação de um longo ensaio sobre a obra integral do diretor. Dessa experiência resulta um livro, lançado em 1957 sob o nome *Hitchcock*. O livro é um perfeito modelo dos livros sobre cineastas que hoje abundam a literatura sobre cinema: inicia-se com uma breve seção biográfica; depois vai aos filmes, percorrendo-os em ordem cronológica e dividindo-os em períodos distintos... o objetivo, enfim, dessa visão panorâmica da obra de Hitchcock, não poderia ser outro: aqui, eles colocam a si mesmos, explicitamente, a meta de encontrar a matriz do cineasta. O cristianismo, o mal, a culpabilidade, estes temas levantados anteriormente por Rivette e Chabrol reaparecem ao longo do ensaio, e ao final eles apresentam ao leitor a sua tese. Bernardet ilustra o percurso tomado pelos dois: “No decorrer do ensaio falam em ‘troca’ como o tema essencial da obra (no caso, o conjunto dos filmes de Hitchcock), usam também a expressão ‘transferência’ e, no final, formulam a ideia principal: ‘culpabilidade intercambiável’”. (Bernardet; Reis, 2018, p. 34)

Se o ensaio de Chabrol e Rohmer somente atualiza a matriz que já havia sido formulada por Rivette, o seu mérito reside na análise exaustiva das diferentes formas em que essa ideia se materializa em cada ocorrência individual. O número de filmes analisados é grande, e a escolha por um *corpus* extenso é justificada por eles.

Nossa segunda ideia foi fazer um estudo detalhado de apenas certos filmes importantes ou significativos às custas dos outros. Mas como deveríamos escolher? Quais são as boas e quais são as ruins safras? Até mesmo os experimentos técnicos são menos técnicos do que parecem, e as obras comerciais menos comerciais. O período inglês deveria ser sacrificado? [...] Decidimos, portanto, seguir uma abordagem cronológica rigorosa. [...] Nossa técnica é baseada na familiarização: é familiarizando-se com sua obra que se aprende a apreciar e amar Hitchcock; o importante é observar uma ordem, uma gradação, como nos exercícios de piano. (Chabrol; Rohmer, 1979, p. 9-10, tradução nossa)

Portanto, não há filme indigno de análise: à medida que o espectador se familiariza com a obra de Hitchcock, é possível ver em todos os seus filmes algum valor – mesmo nos filmes considerados menores, visto que mesmo estes permitem ao analista vislumbrar o autor. Inclusive, o que os praticantes da política dos autores defendem, em sua maioria, é que é sobretudo nos filmes considerados menores em que o autor mais se faz presente; é justamente nas produções menores (que assim podem ser consideradas por vários motivos: seja um orçamento modesto, seja um mau roteiro, etc) que a essência de um autor pode melhor aparecer¹⁵: é como se, na ausência de quaisquer outros fatores de interesse, o trabalho de *mise en scène* do diretor (e, portanto, o seu estilo) ficasse ainda mais perceptível. Não há exemplo melhor para comprovar este tipo de atitude do que aquele com o qual começamos a discussão sobre a política dos autores: o elogio de François Truffaut ao *Ali-Babá* de Jacques Becker.

Eis o percurso pelo qual, durante a década de 1950, passou a predominar na crítica francesa o pensamento de que o filme é um objeto analisável através do seu autor, e o autor é um objeto analisável através do seu filme. Como vimos, esse processo também incluiu o aparecimento de outra premissa fundamental do autorismo, a de que os filmes autorais são preferíveis aos não-autorais. Isso se verifica, por um lado, no panteão erigido pelos jovens turcos em torno de seus cineastas favoritos (Hitchcock, Hawks, Ray, Rossellini, Renoir, etc), os quais serão elogiados mesmo em suas obras menores, e por outro, nos cineastas pouco abordados por eles pelo fato de dificilmente poderem ser considerados autores. Em seu estudo sobre a política dos autores, Peter Wollen (2013, p. 62) reconheceu isso: distinguindo os *auteurs* (cineastas cuja marca pessoal nos filmes é detectável) dos *metteurs en scène* (artesãos desprovidos de tal marca pessoal), ele observa que há alguns diretores que nunca foram devidamente contemplados pela “teoria do autor”; Raoul Walsh e William Wyler são os seus principais exemplos. Wollen menciona o “mac-mahonismo”, uma vertente da cinefilia

¹⁵ “É verdade que um dos principais aportes da política dos autores consistia precisamente na justa apreciação de um filme de autor dito fracassado. Nele, o autor se revela mais do que pela perfeição.” (Baecque, 1991a, p. 188, tradução nossa).

francesa contemporânea aos jovens turcos (à qual retornaremos mais tarde), como uma escola crítica que buscou justamente valorizar o *metteur en scène* em detrimento do *auteur*.

Esbarramos, portanto, nos limites do autorismo: a incapacidade de dar conta de parte da produção cinematográfica que escapa às suas premissas. Nem todo filme tem um autor; nem todo filme tem como autor o seu diretor; nem todo filme revela a personalidade do seu diretor; e, ainda que os jovens turcos soubessem, ocasionalmente, admitir a verdade dessas afirmações, trata-se de um tipo de cinema que, naquele momento, não lhes interessava defender.¹⁶ Nesse sentido, a década de 1950 também viu, paralelamente à consolidação do autorismo, o aparecimento de algumas vozes que lhe eram antagônicas. Reconhecendo os limites do autorismo e discordando de suas premissas, uma parte (ainda que pequena) da crítica da época passa a olhar com desconfiança para o cinema de autor defendido nas páginas dos *Cahiers* e opta, em seu lugar, pela defesa de um *cinema sem autor*.

1.4. A hipótese do antiautorismo

No final de sua conferência *O que é um autor?*, Michel Foucault (2001) alude à possibilidade de desaparecimento do autor. O seu argumento é o seguinte: se a aparição da figura do autor precisou de uma conjuntura histórica específica para acontecer; se ele surgiu para responder uma urgência histórica que em dado momento se fez presente – a saber, a necessidade de punição de discursos transgressores¹⁷ –, também é verdadeiro que outra conjuntura histórica possa excluí-lo da equação. Esta ideia aparece mais de uma vez ao longo de sua conferência, mas é enunciada de forma mais explícita ao final:

Não há nenhuma necessidade de que a função-autor permaneça constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência. No momento preciso em que nossa sociedade passa por um processo de transformação, a função-autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais a ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo. (Foucault, 2001, p. 288)

O trecho acima, enunciado pouco menos de um ano após Maio de 68, alude a um “processo de transformação” que, embora ensaiado na época, não obteve o sucesso esperado. Mesmo assim, o prognóstico de Foucault não foi de todo errado: no cinema, a possibilidade

¹⁶ Como vimos durante o capítulo, estava em jogo, para os jovens turcos, a possibilidade de colocar o cinema em pé de igualdade com as outras artes; de dizer que o cineasta pode ser tão autor quanto o romancista ou o pintor.

¹⁷ “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores [...] na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores.” (Foucault, 2001, p. 274-275)

de desaparecimento do autor chegou a ser experimentada por volta da época da comunicação do filósofo. Para verificar isso, basta retroceder um ano em relação a *O que é um autor?*, a fim de observar o ano cinematográfico de 1968, particularmente significativo no que diz respeito a tais experimentos.

Esse ano marca, no âmbito do cinema, uma série de acontecimentos singulares. Para Jean-Luc Godard, agora ex-colaborador dos *Cahiers*, marca o ponto a partir do qual a manutenção do *status* de figura de ponta do cinema de autor europeu não mais lhe agrada. A partir de 1968, ele passa a integrar o Grupo Dziga Vertov, um coletivo de cineastas militantes que aspira à realização de um cinema revolucionário. Nessa perspectiva, o cinema de autor – e a figura do cineasta-demiurgo que lhe acompanha – será visto como um gesto reacionário, incompatível com as pretensões revolucionárias.

A noção de autor é uma noção completamente reacionária. Talvez não tenha sido esse o caso em épocas em que havia um certo progressismo entre os autores em comparação aos chefes feudais. Mas a partir do momento em que o escritor ou o cineasta diz: eu quero ser o chefe porque eu sou o poeta e eu sei, então isso é completamente reacionário. (Godard, 1969, p. 18-19, tradução nossa)

No mesmo ano, o autor também entrou em crise fora da Europa: é o caso do *Tercer Cine* (“terceiro cinema”) preconizado por Fernando Solanas e Octavio Getino. A ideia foi apresentada no manifesto *Hacia un tercer cine*, escrito pelos dois, e afirmava esse terceiro cinema em oposição a dois outros tipos então predominantes: o primeiro seria o cinema hollywoodiano; o segundo, o cinema de autor europeu. O segundo cinema, Solanas e Getino (1968) reconhecem, é um avanço em relação ao primeiro, na medida em que possibilita a expressão pessoal do cineasta. No entanto, o ensimesmamento do cinema de autor não lhes interessa; às preocupações individuais dos cineastas, é necessário substituir as preocupações coletivas da classe operária. O autor não deve mais ser, portanto, o centro gravitacional de suas obras; de modo que, segundo René Vautier, ele pode até ser esquecido. “O melhor cineasta do terceiro cinema seria aquele cujo nome seria esquecido em favor da significação do filme.” (Vautier apud Bernardet; Reis, 2018, p. 244)

Estes breves exemplos, enfim, ilustram a influência do clima revolucionário de 1968 no cinema – particularmente nos cineastas militantes, para os quais o autor era uma figura a ser combatida. Uma “personagem moderna”, segundo Roland Barthes (2004), não surpreende que o autor tenha sido objeto de tão fortes críticas justamente num momento em que os valores modernos estavam, no terreno da filosofia e das ciências humanas, sendo postos em xeque.

Ainda assim, a contestação do autor no cinema não se deu senão sob a forma de perturbações locais e momentâneas. Para além de ocorrências pontuais como as citadas, o autor continuou o seu reinado no cinema, e com uma intensidade talvez ainda maior: basta constatar que os anos em que Fernando Solanas, Octavio Getino e o Grupo Dziga Vertov iniciaram suas atividades foram os mesmos em que cineastas como Arthur Penn, Brian de Palma, George Lucas, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Robert Altman, Steven Spielberg e tantos outros lançavam alguns de seus primeiros longas-metragens, dando início a uma época em que nem mesmo Hollywood escapou do culto ao autor.

E quanto à crítica de cinema, terá ela vivido uma situação semelhante? Após a consolidação do autorismo entre os críticos, é possível observar quaisquer ocorrências em que esse discurso foi objeto de crítica? Frequentemente, diz-se que não. No artigo *Política de autores e morte do homem: Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica*, Eduardo Pellejero (2011) estuda o aparecimento mais ou menos simultâneo de dois discursos irreconciliáveis: de um lado, o autorismo praticado pela crítica de cinema francesa; de outro, o antiautorismo de pensadores como Foucault ou Barthes. A sua conclusão é categórica: a crítica de cinema permaneceu “impermeável ao anúncio da morte do autor pela filosofia” (Pellejero, 2011, p. 81). Segundo ele, não há entre esses dois grupos qualquer diálogo, e a crítica de cinema nada reteve de certo ramo da filosofia que, desde o século XIX até o XX, praticou “a morte do sujeito no advento das estruturas”.¹⁸ Portanto, diferentemente dos cineastas, que ao menos parcial e momentaneamente se voltaram contra o autor, a crítica de cinema teria sempre mantido, com este, uma relação amistosa.

Mediante uma observação mais superficial, tal conclusão é aceitável: não teria o panorama da crítica francesa feito neste capítulo mostrado justamente a consolidação implacável do autorismo nesse meio desde a década de 1950? No entanto, à medida que agregamos mais detalhes ao nosso estudo, torna-se inviável sustentar que o autorismo foi aceito de forma unânime. À medida que diversificamos nossas leituras para além da produção crítica dos jovens turcos, descobrimos uma série de críticos contemporâneos a eles que resistiram à política dos autores; que souberam apontar os seus excessos; que buscaram pôr em xeque a soberania do autor, que os seus colegas insistiam em defender.

Destacaremos a seguir, portanto, o trabalho de dois críticos que se opuseram ao autorismo enquanto ele se difundia entre a crítica francesa. Cada um deles ataca o autorismo sob um ângulo diferente; cada um tem suas objeções particulares, seus argumentos próprios

¹⁸ Desta maneira definem Luc Ferry e Alain Renaut (1988) o anti-humanismo emergente na filosofia francesa do século XX.

contra ele. E se o trabalho dos dois não provocou no autorismo nada mais do que algumas perturbações momentâneas – à maneira de Solanas, Getino ou Godard –, isso não os torna menos dignos de estudo. Pelo contrário: estudá-los representa a chance de fazer reverberar, no presente, essas perturbações, prolongando-as ao menos um pouco.

O primeiro desses críticos é André Bazin. Nome de grande importância para a história da crítica francesa, Bazin escreveu em diversas revistas de cinema durante seu período de atuação como crítico. A mais notável delas é certamente a *Cahiers du cinéma*, do qual ele foi um dos editores e onde recepcionou uma geração de críticos mais jovens que ele – entre os quais os jovens turcos. Bazin era, para eles, figura de autoridade; confiava-lhes espaço na revista, mas não media esforços para se posicionar contrariamente aos textos desses jovens críticos dos quais discordava. É sobretudo essa distância que Bazin por vezes tomava em relação a eles que, aqui, nos interessa.

Num primeiro momento de sua produção crítica, antes dos *Cahiers*, Bazin já procurava – indício da divergência que ele mais tarde estabeleceria em relação a seus colegas – valorizar igualmente os cineastas autores e os não-autores. Durante a década de 1940, empenhou-se, numa série de artigos escritos para os mais diversos meios, em consolidar uma teoria realista do cinema. Para Bazin, o cinema tem um vínculo intrínseco com a realidade – o que não verificamos nas artes anteriores à fotografia –, e a sua maturação como arte está diretamente ligada à capacidade de representar as coisas filmadas de forma cada vez mais realista.

Dessa posição, resulta uma escolha de cineastas favoritos: Orson Welles, Jean Renoir e William Wyler são, para Bazin, aqueles que representam a realidade de uma forma tão próxima quanto possível da maneira como a experimentamos. Os dois primeiros são, para ele, verdadeiros autores, e serão defendidos como tal – há neles coerência temática e estilística, e Bazin por vezes recorre à vida pessoal dos artistas para explicar as obras deles. Já o último, Wyler, recebe um tratamento diferente: é exaltado, sim, mas em função da ausência de uma temática particular ou de um estilo que caracterizam a sua filmografia; ou seja, em função de ser um artista que não tem quaisquer predileções *a priori*. Nesse sentido, Wyler se opõe absolutamente a Welles¹⁹, cineasta do qual se pode imediatamente reconhecer a marca, independente do assunto em questão.

¹⁹ “Talvez seja próprio de uma ciência madura de ‘mise en scène’ abster-se de uma estética pré-estabelecida. Neste ponto, Wyler também encarna o oposto de Orson Welles, que veio ao cinema com a intenção predeterminada de tirar daí certos efeitos.” (Bazin, 2014, p. 17, tradução nossa)

Este Bazin, portanto, se caracteriza pela sua heterodoxia: aceitava e valorizava os cineastas autorais (Welles, Bresson), ou seja, aqueles que sempre imprimem nos filmes o seu estilo, ao mesmo tempo em que fazia questão de exaltar os cineastas para os quais a própria ideia de um estilo não faz sentido; para os quais o “respeito à realidade” deve sempre prevalecer contra a imposição de uma marca pessoal (Wyler, Vittorio de Sica).

Ainda que mantivesse, de início, uma relação amistosa com a noção de autor, com o passar dos anos, Bazin reconhece a necessidade de rever sua posição frente a ela. Já na década de 1950, quando assumiu o ofício de editor dos *Cahiers du cinéma*, ele se viu diante de um novo contexto: boa parte de seus colegas, aficionados pelo cinema norte-americano, afirmam que Hollywood seria justamente a terra dos grandes autores daquela época. Um caso particular lhe desperta o espírito de contradição: o caso Hitchcock. Contra os hitchcockianos fanáticos, escreve três artigos²⁰ questionando explicitamente a ideia de que Hitchcock seria um autor, da maneira como os jovens turcos o consideravam. O último deles, *Da política dos autores*, é certamente o mais contundente, e questiona não apenas o caso particular de Hitchcock, como também toda a possibilidade de autoria em Hollywood. À noção de gênio, frequentemente evocada por seus colegas (basta lembrar do elogio que Jacques Rivette faz do cinema de Howard Hawks), ele opõe a ideia de um *gênio do sistema*, para dizer que o êxito de um filme hollywoodiano não é individual, mas coletivo.

É possível ir além: com este texto, Bazin questiona mesmo toda possibilidade de autoria no cinema. Mesmo fora do contexto industrial hollywoodiano, mesmo numa produção em que o diretor goze de poder irrestrito, em que medida esse diretor é absolutamente individual? Em que medida ele não é simplesmente a manifestação de uma cultura vigente, de uma sociedade na qual ele se inscreve? Contra os praticantes da política dos autores, que frequentemente consideram os autores sujeitos plenamente distintos e donos de si, Bazin alerta: “A esta altura, devemos lembrar daquela trivialidade irrefutável que aprendemos na escola: o indivíduo transcende a sociedade, mas a sociedade é, também e sobretudo, inerente ao indivíduo” (Bazin, 1957, p. 4, tradução nossa).

Este pedaço da produção crítica de Bazin, enfim, nos aponta na direção de uma hipótese (a existência de um *antiautorismo* nascente na crítica de cinema francesa durante essa época, do qual Bazin teria sido um de seus precursores), que passaremos a investigar a partir do próximo capítulo. É possível objetar que o termo ‘antiautorismo’ é excessivamente forte, pois sugere uma divergência total de Bazin em relação aos jovens turcos que não se

²⁰ Primeiro, *Hitchcock contra Hitchcock*, publicado em outubro de 1954; depois, *Como se pode ser Hitchcocko-hawksiano?*, em fevereiro de 1955; e, por fim, *Da política dos autores*, em abril de 1957.

verifica nesses textos. Mas se ele parece minimamente apropriado, ao menos como mote de nossa pesquisa, é porque Bazin faz ruir alguns dos pressupostos essenciais do autorismo; nomeadamente, aqueles dois primeiros enunciados apresentados acima: o de que *um filme tem um autor* (ênfase no ‘um’, aspecto problematizado por Bazin) e o de que *o autor do filme é (apenas) o diretor*.

Retirando do autor a importância capital que os jovens turcos haviam lhe reservado, Bazin propõe redirecioná-la ao filme – objeto muito mais complexo do que eles o faziam parecer, pois nunca um mero reflexo da personalidade do diretor: “Penso que a obra transcende o diretor” (Bazin, 1957, p. 2, tradução nossa). É nesse sentido que Antoine de Baecque (1991a, p. 69) afirma que há em Bazin a ideia de uma *política das obras*, isto é, uma vontade de analisar cada filme como um objeto autônomo, sem a figura do autor funcionando como um gabarito com o qual se mede a qualidade da obra. Tal política das obras, se existe nesses textos tardios de Bazin, existe somente em latência – ele nunca a formula explicitamente –, e a sua morte, no ano seguinte à publicação de *Da política dos autores*, põe fim à possibilidade de que ele o fizesse.

Isso não quer dizer, porém, que os argumentos de Bazin não ganharam continuidade. Pelo contrário: a vontade de uma “política das obras” parece ressurgir, de tempos em tempos, nos *Cahiers*. Reaparece em 1965, quando Jean-André Fieschi fala que “Hoje em dia, precisamos tornar a ser sensíveis ao filme em si” e quando Jean-Louis Comolli propõe uma “política da obra reduzida ao que ela tem de melhor”; reaparece em 1978, quando Louis Skorecki fala que “se um filme não é mais que um filme, deve-se tomá-lo como tal e dar conta dele como tal. A saber: implicar-se diretamente na relação mais pessoal possível com esse filme (e não com seu autor, inventado ou real)” (Skorecki, 1978, p. 47, tradução nossa); reaparece em 1983, quando Alain Bergala busca desvalorizar os cineastas que afirmam sua autoria numa eterna repetição de si mesmos, defendendo que os grandes cineastas são aqueles que “preferem recolocar em jogo, a cada novo filme, o seu título de autor” (Bergala, 1983, p. 20, tradução nossa).

É com o objetivo de estudar esses deslocamentos operados por Bazin – do gênio individual ao gênio do sistema; da política dos autores a uma política das obras –, bem como localizar as reverberações de tais ideias nas gerações seguintes de críticos, que se desenvolverá o primeiro dos capítulos restantes.

Há um outro crítico que rompeu com o autorismo tal como ele era praticado nos *Cahiers*, e cujo estudo se seguirá ao de Bazin: Michel Mourlet. Seu início no ofício da crítica coincide com um momento em que a revista passava por uma renovação. Os jovens turcos,

que povoaram as páginas dos *Cahiers* durante a década de 1950, no final desta davam início às suas carreiras como cineastas – tal é o caso de Chabrol, Truffaut e Godard. Além disso, a deterioração da saúde de Bazin motivou uma transição gradual na direção da revista. A partir de 1955, Bazin passa a dividir este papel com Éric Rohmer (Andrew, 2013, p. 208), e sua morte, em 1958, torna definitiva a passagem do bastão.

É nesse contexto que se insere a trajetória de Mourlet, cuja afinidade com Rohmer lhe rende espaço nos *Cahiers* (Fouchet, 2022, p. 36). Em 1959, um de seus primeiros artigos para a revista causa polêmica entre os redatores – a tal ponto de Rohmer optar por publicá-lo inteiramente em itálico, e com um prefácio alertando o leitor para o conteúdo extremo do texto a seguir. *Sobre uma arte ignorada*, publicado um ano após a morte de Bazin, compartilha com este uma série de posições estéticas. Ao longo do ensaio, Mourlet defende a objetividade essencial do cinema; uma estética da imersão e da transparência; uma montagem invisível; em suma, diversas ideias que o trabalho de Bazin já havia introduzido na cinefilia francesa desde a década anterior. No entanto, se o texto causa tanto tumulto, é por causa de uma outra semelhança com Bazin: uma recusa em aderir à política dos autores e ao cânone erigido pelos jovens turcos. O principal atacado é, justamente, Hitchcock – outra semelhança com Bazin. Contra o cineasta inglês, Mourlet vai eleger uma série de outros diretores que representam o seu ideal cinematográfico: Joseph Losey, Fritz Lang, Otto Preminger, Raoul Walsh. Eis a “quadra de ases” do mac-mahonismo, o grupo de cineastas preferido desse movimento cinéfilo do qual Mourlet é o maior representante, e que passa, a partir da publicação de *Sobre uma arte ignorada*, a ocupar cada vez mais espaço nas páginas dos *Cahiers*.

A presença cada vez mais frequente dos críticos mac-mahonianos na revista começa a incomodar parte da redação. Esse incômodo atinge seu apogeu no número 111, lançado em setembro de 1960, inteiramente dedicado a Joseph Losey e inteiramente escrito pelos mac-mahonianos – além de Mourlet, Michel Fabre, Pierre Rissient, Marc Bernard e Jacques Serguine. O desagrado com a edição é tamanho, que ocasiona a saída de todos esses críticos da revista. O destino de alguns deles será a *Présence du cinéma*, com a qual Mourlet passa a contribuir como editor.

É realmente possível falar de uma recusa do autorismo em Mourlet (e seus colegas mac-mahonianos)? Essa questão é mais complexa do que parece, pois, se Mourlet explicita suas discordâncias com a política dos autores, ele ainda compartilha com ela um pressuposto fundamental do autorismo: ele considera que o autor de um filme é o diretor. A própria “quadra de ases”, não seria ela um exemplo de autorismo? Não seria ela a mera substituição

do Olimpo dos *Cahiers* (que continha Hitchcock, Hawks, Ray, etc) por um outro (contendo Losey, Lang, Preminger e Walsh)? É possível afirmar que sim. Justine Alleron (2018, p. 95), por exemplo, afirma que os mac-mahonianos praticam *uma outra forma de autorismo* – distante, sim, daquele praticado pelos jovens turcos, mas ainda uma forma de autorismo.

A afirmação de Alleron, mesmo perfeitamente aceitável, é passível de problematização. Pois, se Mourlet e os mac-mahonianos ainda organizam o cinema a partir dos diretores, se ainda elegem os seus diretores favoritos, eles ao menos rompem com uma premissa compartilhada por todos os demais movimentos autoristas da época (*Cahiers*, *Movie*, Andrew Sarris): a ideia de que um autor é assim identificado porque ele se projeta no filme, porque ele revela a sua personalidade através do filme. Nos mais célebres textos desse grupo de cinéfilos²¹, verificamos justamente a ideia contrária: quanto mais um cineasta for capaz de se apagar do filme, melhor. O objetivo do cineasta não deve ser o de revelar a si mesmo – imprimindo no filme o seu estilo, os seus temas prediletos –, mas o de revelar aquilo que está diante dele – o objeto pró-filmico –, deixando, nesse processo, o mínimo de marca pessoal possível. Os diretores prediletos de Mourlet e dos mac-mahonianos são, portanto, paradoxalmente, aqueles que *menos* revelam de si em seus filmes; aqueles que não têm um estilo definido *a priori*, uma temática recorrente, uma vida pessoal a servir de chave interpretativa do filme... em resumo, são diretores sem identidade.

Por isso, a qualidade desses diretores não está ligada, como nos jovens turcos, à elaboração de um conjunto de filmes homogêneo, em que cada uma das obras – visto que se parece com as outras – permite vislumbrar a identidade, a matriz do diretor. Está, pelo contrário, na elaboração de um conjunto de filmes heterogêneo, visto que cada filme é um empreendimento totalmente novo, que lida com objetos novos, e necessita de um trabalho de *mise en scène* que lhes faça jus. Já que o cinema é, para os mac-mahonianos, um meio de conhecimento dos seres e das coisas – ponto ao qual voltaremos posteriormente –, o cineasta deve adotar uma postura científica diante do seu objeto: elaborar, a cada novo filme, um método (uma *mise en scène*) que garanta o seu conhecimento; elaborar um novo olhar que dê conta daquele objeto; um olhar virgem, despido de vícios e de preconceitos. É nesse sentido que Mourlet exalta Losey: a sua *mise en scène*, “como a escrita de Valéry, é a cada segundo um ato de conhecimento, o olhar de um olho virgem e a conquista de um espírito desprevenido” (Mourlet, 1960, p. 37, tradução nossa).

²¹ Alguns exemplos, que serão analisados posteriormente, são *Beleza do conhecimento*, de Michel Mourlet; *Nota sobre The Lawless*, de Marc Bernard; *Educação do Espectador*, de Jacques Serguine; e a crítica de Aléxis Klementieff sobre *The Boy with Green Hair* (Joseph Losey, 1948), publicada pela primeira vez na coletânea de Pierre Rissient (1966) sobre o cineasta inglês.

Uma tal concepção do trabalho de um cineasta – assemelhando-o ao trabalho de um cientista – permitirá que percebamos, ao final desse capítulo, o quanto os cineastas defendidos pelos mac-mahonianos estão longe dos autores defendidos pelos jovens turcos; e, além disso, o quão longe do autorismo estão os próprios mac-mahonianos.

A exposição feita até aqui, enfim, possibilita ver que, muito antes do fim dos anos 1960 – período marcado pelas “mortes do autor” anunciadas no campo da filosofia –, o autorismo já vinha sendo objeto de ataques na crítica de cinema. Bazin e Mourlet representam duas vias possíveis para esse ataque: cada um deles ataca o autorismo sob diferentes ângulos, elege aspectos diferentes desse discurso para criticar. Para o primeiro, o problema reside sobretudo em afirmar incondicionalmente que *um filme tem um autor* e que *o autor do filme é o diretor*; para o segundo, o problema reside na concepção romântica segundo a qual *os bons diretores revelam a sua personalidade no filme*. De posse de tais hipóteses, prosseguiremos a análises mais pormenorizadas de cada um desses casos, a fim de verificá-las.

II.

(ANTI)AUTORISMO

2. O cinema anônimo de André Bazin

No capítulo anterior, observamos que a conjuntura pós-guerra na França fez desabrochar, graças a uma combinação particular de fatores (o crescimento dos cineclubes e das revistas de cinema, a estreia em massa de filmes norte-americanos, etc), uma intensa cultura cinematográfica da qual a criação dos *Cahiers du cinéma*, em 1951, terá sido talvez um dos mais notáveis produtos.

A situação durante a guerra era bastante diferente. O regime colaboracionista limitava a circulação dos filmes e, graças à censura aos meios de comunicação, o espaço para discussão sobre filmes na imprensa era limitado. A tudo isso, soma-se uma má vontade geral, por parte do público intelectual, em relação ao cinema, visto naquela época como uma arte vulgar e indigna de reflexão. (Andrew, 2013, p. 44-45)

Em meio a este contexto, insere-se a figura de André Bazin. Um dos poucos cinéfilos a ousar organizar um cineclube em pleno governo de Vichy, Bazin foi peça chave na reconstrução da cultura cinematográfica parisiense. Em 1943, começa a escrever alguns de seus primeiros ensaios críticos, publicados em veículos locais. Em seu primeiro texto para o *L'information universitaire*, intitulado *Redescubramos o cinema*, Bazin criticava o desdém dos intelectuais para com a arte cinematográfica.

“Podemos nos interessar pelo cinema?”, perguntou, outrora, um jornalista a Paul Souday. Resposta: “Não, um crítico sério não pode se interessar pelo cinema, o cinema é uma grande titica”. Quantos estudantes, que não têm absolutamente todas as desculpas do eminente cronista dramático, pensam, no fundo, mais ou menos a mesma coisa. (Bazin, 2017, p. 155)

Os primeiros textos de Bazin revelam a vontade de acrescentar à cena cultural francesa aquilo que, em sua opinião, estava faltando: um “esforço sistemático de pensamento a propósito do cinema” (Bazin, 2017, p. 179). A evolução de sua carreira como crítico, pois, pode ser vista como a conquista desse objetivo: ao longo do restante dos anos 1940, Bazin publicou uma série de ensaios cuja coerência forma uma teoria do cinema. A fim de compreendê-la, cumpre selecionar alguns textos cuja análise poderá revelar as linhas gerais dessa teoria. O nosso ponto de partida será o célebre ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, de 1945.

Se aceitarmos a afirmação de Abrams (2010, p. 22), segundo a qual toda teoria da arte focaliza predominantemente a relação das obras com um de três elementos possíveis – *universo, artista, público* – (de modo que, como vimos, a teoria mimética enfatiza a relação

da *obra* com o *universo* e a teoria pragmática enfatiza a relação da *obra* com o *público*), a teoria cinematográfica de Bazin versa, como veremos a seguir, sobre a relação da *obra* com o *universo*. Trata-se de uma teoria realista, que postula uma identidade ontológica entre a obra e o mundo retratado por essa obra. No entanto – e este é o objetivo da próxima seção do atual capítulo –, procurarei mostrar que a teoria de Bazin versa também sobre o artista, ainda que indiretamente. Em outras palavras, procurarei mostrar o lugar do autor na teoria de Bazin.

2.1. Não há outro autor senão a realidade

Um dos mais célebres ensaios de André Bazin não fala de cinema. *Ontologia da imagem fotográfica* lida com a arte da qual o cinema seria um descendente direto: a fotografia. Se ele gozou de tanta repercussão no campo dos estudos cinematográficos – e se ele nos interessa aqui –, é pelo fato de ser possível estender ao cinema as conclusões de Bazin a respeito da fotografia. Afinal, como ele próprio observa, não seria o cinema a fotografia acrescida de uma variável temporal?²²

O objetivo do ensaio é esboçar uma história das artes, focalizando com especial atenção o advento da fotografia. Para Bazin, a emergência desse meio é um verdadeiro ponto de inflexão nessa história, na medida em que a fotografia finalmente realiza o objetivo em direção ao qual todas as artes anteriores, em vão, caminhavam: o realismo. Começando pelo hierático egípcio e passando pela pintura renascentista em perspectiva (o ensaio de Bazin é sintético; longe de pretender um exaustivo relato da evolução das formas de arte, o crítico escolhe alguns pontos-chave a fim de abreviar o percurso), nota-se que o homem buscou, progressivamente, abandonar o retrato da “realidade espiritual” em busca de uma “imitação mais ou menos integral do mundo exterior”. (Bazin, 2018, p. 29)

Acontece que o advento da fotografia torna essa procura desnecessária. Com a possibilidade de obter, a um disparo da máquina fotográfica, um retrato altamente fiel à realidade, não é mais necessário que as artes plásticas persigam um objetivo que elas são, por sua própria essência, incapazes de satisfazer. Liberadas deste fardo, elas poderão tomar para si outras missões, como no caso dos movimentos de vanguarda – o impressionismo, o fauvismo, entre outros – nascentes no mesmo século da fotografia.

Para Bazin, no entanto, o aspecto que separa verdadeiramente a fotografia das demais artes não é um mero aperfeiçoamento técnico. Tal aperfeiçoamento, diz ele, deve ser

²² “O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica”. (Bazin, 2018, p. 33)

relativizado: “a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores” (Bazin, 2018, p. 31). Em vez disso, a verdadeira novidade do meio está no fato de que, pela primeira vez na história das artes, pode-se representar algo de forma *imediata*. O que nos impressiona, por exemplo, na *Vista da Janela em Le Gras* de Niépce não é a exatidão com que a paisagem é restituída (quantos pintores da época não seriam capazes de fazê-lo com um grau muito maior de fidelidade – com maior riqueza de detalhes, contornos mais precisos, cores correspondentes às da paisagem real?), mas sim o fato de que aquela obra parece ter prescindido de qualquer intervenção humana para ser gerada. Ela satisfaz o “nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”. (Bazin, 2018, p. 31)

Figura 1 – *Vista da Janela em Le Gras*, fotografia de Nicéphore Niépce



Fonte: Reprodução/Wikimedia commons

Bazin reconhece que existe um resquício de ação humana por trás da fotografia. A personalidade do fotógrafo, diz ele, aparece na medida em que o artista escolhe e orienta conforme a sua vontade o objeto a ser fotografado. No entanto, a isso Bazin não dá muita importância: o que importa é que, uma vez acionada a máquina, aquele objeto tem a sua existência tornada irrefutável. A reprodução mecânica, desprovida de intervenção humana, não mente. “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência”. (Bazin, 2018, p. 32)

Ontologia da imagem fotográfica praticamente não se refere ao cinema, exceto em sua última frase. Após uma extensa apologia da objetividade fotográfica, Bazin afirma, subitamente: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem”. (Bazin, 2018, p. 35)

Peter Wollen fornece uma explicação interessante para a frase enigmática de Bazin.

“Por outro lado, o cinema é uma linguagem”. O que Bazin quis dizer com isso? A presença da linguagem deve significar, é claro, a passagem da natureza à cultura, a intervenção do agenciamento humano, o primado do pensamento. Bazin fala da “linguagem” do cinema como se ela fosse um fardo necessário. É como se, apesar de tudo, a necessidade da linguagem fosse infligida ao cinema pelas suas inadequações técnicas; tal fardo não poderia ser dispensado ainda. (Wollen, 2021, parágrafo 3)

O cinema, como vimos, acrescenta à fotografia uma outra dimensão: o tempo. Em suma, ele lida não com uma imagem, mas com uma série delas. Como passar de uma imagem a outra sem evidenciar o caráter arbitrário dessa mudança, sem evidenciar a presença humana? Bazin, à altura deste ensaio, ainda não é capaz de oferecer respostas a essa pergunta. No entanto, a inquietação que elas geram o levará a continuar refletindo sobre o assunto.

Um ano mais tarde, ele escreve *O mito do cinema total*, continuando seu raciocínio mais ou menos do ponto onde havia parado em *Ontologia da imagem fotográfica*. Aqui, Bazin não se contenta em conceder que o cinema é uma linguagem; em vez disso, prefere falar que o cinema apresenta-se sim, atualmente, como uma linguagem, mas esta não seria senão uma fase primitiva de sua história. A criação do cinema, afinal, teria sido motivada por aquele mesmo anseio que deu origem à fotografia: o *realismo integral*.

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. (Bazin, 2018, p. 40)

O mito do realismo integral efetua um duplo movimento: ele explica a origem do cinema ao mesmo tempo em que explica o seu destino, o ponto final em direção ao qual ele caminha com cada nova invenção técnica. Inventado com o objetivo de proporcionar ao espectador uma imagem da realidade que coincida exatamente com a própria realidade, o cinema se aproxima da ideia original a cada vez que um novo aperfeiçoamento técnico vem aumentar a sensação de realidade que os filmes podem causar.

É nesse sentido que Bazin afirma, paradoxalmente, que “o cinema não foi inventado” (Bazin, 2018, p. 41): ele ainda não concretizou o potencial que seus inventores tinham em mente. Tampouco, Bazin reconhece, ele será um dia capaz de fazê-lo: a busca pelo realismo integral é um empreendimento impossível, é o motor de uma trajetória que nunca se encerra. Não à toa encontramos ocasionalmente nos escritos de Bazin a metáfora que descreve a

história do cinema como uma função matemática da qual o real seria uma *assíntota* – isto é, aquele ponto para o qual a função converge, mas jamais atinge em definitivo.

Mais tarde, Bazin decide fazer uma demonstração dos princípios teóricos que ele havia estabelecido em *Ontologia da imagem fotográfica* e *Mito do cinema total*. Com *Evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin quer passar a limpo toda a história do cinema até aquele momento, a fim de provar que ela procede, sim, no sentido de um aumento no grau de realismo.

Este ensaio – cuja importância faz por merecer, aqui, uma análise mais detida – esboça uma linha cronológica marcada por bifurcações. A primeira delas acontece no período do cinema mudo. Nesse período, diz Bazin, existiam dois grupos de cineastas: aqueles que “acreditam na imagem” e aqueles que “acreditam na realidade”.

“Por ‘imagem’, entendo de modo bem amplo, tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada” (Bazin, 2018, p. 102). Isso quer dizer que Bazin enquadra no primeiro grupo todos aqueles cineastas para os quais a mera *reprodução* da realidade não basta. Para os cineastas que acreditam na imagem, esta precisa, de alguma forma, ultrapassar a realidade; oferecer *algo a mais* em relação à realidade.

Os dois grandes exemplos dados no texto para ilustrar esse tipo de cineasta são o caso do cinema soviético e o do cinema alemão. O primeiro, diz Bazin, “levou às últimas consequências a teoria e a prática da montagem” (Bazin, 2018, p. 105). A Kulechov e Eisenstein, por exemplo, não interessa respeitar as coisas filmadas em sua integridade; deve-se impor a elas, por meio da montagem, um ritmo particular e uma sequência particular. Para esses cineastas, o verdadeiro foco de interesse está na possibilidade de suscitar no espectador uma ideia que a imagens não contêm em si, e que só pôde surgir graças à combinação particular sob a qual eles escolheram as apresentar. “Meninas + macieiras floridas = esperança” (Bazin, 2018, p. 104). No caso do cinema alemão, Bazin refere-se ao movimento expressionista dos anos 1920, que “fez com que a plástica da imagem (cenário e iluminação) sofresse todas as violências possíveis”. Ele não se demora neste exemplo, mas basta referimo-nos ao conteúdo do capítulo anterior para lembrar que a estética expressionista busca superar a aparência enganadora das coisas a fim de revelar-lhes a essência, a forma verdadeira, “livre da sufocante pressão de uma falsa realidade”. (Eisner, 1985, p. 19)

O outro grupo de cineastas do período mudo são aqueles que “acreditam na realidade”. Para estes, o potencial do cinema está menos na capacidade da imagem de exceder a realidade e mais na sua capacidade de *reproduzi-la*, respeitando ao máximo a sua integridade. Os grandes nomes dessa vertente seriam Erich von Stroheim, F. W. Murnau e Robert Flaherty,

para quem a montagem não desempenha “praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo de eliminação inevitável numa realidade abundante demais. A câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo, mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada”. (Bazin, 2018, p. 105)

Este grupo minoritário – Bazin se limita, no ensaio, a mencionar esses três diretores – é, no entanto, o preferido pelo crítico. É ele, diz Bazin, o grupo de cineastas que compreendeu por onde passa a evolução do cinema: enquanto uns consideram que “o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada” (Bazin, 2018, p. 105), Stroheim, Murnau e Flaherty interessam-se pela verdadeira especificidade do meio: o caráter imediato da representação cinematográfica. Percebe-se esse interesse na descrição que Bazin faz da atitude de Stroheim diante da câmera: “o princípio de sua *mise-en-scène* é simples: olhar o mundo bem de perto e insistentemente para que ele acabe revelando sua crueldade e feiura”. Também ele o faz com Flaherty, ao comentar a famosa cena da caça à foca em *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922): “A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos *mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto”. (Bazin, 2018, p. 106)

Figura 2 – Frame de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922)



Fonte: DVD

Em ambos casos, o aspecto pelo qual esses cineastas são exaltados é a recusa da montagem: ao recusar-se a contaminar o filme com a sua presença e a impor o seu ponto de vista sobre os objetos filmados, Stroheim e Flaherty dão ao espectador uma experiência na

medida do possível imediata desses objetos – de modo que, por exemplo, a experiência da cena da caça de Nanook praticamente equivale à experiência de assistir pessoalmente à caça.

O advento do som no cinema, entre o fim dos anos 1920 e o começo dos 1930, vem consagrar definitivamente os cineastas que acreditam na realidade: a partir desse momento, não falta mais ao retrato da realidade um de seus elementos essenciais. Vem, ao mesmo tempo, inaugurar um novo momento da história do cinema, marcado pelo desenvolvimento da decupagem clássica. A partir daí, desponta como tendência geral nas principais indústrias cinematográficas do mundo um certo estilo de composição fílmica que representa um meio-termo entre o formalismo dos cineastas que “acreditam na imagem” e o realismo dos que “acreditam na realidade”: guarda destes o apreço pela continuidade e daqueles os mais diversos procedimentos de montagem. A *continuidade sonora* compensa a *descontinuidade visual*, e a fluidez com que a montagem transita de um plano a outro, de acordo com as necessidades dramáticas da cena, torna-a invisível.²³ Este processo, que, segundo Bazin (2018, p. 107-109), atinge seu apogeu na passagem dos anos 1930 para os 1940, representa o ponto em que a arte cinematográfica encontra o “seu perfeito equilíbrio”; representa, enfim, o nascimento de um classicismo cinematográfico.

Aqui, a história do cinema como descrita em *Evolução da linguagem cinematográfica* se bifurca novamente. De um lado, Bazin coloca o grosso da produção da época: os cineastas que aderem à decupagem analítica clássica; do outro, os cineastas desbravadores de uma *decupagem em profundidade de campo*. Assim como Bazin defendia que os cineastas que “acreditam na realidade” representavam o caminho correto na consolidação da vocação realista do cinema, o crítico defende a decupagem em profundidade de campo em detrimento da analítica. Esta nova técnica, com a qual o cineasta pode tornar visível o espaço cênico em toda a sua extensão, elimina o caráter descontínuo da experiência visual fílmica sob o regime da decupagem analítica. Além disso, permite a presença simultânea de diversos elementos no quadro, que, graças à igual nitidez com que são restituídos, solicitam a atenção do espectador com a mesma intensidade.

Isso quer dizer que, ao contrário dos filmes concebidos sob os princípios da decupagem analítica, em que o autor direciona a atenção do espectador, a cada dado momento, para um elemento da cena em detrimento dos demais, os filmes decupados em profundidade de campo permitem ao espectador escapar do sequenciamento da realidade

²³ Para um relato pormenorizado deste fenômeno, que aqui não cabe descrever senão brevemente, consultar XAVIER, Ismail. A decupagem clássica In: *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

imposto pelo autor e apreender o espaço fílmico da maneira como eles desejarem – assim como acontece na realidade. “Enquanto na montagem analítica [o espectador] só precisa seguir o guia, deixar sua atenção seguir a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, aqui lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido”. (Bazin, 2018, p. 116)

O grande cineasta a ter desbravado o uso da profundidade de campo no cinema é, para Bazin, Orson Welles. O primeiro longa-metragem de Welles, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), apresenta um uso sistemático da decupagem em profundidade de campo: longas sequências são rodadas sem quebra aparente de continuidade, e Bazin elogia os momentos em que Welles consegue reunir, em um mesmo plano, ações que a maioria dos diretores insistiria em separar numa série deles. Welles, diz ele, recusa-se a interpretar a realidade antes de entregá-la ao público: “Vê-se claramente que a sequência clássica constituída por uma série de planos que analisam a ação segundo a consciência que o diretor quer nos impor resolve-se aqui num único e exclusivo plano” (Bazin, 2005, p. 91). Isso, diz Bazin, resulta num trabalho de *mise en scène* que conserva a “ambiguidade ontológica” da realidade.

No entanto, Bazin reconhece também o que há de artificioso nos filmes de Welles. O diretor de *Cidadão Kane*, diz ele, tem um estilo recorrente que perpassa a sua filmografia, uma estética pré-estabelecida que parece se repetir em todos os seus filmes, independente do assunto em questão (Bazin, 2014). Apesar do realismo proporcionado pela decupagem em profundidade de campo – cujo emprego em seus filmes é frequente –, Welles não deixa a realidade falar por si mesma: ele impõe sobre ela a sua marca.

No ensaio *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, Bazin identifica uma outra vertente do cinema contemporâneo que chama a sua atenção – esta, sim, menos propícia à existência de autores. É no neorrealismo italiano que ele vai encontrar um grupo de cineastas que não buscam, em sua visão, afirmar-se como autores; um grupo cujos cineastas pretendem, em vez de impor a sua marca pessoal, fazer a realidade falar no lugar deles. Identificado com a trilogia de Roberto Rossellini – *Roma*, *Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1948) –, além de alguns outros lançamentos de diretores contemporâneos, como Vittorio de Sica e Luchino Visconti, o neorrealismo italiano é frequentemente definido pela sua temática. Ele designa, supostamente, filmes de guerra cuja perspectiva centra-se menos nos grandes conflitos que nas suas consequências devastadoras para a população italiana. Para Bazin, trata-se de um fenômeno digno de um exame muito mais cuidadoso. O neorrealismo, para ele, é a síntese de uma série de elementos – os temas fornecidos pela guerra, a condição econômica do país e “provavelmente alguma genialidade

étnica” (Bazin, 2018, p. 323) –, que gerou uma nova *técnica de narrativa*; esta, sim, o aspecto essencial deste movimento cinematográfico.

O filme neorrealista, diz Bazin, raramente funciona à maneira de uma produção hollywoodiana, na qual o filme está totalmente previsto mesmo antes do início das filmagens. O caráter não planejado da produção somado à filmagem em locação – onde é necessário lidar com elementos imprevistos – obrigava o cineasta a adotar uma certa abertura de espírito em relação ao material pró-filmico, a abordá-lo com uma curiosidade que dispensa noções pré-concebidas a respeito dele. Em suma, essas condições o colocam num estado de constante improvisação. O grau de improvisação (em relação ao roteiro) varia nesses filmes, mas, independente disso, já é notável que mesmo uma moderada quantidade de improviso já dá aos filmes neorrealistas “um tom bem diferente daquele que conhecemos comumente na tela”. (Bazin, 2018, p. 323)

O cineasta neorrealista é aquele que lança em relação ao seu objeto um olhar cru. Sob o seu comando, um filme não deve relegar os objetos retratados à condição de símbolos; em vez disso, deve fazer o movimento contrário: lidar com eles em toda a sua concretude.

Bazin fornece um exemplo negativo, a fim de explicar seu argumento. Nos filmes decupados sob os princípios clássicos habituais, nos quais “o fato é atacado pela câmera, dividido, analisado, reconstituído” (Bazin, 2018, p. 329), existe um certo nível de abstração da realidade produzido pelo cineasta em seu processo de analisar a realidade. De uma dada situação, ele reterá apenas as informações necessárias ao desenrolar da narrativa, enquanto descarta o resto. Imaginemos, por exemplo, que

Um personagem, trancado num quarto, espera que seu carrasco venha a seu encontro. Ele fixa angustiadamente a porta. No momento em que o carrasco vai entrar, o diretor não deixará de fazer um close da maçaneta da porta girando devagar; esse close é psicologicamente justificado pela extrema atenção da vítima ao sinal de sua aflição. [...] A decupagem introduz, portanto, uma abstração evidente na realidade. (Bazin, 2018, p. 319)

A *mise en scène* do tipo “maçaneta de porta” – assim Bazin chama esse tipo de decupagem – é justamente aquela abolida pelo neorrealismo. Reduzida à condição de signo (da morte iminente da personagem, digamos), o filme tradicional abstrai uma série de dados da maçaneta: “a cor da laca, a espessura da sujeira na madeira na altura da mão, o brilho do metal, a deterioração da lingueta” (Bazin, 2018, p. 331). A imagem ideal de um filme neorrealista, pois, seria aquela que nos dá a ver a maçaneta devidamente em posse de todos os seus atributos. O retrato da maçaneta, liberto da condição de mero elo de uma engrenagem

narrativa, tornaria-se um fim em si mesmo (“Considerada por si só, cada imagem sendo apenas um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma mesma densidade concreta” (Bazin, 2018, p. 331)); e a sucessão desses instantes, igualmente importantes, igualmente concretos, formaria o filme que Bazin tanto sonha ao falar do neorrealismo. No limite, formaria o seu “cinema total”.

Para citar, desta vez, um exemplo positivo, basta recorrer a um dos filmes favoritos de Bazin, sobre o qual ele escreveu em diversas ocasiões: *Umberto D* (1952). O filme escrito por Cesare Zavattini e dirigido por Vittorio de Sica²⁴ conta as desventuras de Umberto, um homem velho que passa por uma série de dificuldades na Itália pós-guerra. Longe de constituir-se numa narrativa linear, o filme apresenta aspectos da vida de Umberto que não necessariamente têm ligação entre si: a ameaça de despejo que ele sofre da proprietária de sua residência, a angina que o acomete e lhe rende uma ida ao hospital, as suas ideações suicidas... um filme tradicional, diz Bazin, poderia muito bem estabelecer nexos causais entre esses elementos, procurando dizer, por exemplo, que a vontade de suicidar-se vem da ameaça de despejo e dos problemas de saúde. *Umberto D*, por outro lado, não favorece este tipo de conexão entre os eventos: apresenta-os tão somente como episódios distintos na vida de um homem.

No entanto, o aspecto que mais encanta Bazin é uma cena específica do filme: o despertar da empregada da pensão onde mora Umberto. Posto que não se trata da protagonista do filme, a maioria dos diretores resolveria uma cena de tamanha banalidade muito rapidamente; já De Sica e Zavattini tomam um caminho diferente.

De Sica e Zavattini procuram, ao contrário, dividir o acontecimento em acontecimentos menores e estes em acontecimentos menores ainda, até o limite de nossa sensibilidade pela duração. Assim, a unidade-acontecimento num filme clássico seria o “despertar da empregada”: dois ou três planos breves seriam suficientes para significá-lo. A essa unidade de narrativa, De Sica substitui uma sequência de acontecimentos menores: o despertar, a travessia do corredor, a inundação das formigas etc. Observemos, porém, mais um deles. Vemos o fato de moer café se dividir, por sua vez, numa série de momentos autônomos, como o fechar da porta com a ponta do pé esticado. Quando a câmera segue, aproximando-se dela, o movimento da perna, serão as apalpadelas dos dedos dos pés na madeira que se tornarão finalmente o objeto da imagem. (Bazin, 2018, p. 386)

²⁴ Vale mencionar com igual destaque as contribuições de Zavattini e De Sica, já que o próprio Bazin fazia questão de não atribuir a autoria dos filmes assinados por eles somente ao diretor. Dizia ele que é “bem arbitrário querer distinguir o que pertence propriamente a De Sica, ainda mais que acabamos de constatar sua humildade, ao menos aparente, diante das exigências do roteiro. Por isso, devemos renunciar a separar contra a natureza o que o talento uniu tão intimamente.” (Bazin, 2018, p. 384-385)

Se o cinema é frequentemente reduzido à condição de “arte da elipse” (Bazin, 2018, p. 385), um filme como *Umberto D* mostra, para Bazin, que é possível fazer diferente. Recusando a utilização sistemática dessa figura de linguagem, De Sica e Zavattini recusam-se a moldar a realidade conforme as suas vontades, retirando-lhe pedaços considerados desnecessários; recusam-se a impor-lhe uma significação. Só assim, apagando-se diante da realidade, adotando em relação a ela uma neutralidade, alcançam o objetivo primordial de seu cinema: o “de não trair a essência das coisas, de deixá-las, em princípio, existir livremente por si mesmas, de amá-las em sua singularidade”. (Bazin, 2018, p. 371)

Figura 3 – Frame de *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952)



Fonte: DVD

A recorrência da ideia de neutralidade nos textos de Bazin sobre o neorealismo faz lembrar a teorização de uma “escrita neutra” na obra de Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* – publicado, curiosamente, no mesmo ano de lançamento de *Umberto D*.

Para Barthes (2006), a escrita neutra é aquela alcançada por alguns poucos escritores capazes de escapar das convenções formais impostas pelas instituições literárias e pelo seu tempo, isto é, pela conjuntura social na qual o artista se insere. “Livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da linguagem” (Barthes, 2006, p. 69), o escritor inauguraria uma *escrita em grau zero* – à qual ele dá vários sinônimos: “escrita branca”, “escrita inocente”, “escrita transparente”. Este último termo, *transparência*, pela proximidade com o campo da teoria do cinema (Xavier, 2005), parece o mais esclarecedor: a escrita almejada por Barthes seria aquela que se torna invisível enquanto tal, dando a ver apenas o objeto do qual o escritor está

a serviço. Na escrita em grau zero, “a linguagem, em vez de ser um acto incómodo e indomável, [atinge] o estado de uma equação pura”. (Barthes, 2006, p. 70)

Tanto no caso de Bazin como no de Barthes, o exemplo negativo é o romance realista. Para Barthes (2006, p. 61-62), os romances de Maupassant, Zola e Daudet escondem, por trás do álibi de um retrato fiel da realidade, uma série de “signos [...] espetaculares de fabricação”: uma miríade de convenções formais *a priori* que evidentemente modificam a realidade antes de entregá-la ao leitor. Em tom parecido são as críticas de Bazin ao romance realista: ele “subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais” – ao contrário do neorrealismo, que “só conhece a imanência”. (Bazin, 2018, p. 366)

Já os exemplos positivos são um pouco diferentes. Em Barthes, o objeto de exaltação é o *nouveau roman*²⁵ (nomeadamente *O estrangeiro*, de Camus); em Bazin, a literatura norte-americana de Hemingway, Faulkner e Dos Passos, verdadeiros precursores da estética neorrealista. Em ambos casos – na “escrita em grau zero” de Barthes e no neorrealismo de Bazin –, o que está em jogo é o encontro de uma pureza anterior às convenções formais; de um estilo na medida do possível neutro, objetivo, “jornalístico”; de uma não-subordinação da realidade a nenhum ponto de vista *a priori* – nem mesmo o do autor.

Por isso, dada a relativa proximidade entre os objetos exaltados por Barthes e Bazin, as seguintes palavras de Jean Rousset sobre o lugar do autor no *nouveau roman* podem muito bem ilustrar a postura de Bazin sobre o lugar do autor no cinema.

O autor deve desaparecer, deve abster-se de demonstrar que admira ou reprova seus personagens; seu papel é desaparecer atrás deles [...] O que queremos salvar aqui, acreditamos, é a liberdade do leitor contra as pressões de um autor que iria além de sua função ao se manifestar como um inventor. Essa exigência está de acordo com a lógica das pretensões do *nouveau roman* de se apresentar como uma simples crônica de fatos que supostamente ocorreram conforme são relatados; como não há outro autor senão a realidade, espera-se que o romancista se comporte como um simples relator de eventos com os quais finge não ter nada a ver, de modo que o leitor tenha a ilusão de se encontrar diante da própria realidade. (Rousset, 1962, p. 37, tradução nossa)

Eis, portanto, o papel que a teoria realista de Bazin reserva ao autor: a fim de que seja possível a “ilusão estética perfeita da realidade” (Bazin, 2018, p. 357), ele deve desaparecer.

²⁵ O *nouveau roman* foi um movimento literário francês das décadas de 1950 e 1960 que se caracteriza, em resumo, pela oposição ao romance realista. Entre seus principais nomes, estão Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras e Claude Simon.

2.2. Hollywood, terra de artesãos ou de autores?

Bazin termina *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, escrito em 1948, afirmando que “o cinema americano é feito hoje na Itália” (Bazin, 2018, p. 334). Isso quer dizer que, a seu ver, somente o cinema italiano havia, até aquele momento, se arriscado a experimentar as técnicas narrativas que a literatura norte-americana havia introduzido, com Hemingway, Faulkner e Dos Passos. À exceção de Orson Welles, Hollywood ainda não havia encontrado o equivalente cinematográfico das obras desses escritores. Mesmo quando os adaptava, não fazia mais que restituir a trama dos livros utilizando-se dos procedimentos tradicionais de decupagem.

Apenas dois meses depois, a sua opinião parece ter mudado. Para a *Revue du cinéma*, escreve um artigo chamado *William Wyler ou o jansenista da mise en scène* (1948), em que faz uma revisão da obra do cineasta norte-americano. Desde as primeiras palavras do texto, está dado o tom com que Wyler será tratado. O primeiro capítulo se chama “O realismo de Wyler” – o que só pode significar que Bazin o tem em alta estima. De fato, este é o caso: o nome do cineasta é mencionado ao lado de Jean Renoir, André Malraux, Orson Welles e Roberto Rossellini como o grupo de diretores que representam “tudo o que realmente conta no realismo cinematográfico, daquele realismo que procede de uma estética da realidade” (Bazin, 2014, p. 8, tradução nossa). Se Bazin os atribui assim tanta importância, é pelo fato de serem os principais nomes a se aventurar no exercício de uma “*mise en scène* simultânea”, ou seja, no exercício de uma encenação que renuncia a *decupagem analítica* em proveito de uma *decupagem sintética* – aquela que reúne num mesmo plano os elementos outrora apresentados de forma fragmentária sob o regime da decupagem analítica.

Mesmo dentro desse grupo, Wyler recebe posição de destaque. Alguns desses cineastas, diz Bazin, não levam o realismo às últimas consequências; possuem preferências estéticas *a priori* que por vezes os distanciam da postura neutra que ele tanto elogiava no neorrealismo. Welles, por exemplo, padece por vezes de um sadismo, um “objetivismo tirânico à la Dos Passos, [por outras de] uma espécie de extensão sistemática da realidade em profundidade, como se ela estivesse desenhada sobre uma tira elástica que ele se delicia em puxar para nos dar medo, e depois para nos disparar na cara” (Bazin, 2014, p. 9, tradução nossa). Já Renoir injeta em seus filmes uma “inquietude irônica”, evidente em cenas como a da festa no castelo em *A regra do jogo* (1939) – em que não se pode deixar de notar um certo desdém do diretor para com as suas personagens.

É aí que Bazin diferencia Wyler dos demais: a sua *mise en scène* em profundidade de campo não serve para introduzir em relação às personagens um determinado ponto de vista, um determinado viés; ela serve tão somente para ampliar o campo de visão do espectador. “Trata-se sempre, sem dúvida, de integrar à decupagem e à imagem o máximo de realidade, de tornar o cenário e os atores total e simultaneamente presentes, de modo que a ação não seja jamais uma subtração. Mas esse acréscimo constante de acontecimentos na tela visa, aqui, à neutralidade mais perfeita”. (Bazin, 2014, p. 9, tradução nossa)

Uma das cenas favoritas de Bazin dentro de toda a obra de Wyler – e que ajuda a exemplificar os motivos pelos quais ele elogiava a profundidade de campo do cineasta – é certamente a cena de *Pérvida* (*The Little Foxes*, 1941) em que a personagem de Bette Davis opta por não salvar o seu marido da morte. A cena culmina num longo plano, fixado no rosto de Davis, enquanto o marido (interpretado por Herbert Marshall) lhe implora que vá ao andar de cima buscar o seu remédio. Ela permanece imóvel; e, percebendo a impassividade da esposa, o homem sai cambaleando em direção à escada a fim de resolver a situação por conta própria. Todo o movimento de Marshall – da poltrona à escada – se desenrola no segundo plano da imagem, ainda fixa na reação de Davis, que secretamente deseja que ele não seja capaz de fazê-lo. Após subir alguns degraus, Marshall sucumbe à doença e morre; enquanto isso, a expressão de Davis, no centro do quadro, é de alívio.

Figuras 4, 5 e 6 – Frames de *Pérvida* (*The Little Foxes*, William Wyler, 1941)



Fonte: DVD

Comentando a cena, Bazin elogia que uma sequência de tamanha complexidade tenha sido encenada com relativa simplicidade.

O lugar de Bette Davis, no centro da tela, dá-lhe uma posição privilegiada na geometria do espaço dramático. Toda a cena gravita em torno dela, mas essa imobilidade aterradora não alcança todo o seu impacto senão graças à dupla saída de quadro de Marshall, em primeiro plano à direita, depois em terceiro plano à esquerda. Em vez de segui-lo nesse movimento lateral, o que teria sido o movimento natural de um olho menos inteligente, a câmera permanece

imperturbavelmente imóvel. Quando enfim Marshall entra pela segunda vez em quadro e sobe a escadaria, o diretor de fotografia Gregg Toland, a pedido de Wyler, teve muito cuidado para que não deixasse em foco toda a profundidade do campo, de modo que a queda de Marshall na escada e sua morte não pudessem ser claramente discernidas pelo espectador. [...] Vê-se não somente tudo o que o cinema acrescenta aqui aos meios do teatro mas, além disso, que o máximo de coeficiente cinematográfico coincide, paradoxalmente, com o mínimo de *mise en scène* possível. (Bazin, 2014, p. 4, tradução nossa)

O que Bazin elogia na abordagem de Wyler é a sua extrema neutralidade diante do material pró-filmico; superior até mesmo àquela de boa parte dos seus cineastas prediletos (os planos-sequência de Wyler são, como vimos, ainda mais realistas que os de Welles ou Renoir). Procurando dar a ver, de uma dada cena, todos os seus elementos constituintes; não privilegiando um em detrimento dos demais; adotando em relação a eles uma “perfeita neutralidade e transparência de estilo” (Bazin, 2014, p. 9), Wyler oferece ao espectador a possibilidade de construir, em seu lugar, o sentido do filme. São dois, segundo Bazin, os objetivos de Wyler: permitir ao espectador “ver tudo” e “escolher à vontade”. “A frequência dos planos gerais e a perfeita nitidez do fundo contribuem enormemente para reassegurar o espectador e lhe dar os meios de observar e selecionar, e a duração dos planos ainda lhe dá o tempo de se formar uma opinião”. (Bazin, 2014, p. 9, tradução nossa)

Percebe-se que os fatores pelos quais Wyler é exaltado se assemelham àqueles pelos quais De Sica e o neorrealismo o eram. Em ambos, o respeito demasiado pela realidade ocasiona uma espécie de “desaparecimento da *mise en scène*”: uma recusa em contaminar a experiência do filme com quaisquer tipos de vestígio pessoal. Ambicionando nada mais que “servir ao seu roteiro” – isto é, ao material pró-filmico, ao mundo –, o trabalho do cineasta não seria senão o de fazer o mundo *aparecer* ao mesmo tempo em que faz a si mesmo *desaparecer*.

Se tudo o que há de pessoal deve ser necessariamente apagado do filme, então o trabalho desses cineastas, ao que parece, consiste na tentativa de livrar o filme (e livrar a si mesmo) de um estilo. Se entendermos a noção de estilo assim como Barthes (2006) o faz, isto é, como uma série de automatismos que provêm da vida pregressa do artista, então o estilo não convém a Wyler: a fim de alcançar uma fidelidade absoluta em relação ao objeto retratado, não é possível que certos aspectos invariáveis se mantenham de filme a filme ao longo de sua obra; estes indicariam um estilo aplicado *sobre o objeto* ali onde só se deve sentir o objeto puro. Por isso, a fim de descrever este singular trabalho de *mise en scène* do qual Wyler é talvez o maior representante, Bazin fala de um “estilo sem estilo”.

A filmografia de Wyler comprova a sua ausência de estilo. Ela revela, diz Bazin,

diferenças óbvias para cada um de seus filmes, tanto no uso da câmera quanto na qualidade da fotografia. Nada é mais estranho à forma de *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* que aquela de *A Carta*. Quando lembramos das cenas principais dos filmes de Wyler, percebemos que sua matéria dramática é muito variada e que a decupagem dela é muito diferente de um filme ao outro. (Bazin, 2014, p. 1, tradução nossa)

Trata-se portanto, para Wyler, de encontrar, a cada novo filme, um “achado de decupagem” que permita valorizar melhor o objeto em questão. Disso, decorre que a estética de um filme só pode ser definida *a posteriori* – afinal, defini-la *a priori* seria incorrer no erro segundo o qual um determinado estilo pode ser aplicado indiscriminadamente a todos os objetos. É esta a conclusão à qual Bazin chega ao final de seu ensaio, e que serve como prova da maturidade de Wyler em relação a seus contemporâneos.

Talvez seja próprio de uma ciência madura de “mise en scène” abster-se de uma estética pré-estabelecida. [...] A experiência já prova suficientemente que devemos evitar identificar o cinema com essa ou com aquela estética e, mais ainda, com não sei que maneira, que forma substancializada que o *metteur en scène* deve necessariamente usar, como se tempera com a pimenta ou com o cravo. (Bazin, 2014, p. 18, tradução nossa)

William Wyler ou o jansenista da mise en scène foi publicado em 1948, três anos antes na criação dos *Cahiers du cinéma*, que inaugura um novo momento na carreira de Bazin. É curioso, portanto, que os seus argumentos neste ensaio pareçam antecipar algumas das principais questões que ocuparão não apenas ele, mas diversos de seus colegas críticos da revista: nomeadamente, a pertinência de se identificar um determinado estilo a um determinado cineasta. Se os jovens turcos começarão a defender sistematicamente, anos mais tarde, os cineastas que apresentam um estilo evidente e imutável – como vimos em nosso breve panorama da política dos autores –, então o ensaio de Bazin é nada mais que uma crítica *avant la lettre* à política dos autores, que usa Wyler como o exemplo capital de um cineasta não-autoral – ou, caso queiramos, um *artêsão* (em um dado momento do ensaio, inclusive, é possível notar que Bazin usa esta expressão para qualificar o cineasta).

Ainda assim, certas passagens do texto parecem contradizer esta perspectiva. Vejamos, por exemplo, o momento em que Bazin fala que

O imenso talento de Wyler reside nessa ciência da clareza obtida pelo despojamento da forma e pela humildade em relação ao tema e ao espectador. Ele possui em si uma espécie de gênio do ofício e da coisa cinematográfica, que lhe permitiu ir tão longe na economia dos meios até inventar, paradoxalmente,

um dos estilos mais pessoais do cinema contemporâneo. (Bazin, 2014, p. 17, tradução nossa)

Por mais que a ideia de um “estilo sem estilo” pareça ir na direção contrária à política dos autores – na medida em que pressupõe um cineasta sem predileções temáticas e formais –, Bazin ainda faz questão de individualizar Wyler, dizendo que a sua falta de estilo o torna, paradoxalmente, um dos cineastas cujo estilo é mais reconhecível no cinema contemporâneo. O caráter ambíguo desta seção do texto mostra que, apesar de não praticá-lo, Bazin não renega totalmente o autorismo. A sua relação ambígua com a noção de autor continuará, veremos a seguir, em alguns de seus principais textos escritos desse momento em diante.

Particularmente interessantes, dentro da bibliografia de Bazin sobre o cinema hollywoodiano, são os seus textos sobre o faroeste. Eles permitem que observemos qual é, em sua opinião, o grau de aporte criativo individual que um dado diretor fornece ao trabalhar dentro de um gênero²⁶ – isto é, de um certo tipo de filme que possui algumas imposições *a priori* (personagens arquetípicos, cenários, estruturas narrativas etc). Em outras palavras, esses textos discutem se faz sentido atribuir autoria ao diretor quando este trabalha dentro de um gênero.

O primeiro texto digno de nota é o prefácio que Bazin escreve ao livro *O western ou o cinema americano por excelência*, de Jean-Louis Rieupeyrout, em 1953. Nele, Bazin se interroga sobre as origens do faroeste e sobre o sucesso aparentemente inabalável do gênero, que, até o momento da escrita do texto, não havia passado por quaisquer crises de popularidade. A que fatores se deve tamanho interesse do público norte-americano pelo faroeste? Seria possível explicá-lo pelos grandes cineastas que trabalharam no gênero? Para Bazin, o seu sucesso implacável deve ser explicado por algo anterior aos cineastas.

Este “algo anterior” é, para Bazin, a mitologia norte-americana. “O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão” (Bazin, 2018, p. 258). O faroeste vem meramente atualizar, com a riqueza de recursos narrativos própria do cinema, um repertório mitológico que o povo norte-americano – a fim de dar liga a uma sociedade recém-formada, unificá-la em torno de certos ideais – vinha contando a si mesmo pelo menos desde o século anterior (esses mitos precedem o cinema: eles já existiam em outros meios, como é o caso das *western stories* da literatura).

²⁶ Vale mencionar, a título de leitura complementar, o parentesco entre as ideias de Bazin sobre o faroeste e as de Edward Buscombe (2005) no ensaio *A ideia de gênero no cinema americano*. Em ambos, encontramos uma crítica da capacidade do autorismo de explicar o sucesso dos filmes de gênero.

Bazin empreende, então, um estudo desses mitos. Para fazê-lo, ele propõe uma análise comparada em larga escala: reunindo um número suficientemente grande de filmes do gênero e superpondo-os, “como se faz em fisiognomia moderna”, é possível fazer aparecer um “western ideal feito das constantes comuns a todos [eles]” (Bazin, 2018, p. 261). Desse exercício comparativo – que poderíamos também chamar de *análise estrutural*, dada a semelhança do empreendimento de Bazin com a “análise estrutural dos mitos”²⁷ que Claude Lévi-Strauss publicaria dois anos depois –, resulta o aparecimento dos principais mitos veiculados nos filmes de faroeste.

O mais fundamental deles seria, sem dúvida, a disputa entre o Bem e o Mal – identificados, respectivamente, com o homem branco e o índio – pelo território americano.

As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolivelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. (Bazin, 2018, p. 263)

Outro mito que tal exercício permite identificar é o da Mulher. Em todos os filmes de faroeste, diz Bazin, o alinhamento moral dos personagens masculinos pode variar, mas o das mulheres não: elas são sempre boas. “Nota-se, com efeito, que a divisão dos bons e dos maus só existe para os homens. As mulheres, de cima a baixo da escala social, são dignas de amor, ou pelo menos de estima ou de piedade. A meretriz mais insignificante pode ainda ser redimida pelo amor ou pela morte”. (Bazin, 2018, p. 262)

Bazin fornece uma explicação sociológica para este princípio invariável do gênero: trata-se de um dos efeitos do puritanismo anglo-saxão, que inverte a proposição bíblica segundo a qual Eva induz Adão à tentação; aqui, quando as personagens femininas erram, é sempre por influência dos homens, e se a trama lhes oferece a possibilidade de redenção, tal caminho será o escolhido por elas. Além da religião, outra característica da sociedade norte-americana explica o princípio das mulheres bondosas nos filmes de faroeste: o menor número de mulheres em relação aos homens. “A escassez de mulheres e os perigos da vida rude em demasia deram a essa sociedade nascente a obrigação de proteger suas mulheres e seus cavalos. Contra o roubo de um cavalo, o enforcamento pode ser suficiente. Para respeitar as mulheres, é preciso mais que o receio de um risco tão fútil como o da vida: a força positiva

²⁷ Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

de um mito” (Bazin, 2018, p. 263). Responsáveis pela continuidade da linhagem dos heróis – portanto, responsáveis pelo futuro da nação –, as mulheres tornam-se objeto de culto no faroeste, pois assim elas também o devem ser na vida real.

Tudo se passa, portanto, como se os elementos constituintes de um filme de faroeste lá estivessem não porque o seu autor assim decidiu, mas pela necessidade da sociedade norte-americana em apoiar-se sobre esses mitos e veiculá-los às novas gerações. Sob essa ótica, o faroeste cumpre um dever cívico: ele é onde o homem norte-americano vai para aprender sobre si mesmo e sobre a sociedade da qual ele faz parte; é de onde ele retira o seu senso de identidade, seus direitos e deveres. Ele não pode ser, sob essa perspectiva, produto de um ou outro autor (todos esses valores, afinal, os antecederam), mas sim de toda uma sociedade, a um só tempo autora e espectadora dessas ficções que lhe servem de substrato ideológico.

Um dos filmes utilizados por Bazin para problematizar a autoria no faroeste é *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939). Ainda no prefácio ao livro de Rieuepeyrou, ele destaca a representação que o filme de John Ford faz do mito da mulher.

Admirável ilustração dramática da parábola do fariseu e do publicano, *No tempo das diligências*, de John Ford, nos mostra que uma prostituta pode ser mais respeitável do que os beatos que a expulsaram da cidade e do que a mulher de um oficial; que um jogador debochado pode saber morrer com dignidade de aristocrata; que um médico bêbado pode praticar sua profissão com competência e abnegação. (Bazin, 2018, p. 264-265)

O filme acompanha um grupo de personagens que viaja pelo interior do Arizona, atravessando um território indígena. Entre os passageiros da diligência, estão os mencionados no trecho acima: uma prostituta, um médico alcoólatra, uma senhora que vai ao encontro de seu marido e um vendedor de uísque. Junta-se a eles, no meio da travessia, um pistoleiro fugido da prisão – interpretado por John Wayne.

Para Bazin, *No tempo das diligências* é um nítido exemplo de um filme que se deleita em reproduzir os arquétipos do faroeste: todos esses personagens não são mais do que lugares-comuns do gênero, já plenamente estabelecidos desde os princípios do cinema hollywoodiano. Isso não constitui uma reprovação por parte do crítico: pelo contrário, Bazin considera o filme de Ford um dos mais célebres e bem sucedidos exemplos de um filme de gênero em estado puro, que meramente se aproveita dos arquétipos e dos temas caros a esse gênero sem necessariamente operar-lhes modificações; que toma para si a missão de simplesmente trabalhá-los à perfeição, em vez de desconstruí-los. Em um texto posterior, ao

qual chegaremos em breve, Bazin reforça essa ideia: “Que seria *No tempo das diligências* senão um western ultra clássico em que a arte de Ford consiste simplesmente em levar os personagens e as situações a um grau absoluto de perfeição?” (Bazin, 1957, p. 11, tradução nossa)

No tempo das diligências aparece frequentemente na obra de Bazin como exemplo do classicismo atingido pelo cinema norte-americano ao final da década de 1930. Além de *O western ou o cinema americano por excelência*, ele revisita essa ideia dois anos mais tarde, ao escrever o artigo *Evolução do western*, na edição nº 54 dos *Cahiers du cinéma*.

No tempo das diligências é o exemplo ideal dessa maturidade de um estilo que chegou ao classicismo. John Ford atingia o equilíbrio perfeito entre os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da *mise-en-scène* do western. Nenhum desses elementos fundamentais levava vantagem sobre o outro. *No tempo das diligências* evoca a ideia de uma roda tão perfeita que ela permanece em equilíbrio no seu eixo em qualquer posição que a coloquemos. (Bazin, 2018, p. 268-269)

O filme clássico seria, sob essa concepção, uma obra cuja harmonia é tamanha que nenhum de seus elementos constituintes chama a atenção em detrimento dos demais. Os personagens recebem certa individuação psicológica, mas não ao ponto de escaparem dos papéis arquetípicos os quais devem representar; o enredo tem as suas particularidades, mas permanece dentro dos limites da matriz que ele deve honrar (basta lembrar que Bazin associa o filme a uma parábola bíblica); a *mise en scène* é trabalhada com habilidade, mas em nenhum momento existe um excedente de técnica sobre o evento representado. O papel do diretor, sob este paradigma clássico, é o de garantir esse equilíbrio e, uma vez conquistado, ele desaparece.

Evolução do western, vale lembrar, foi escrito em 1955 – ano em que a política dos autores já estava em plena circulação entre os críticos dos *Cahiers*. Levando isso em consideração, o que existe de especial neste texto é uma posição de total contrariedade em relação aos jovens turcos no que diz respeito à noção de autor. Para Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer e François Truffaut, exaltar os filmes de Hawks ou Hitchcock significava reconhecer que eles provêm de artistas singulares, dotados de um estilo inconfundível; em suma, autores. Já Bazin, em seus escritos sobre *No tempo das diligências*, preza justamente pelo estilo *confundível* de Ford; pela sua capacidade de trabalhar com um material que lhe é entregue sem deixar sobre esse material quaisquer rastros de sua presença. O Ford de *No tempo das diligências* é, para Bazin, muito menos um autor que um *artesão*: alguém que atualiza o espólio do gênero sem a pretensão de modificá-lo; alguém cuja

qualidade do trabalho se mede por sua capacidade de desaparecer por trás de seu tema. A figura do artesão, como categoria oposta ao autor, será elaborada por Paulo Emílio Sales Gomes (2016, p. 244) alguns anos depois de Bazin, em um ensaio chamado *Artesãos e autores*. O artesão, diz Paulo Emílio, é um “homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva”; assemelha-se aos “fabricantes de epopeias e catedrais”, na medida em que trabalha em prol de algo maior que ele próprio, e valendo-se de um repertório (técnico, temático) já consolidado culturalmente. Uma tal definição não está longe do que Bazin diz de Ford.

No tempo das diligências é um filme exemplar, paradigmático dentro da obra crítica de Bazin: é uma das derradeiras expressões da perfeição clássica que se tornaria cada vez mais rara no faroeste a partir daí. O ponto de inflexão na história do gênero é, segundo ele, a Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, o faroeste praticamente desapareceu do repertório hollywoodiano, substituído pelos filmes de guerra. Com o fim da guerra, ele retorna, mas sob nova aparência: a saturação dos clichês do gênero, explorados à exaustão ao longo de décadas, obrigava que o faroeste apresentasse alguma novidade a fim de justificar sua sobrevivência. A partir dos anos 1940, portanto, começam a aparecer, segundo Bazin, filmes cuja estética barroca representava um deslocamento em relação ao classicismo de outrora. O próprio John Ford, outrora um artesão de faroestes tradicionais, é usado como exemplo desta nova tendência segundo a qual o gênero deve ser revitalizado: “*Paixão dos fortes* [*My Darling Clementine*, 1946], *Sangue de heróis* [*Fort Apache*, 1948] – representariam muito bem o embelezamento barroco do classicismo de *No tempo das diligências*”. (Bazin, 2018, p. 270)

Bazin elabora um nome que designa a nova fase do faroeste: o “metawestern”. “O ‘metawestern’ é um *western* que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica... em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria” (Bazin, 2018, p. 271). Àquele equilíbrio caro ao cineasta clássico, o cineasta moderno responde com o desequilíbrio; responde investindo o filme de um excedente em relação ao estado natural do gênero.

Neste momento, Bazin reconhece que a história do faroeste, até aqui povoada predominantemente de artesãos, agora tem como seus protagonistas os autores: já que o excedente apresentado por cada filme é uma questão de escolha pessoal do cineasta, o *metawestern* é, essencialmente, um cinema de autor. Cada realizador passa a levar o gênero a um lugar novo, de acordo com suas preferências.

Nicholas Ray é um claro exemplo desta nova atitude frente ao faroeste.

Nicholas Ray rodando *Johnny Guitar* [1954], para a glória de Joan Crawford, sabe evidentemente muito bem o que faz. Ele não é, certamente, menos consciente da retórica do gênero que o George Stevens de *Os brutos também amam* e, aliás, o roteiro e a direção não se privam de humor, e nem por isso adotam, com relação a seu filme, uma postura condescendente ou paternalista. Ele pode se divertir, mas não ridiculariza. Os esquemas *a priori* do *western* não o incomodam para dizer o que tem a dizer e até mesmo se essa mensagem é, em definitivo, mais pessoal e mais sutil que a imutável mitologia. (Bazin, 2018, p. 276-277)

Johnny Guitar apresenta, portanto, um certo deslocamento em relação às leis do gênero, expresso em múltiplas instâncias: na caracterização psicológica das personagens, nas cores demasiadamente vibrantes, no *décor*... em suma, Bazin fala de um certo tom conferido ao filme, um certo humor, ainda que este seja moderado: Ray, diz ele, “pode se divertir, mas não ridiculariza”.

Em outros filmes de Ray, é possível perceber o trato autoral que o diretor dá ao gênero. Em *Fora das grades ou atrás das grades* (*Run for Cover*, 1955), por exemplo, Bazin destaca que o diretor aporta ao gênero os principais temas que lhe são caros: “o da violência e do mistério da adolescência” (Bazin, 2018, p. 277). Nesse sentido, é como se *Fora das grades*... fosse menos uma obra autônoma do que uma reedição, sob nova roupagem, de situações dramáticas que o autor já havia trabalhado em *Amarga esperança* (*They Live by Night*, 1948) ou *Juventude transviada* (*Rebel Without a Cause*, 1955). É como se *Fora das grades* fosse menos um faroeste do que um “filme de Nicholas Ray”.

À altura da escrita de *Evolução do western*, portanto, Bazin estava preparado para conceder que mesmo em Hollywood, mesmo no domínio do cinema de gênero, é possível que existam autores de filmes. Mesmo assim, o crítico nunca deixou de sinalizar sua preferência pelos artesãos. Isso fica especialmente claro numa crítica posterior – que, datando de 1957, é o último texto que Bazin escreveu nos *Cahiers* sobre o assunto do faroeste – tratando do filme de Budd Boetticher, *Sete homens sem destino* (*Seven Men From Now*, 1956).

No texto, Bazin faz menção à ideia que ele havia desenvolvido anteriormente, segundo a qual uma parte significativa da produção recente de faroestes havia se tornado “inteligente” – isto é, consciente da própria mitologia do gênero e da necessidade de superá-la. Não são esses os filmes que o interessam: a beleza do faroeste, em sua opinião, “é proveniente da espontaneidade e da perfeita inconsciência da mitologia dissolvida nele”. (Bazin, 2018, p. 282)

Contra a “inteligência”, que comumente implica uma certa distância crítica do realizador para com o tema que ele filma, Bazin defende os cineastas que não adotam diante

do gênero um sentimento de superioridade. *Sete homens sem destino* é, para ele, o grande exemplo desta atitude: “Boetticher e seu roteirista não tiveram uma atitude paternalista para com o tema, nem quiseram enriquecê-lo com contribuições psicológicas” (Bazin, 2018, p. 282). De um olhar que se situa à altura das personagens – que não as enxerga com desdém, que “permite que a ingenuidade deles coexista com a inteligência” –, nasce a beleza do filme.

Abundam, nesta crítica de *Sete homens sem destino*, as discordâncias com a política dos autores. Em dois momentos, Bazin a menciona explicitamente para a contrariar. Em um dado momento, ele critica a relutância dos praticantes da política em enxergar a contribuição importante – praticamente tão importante quanto a do próprio diretor – que o roteirista oferece ao filme. O olhar do filme – este que se situa à altura das personagens e não acima delas – é produto tanto de Boetticher quanto do roteiro; basta observar que, no trecho acima, Bazin fala de “Boetticher e seu roteirista”, assim como falava de “De Sica e Zavattini” no caso de *Umberto D.*

Mas a principal crítica à política dos autores é aquela que abre o texto.

Esta é uma oportunidade para aplicar o que escrevi sobre a política dos autores. Minha admiração por *Sete homens sem destino* [*Seven Men From Now*, 1956] não me levará a concluir que Budd Boetticher é o maior diretor de *western* – embora não exclua tal hipótese –, mas somente que seu filme talvez seja o melhor *western* que vi depois da guerra. (Bazin, 2018, p. 280)

O trecho evidencia que Bazin não concorda, em absoluto, com uma prática comum dos praticantes da política: a dedução de certas qualidades do autor a partir de seu filme. Quaisquer que sejam os méritos particulares de *Sete Homens Sem Destino*, eles só servem como prova da excelência do filme em questão; nunca podem servir como indício de que esses mesmos méritos podem ser encontrados no resto da obra daquele autor. Aos juízos *a priori* dos jovens turcos, Bazin responde com uma posição radicalmente *a posteriori*: permitindo-se julgar apenas o objeto do qual ele se ocupa no momento. Quanto aos outros faroestes de Boetticher, só mediante a visão deles será possível dizer alguma coisa.

A crítica de Bazin a *Sete homens sem destino*, quando analisada isoladamente, nos pega de surpresa com uma série de divergências capitais de Bazin para com a política dos autores. Na verdade, ele já havia começado, muito antes disso, a desferir golpes contra o autorismo praticado por seus colegas. Mais do que o faroeste, foi o caso de Alfred Hitchcock que o forçou a escrever sobre a política dos autores a fim de apontar os seus defeitos; são os textos sobre o cineasta inglês, portanto, que mais concentram os seus melhores e mais contundentes argumentos contra o autorismo praticado nas páginas dos *Cahiers du cinéma*.

2.3. O gênio do sistema

Após o número 39 dos *Cahiers*, em outubro de 1954, estava completa a consagração de Hitchcock como autor. Como vimos, esta edição conta com uma série de textos (entre os quais os supracitados *Quando um homem*, de Alexandre Astruc, e *Hitchcock diante do mal*, de Claude Chabrol) cujo objetivo é sublinhar a coerência da obra do cineasta inglês; afirmar que, ali onde muitos vêem um mero trabalhador de cinema desprovido de preocupações artísticas, existe um cineasta dotado de assinatura pessoal.

Além disso, o que os redatores dos *Cahiers* buscavam provar é a *consciência* que o cineasta tem a respeito de sua autoria. Não basta que os seus filmes tenham uma certa temática e um certo estilo recorrentes; é necessário que eles o tenham porque o artista assim premeditou. Não à toa, aponta Antoine de Baecque (1991a), o procedimento usual dos jovens turcos para confirmar a autoria de um cineasta contava com uma entrevista, na qual os redatores procuravam que o diretor admitisse a intencionalidade de seus atos.

Curiosamente, no número dedicado a Hitchcock, quem exerceu o papel de entrevistador foi André Bazin. Tendo tido a oportunidade de visitar o *set* de uma das produções do cineasta inglês, Bazin, além de acompanhar um pouco do trabalho de Hitchcock, pôde entrevistá-lo; este encontro rendeu um artigo, que ele publicou na revista sob o nome *Hitchcock contra Hitchcock*.

O humor do título é justificado nos primeiros parágrafos, quando Bazin, antes de ambientar-nos na ocasião do encontro com Hitchcock, fala sobre o curioso empreendimento de entrevistar cineastas, tão caro aos redatores dos *Cahiers*. Muitas vezes, o crítico que entrevista algum artista parte do pressuposto de que este é perfeitamente consciente dos seus feitos; que, à exposição de uma tese a propósito da obra desse artista, o artista confirmará as interpretações fornecidas pelo crítico. Ao contrário dos jovens turcos, Bazin acha que as coisas não se passam dessa maneira: para ele, a criação artística é muito mais intuitiva e inconsciente do que a maioria dos críticos imagina. Ainda assim, ao encontrar Hitchcock, Bazin decide fazer o papel de “advogado do Diabo” e colocar à prova a tese dos jovens turcos segundo a qual os filmes de Hitchcock escondem um tema recorrente, matriz de sua obra: a “culpabilidade intercambiável”. Durante a entrevista, apresentará ao diretor a tese e procurará defendê-la, a fim de fazê-lo admitir que a inserção deste tema em todos os seus filmes é, sim, proposital. Trata-se, portanto, de defender Hitchcock contra o próprio Hitchcock; defender o autor contra o cineasta.

O empreendimento não corre muito bem. A cada pergunta sobre a temática da sua obra, Hitchcock se mostra evasivo: no máximo admitia que gosta de fazer as coisas “do seu jeito” (Bazin, 1954, p. 29, tradução nossa), mas dá a esse “jeito” um sentido muito mais abstrato que a concretude da resposta esperada por Bazin. Mais ao fim, em vez de esperar que a confissão venha da boca do cineasta, Bazin decide expor-lhe a tese da culpabilidade, para que ele respondesse se concordava ou não. A resposta categórica não veio; em vez dela, Hitchcock pôs-se a refletir sobre o assunto, fascinado com a ideia que acabara de receber de Bazin. Segundo o crítico, esta teria sido uma forma de, silenciosamente, validar o seu argumento. Bazin narra a reação do cineasta:

Hitchcock ouviu-o com atenção e contenção. Quando por fim o compreendeu, vi – pela primeira e única vez, de resto, em toda essa entrevista – que ele era tocado por uma ideia imprevista e imprevisível. Eu tinha encontrado o ponto fraco dessa couraça de humor. Ele abriu um sorriso encantador e pude seguir em seu rosto o encaminhamento da ideia: visivelmente, quanto mais refletia nela, tanto mais descobria, satisfeito, a sua exatidão, e foi ele mesmo que encontrou sua confirmação no roteiro de *Janela indiscreta* e *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955). (Bazin, 1954, p. 31, tradução nossa)

O experimento foi, de certa forma, bem-sucedido, e Bazin se vangloria do feito: “Este foi o único tento indiscutível que os exegetas de Hitchcock marcaram por meu intermédio”. No entanto, ele destaca que a entrevista prova que o cineasta é muito menos consciente de sua própria criação do que os jovens turcos gostariam de imaginar. Foi preciso que ele ouvisse a interpretação dos críticos acerca de sua obra para que Hitchcock reconhecesse nela a recorrência da “culpabilidade intercambiável”: “Se tal tema existe em sua obra, o cineasta deve a eles [os jovens turcos] a sua descoberta.”. (Bazin, 1954, p. 31, tradução nossa)

Em toda a entrevista, Hitchcock parece pouco disposto a retratar a si mesmo como um artista romântico. Diz ele que é excessivamente cômodo fazer filmes “artísticos”; o difícil realmente está em fazer um bom filme comercial. Além disso, ele não pode evitar de se lembrar que não faz o filme por conta própria: ele só pode fazê-lo graças ao dinheiro dos produtores, sem o qual nada seria possível. Bazin reproduz uma passagem da entrevista em que Hitchcock resume, bastante pragmaticamente, o seu papel como diretor: “o diretor é responsável pelo dinheiro dos outros, por muito dinheiro; tem o dever, mesmo dispondo de dinheiro, de fazer algo comercial. ‘My weakness’ [Minha fragilidade], repete-me Hitchcock, ‘é a consciência do dinheiro pelo qual sou responsável’.” (Bazin, 1954, p. 30, tradução nossa)

Além disso, o que Bazin encontrou, em sua experiência no *set* de filmagem de Hitchcock, é um homem que muito pouco correspondia à figura do diretor-demiurgo que os

jovens turcos ajudavam a formar. Algumas passagens do texto o confirmam, como o momento em que, diante de uma cena a filmar, o diretor, “refestelado em sua poltrona, [...] parecia entediar-se prodigiosamente e sonhar com coisas bem diferentes. Os assistentes de produção, contudo, organizavam a cena, e o próprio Cary Grant explicava com admirável precisão a seus parceiros, judocas da polícia de Nice, as tomadas que eles deveriam fazer” (Bazin, 1954, p. 27-28, tradução nossa). Bazin descreve, ao longo de *Hitchcock contra Hitchcock*, um diretor surpreendentemente despreocupado com os pormenores da filmagem. O planejamento meticuloso de Hitchcock na pré-produção tornava praticamente desnecessário que ele prestasse muita atenção ao que acontecia no *set*. Uma vez elaborado o planejamento das filmagens, cabia ao resto da equipe executá-lo com precisão. Bazin, que o entrevistou justamente enquanto rodavam algumas cenas de um dos filmes dele, surpreendeu-se com tamanho desapego. “Ao longo dos cinquenta ou sessenta minutos que durou a nossa conversa [...], Hitchcock não deu mais que uma ou duas olhadas no trabalho.” (Bazin, 1954, p. 28, tradução nossa)

Hitchcock contra Hitchcock marca, portanto, o momento a partir do qual Bazin se deu conta das fragilidades do autorismo. Inicialmente simpático às teses dos jovens turcos sobre Hitchcock, ele decidiu confrontá-las com a realidade e encontrou, na verdade, um artista distante do ideal romântico que nelas se desenha. Como seria possível manter a convicção, diante de uma cena pitoresca em que os assistentes de produção e Cary Grant ditam os rumos da filmagem enquanto o diretor dá entrevistas à imprensa, que a autoria do filme pertence a esse diretor? Se um tal filme é bem sucedido, ele o é, diria Bazin, por causa de todos eles – isto é, por causa de ninguém em particular.

A partir daí, é dado o tom com que Bazin começa a falar sobre o cinema hollywoodiano. É necessário abordá-lo menos a partir dos autores e mais a partir do sistema no qual eles estão inseridos. O diretor de cinema, afinal,

não cria realmente, mas se limita a cristalizar, a ordenar as forças sociológicas e as condições técnicas em que se encontra inserido. Isto é particularmente verdadeiro no caso do cinema americano, no qual se observam com frequência êxitos quase anônimos cujo único mérito pertence menos ao diretor que ao sistema de produções. (Bazin, 1954, p. 26, tradução nossa, grifo nosso)

À altura de *Hitchcock contra Hitchcock*, a política dos autores, embora já em prática, ainda não havia sido batizada. Tal gesto vem, como vimos, da caneta de François Truffaut com o artigo *Ali Babá e a “política dos autores”*, escrito em fevereiro de 1955, quatro meses depois desta primeira investida de Bazin contra o autorismo.

O texto de Truffaut, que tinha ares de manifesto, não poderia circular pelos leitores dos *Cahiers* sem um comentário prévio do então editor da revista. Por isso, Bazin decide anexar na edição 44 – que incluía, além do texto de Truffaut, uma nova entrevista com Hitchcock, desta vez feita por Chabrol e pelo próprio Truffaut – um pequeno texto, intitulado *Como se pode ser Hitchcocko-Hawksiano?*. Repercutindo a recepção negativa do número dedicado a Hitchcock, Bazin faz questão de destacar que a opinião dos jovens turcos não representa totalmente a revista. Ainda assim, desta vez Bazin não se aprofunda nas críticas: adotando um tom mais diplomático, ele quer simplesmente dizer que, apesar das divergências com o “sistema crítico” defendido por Rohmer, Rivette, Chabrol e Truffaut, considera o trabalho deles respeitável e, portanto, digno de publicação.

Em matéria de crítica, não creio muito na existência de verdades objetivas ou, mais exatamente, prefiro os julgamentos contrários, que me forçam a consolidar os meus, à confirmação dos meus princípios por argumentos fracos. Se mantenho meu ceticismo em relação à obra de Hitchcock, ao menos é pelas melhores razões, e não posso mais ver um filme de Howard Hawks com os mesmos olhos. (Bazin, 1955, p. 18, tradução nossa)

Os próximos anos se passaram com pouca resistência, por parte de Bazin, à política dos autores. Entre 1955 e 1957, a ala jovem da revista deu prosseguimento à cobertura assídua dos novos lançamentos de Hitchcock, Hawks e Ray (entre os quais podemos destacar, a título de exemplo, o panfletário *A admirável certeza*, de Truffaut) e também dos seus autores prediletos fora de Hollywood (convém citar, aqui, o texto *Uma fábula do século XX*, de Rohmer – uma crítica do filme *Grilhões do Passado* [*Confidential Report*, 1955], de Orson Welles, que temos boas razões para acreditar que desagradou Bazin²⁸).

Por mais que não se opusesse à publicação desses textos, é possível olhar retrospectivamente para esse período como um momento de crescente descontentamento de Bazin com a produção de seus colegas, que lhe forneceu argumentos para que ele pudesse desferir, mais tarde, o seu grande golpe contra o autorismo. Esse golpe vem na edição de número 70, em abril de 1957, com o texto *Da política dos autores*.

O longo ensaio de Bazin marca um abandono do tom conciliador, diplomático presente nos textos anteriores sobre Hitchcock. Sob vários ângulos a política dos autores é atacada; e cumpre agora, portanto, detalhar algumas dessas críticas.

²⁸ Mais tarde, em *Da política dos autores*, Bazin parece provocar indiretamente a postura de Rohmer em seu texto: “Para os seus apoiadores, *Confidential Report* é um filme mais importante que *Citizen Kane* pois eles veem mais de Orson Welles neste primeiro. Em outras palavras, tudo o que eles querem absorver da equação “autor + conteúdo = obra” é o autor, enquanto o conteúdo se reduz a nada”. (Bazin, 1957, p. 9, tradução nossa)

Bazin começa situando o leitor em uma polêmica acontecida algumas edições antes, em outubro de 1956, quando o crítico e ocasional colaborador da revista, Barthélémy Amengual, escreve uma carta aos *Cahiers* criticando a política dos autores. Amengual diz, em resumo, que a política conduz os seus praticantes a uma série de imprecisões na medida em que postula uma descendência direta entre autor e filme. Ela leva os seus praticantes a querer construir um autor ideal, dono absoluto de seu filme, ali onde existem, na verdade, diversos *autores reais* (ênfase no plural – Amengual quer sublinhar o caráter coletivo da produção cinematográfica). “Eles elogiam um punhado de cineastas aos quais atribuem, sem pestanejar e sem qualquer restrição, a paternidade absoluta do menor detalhe, da mais insignificante alusão, do mais fugaz acento dos filmes produzidos por esses diretores”. (Amengual apud Rohmer, 1956, p. 54, tradução nossa)

Para Éric Rohmer, então editor dos *Cahiers*, a carta de Amengual representava a oportunidade de esclarecer aos leitores da revista o *modus operandi* dos seus redatores. Em resposta ao texto de Amengual, então, ele sai em defesa da política dos autores, e explica que o tipo de crítica que ele busca praticar é uma “crítica das belezas”²⁹, isto é, uma crítica que busca encontrar a beleza de cada filme – mesmo aqueles considerados como filmes menores na filmografia de um dado autor. Por isso, nos *Cahiers*, quando as opiniões sobre um filme divergem, Rohmer diz que prefere confiar àquele que mais gostou do filme a oportunidade de escrever a crítica sobre ele.

Do início ao fim, *Da política dos autores* é um ataque à “crítica das belezas” defendida por Rohmer. Ora, se o crítico deve sempre procurar as belezas do filme em análise, mesmo quando elas não são imediatamente evidentes, isso pode facilmente descambar – diz Bazin – num raciocínio apologético segundo o qual “um suposto ponto fraco em uma obra não é nada além de uma beleza ainda não compreendida” (Bazin, 1957, p. 2, tradução nossa). Tal abordagem, sugere Bazin, induz no crítico um exercício de procura desesperada pela suposta beleza escondida na obra – sobretudo se se trata de um diretor pelo qual o crítico tem uma predileção prévia. Isso resulta numa atitude de grande indulgência para com os cineastas queridos pela redação: “Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks ou Nicholas Ray, de acordo com as páginas dos *Cahiers*, parecem diretores quase infalíveis que sequer poderiam fazer um filme ruim” (Bazin, 1957, p. 2, tradução nossa).

²⁹ Para uma melhor definição da “crítica das belezas”, ver, por exemplo, em Antoine de Baecque (1991a, p. 159), que “a crítica das belezas pode se definir como a *educação de um olhar*: deve-se aprender a ver a beleza própria do cinema que se encontra nos filmes de autor, aquela que se acha para além do divertimento, além da literatura, além do tema [...] O crítico deve ter um olhar penetrante, e ver o autor ali onde o senso comum não considera senão uma estrutura de produção.”

Ainda assim, o que Bazin observa ao longo do texto é que a indulgência implícita na ideia de uma “crítica das belezas” nem sempre se estende aos cineastas que não são considerados autores pelos jovens turcos. Em outras palavras: se a política dos autores é excessivamente indulgente com os autores, ela também é excessivamente dura com os artesãos. O exemplo a seguir, fornecido por ele no texto, explica o sentido dessa afirmação.

Pode-se ler nos *Cahiers* uma crítica a um *western* de Anthony Mann (e Deus sabe por que gosto dos *westerns* de Mann!) como se não fosse sobretudo um *western* – isto é, um monte de convenções no roteiro, nas atuações e na direção. Sei muito bem que em uma revista de cinema pode-se não mencionar esses detalhes mundanos, mas estes devem ao menos estar implícitos, enquanto o que acontece, na verdade, é que são deixados de lado, como se fossem uma necessidade deveras ridícula, cuja menção seria inadequada. Em qualquer caso, eles rejeitarão ou serão condescendentes com um *western* feito por um diretor ainda não consagrado, mesmo se forem redondinhos e bem-feitos. (Bazin, 1957, p. 11, tradução nossa)

Quando abordam um cineasta considerado autor, como Anthony Mann, os praticantes da política dos autores ignoram deliberadamente tudo o que há de genérico e convencional em seus filmes, focando, em vez disso, naqueles raros momentos em que a assinatura do autor é inquestionável (em outras palavras, eles abordam um faroeste de Mann não como um faroeste, mas como um filme de Mann). Por outro lado, quando o cineasta criticado não foi consagrado como autor e não há assinatura pessoal a ser exaltada, não sobram quaisquer motivos para falar bem do filme – mesmo se ele executa com maestria as convenções do gênero no qual se situa.

Essa atitude, segundo Bazin, tem sérias consequências quando aplicada ao conjunto do cinema norte-americano, um cinema amplamente ancorado em formas de narração tradicionais e que antecede o cinema (um cinema, portanto, repleto de artesãos). Uma crítica que descarte de antemão os artesãos corre o sério risco de compreender mal os motivos do sucesso implacável desse cinema. “O que faz Hollywood ser tão melhor que qualquer coisa no mundo não é somente a qualidade de certos diretores, mas também a vitalidade e, em um certo sentido, a excelência de uma tradição” (Bazin, 1957, p. 5, tradução nossa).

Bazin procede, então, a uma crítica da categoria de “gênio”. Este termo, muito usado nas páginas dos *Cahiers* – basta lembrar do *Gênio de Howard Hawks* –, frequentemente atribui ao diretor e somente a ele o êxito de uma dada obra, como se não tivesse sido preciso, para a criação dessa obra, nada além de um temperamento artístico extraordinário. A essa concepção, Bazin responde dizendo que o gênio é, na verdade, uma equação complexa da qual o indivíduo é apenas um dos componentes. “Que é gênio, afinal, senão uma certa

combinação de talentos inquestionavelmente pessoais, um dom mágico, e um momento na história?” (Bazin, 1957, p. 5, tradução nossa) Ou seja, fora do momento histórico adequado, o talento individual não basta. Bazin fornece alguns exemplos ao longo da história da arte: seria difícil imaginar, por exemplo, que a arte de Racine mantivesse a mesma qualidade caso o dramaturgo tivesse existido um século mais tarde – suas “peças racinianas” não teriam sido tão bem recebidas quanto as de Voltaire. No cinema, a situação é ainda mais complexa: dado o rápido desenvolvimento técnico desta arte, acontece com frequência que determinados artistas entrem em descompasso com a “situação objetiva do Cinema”, tornando subitamente inferiores as obras de artistas outrora muito bem sucedidos (Bazin cita, por exemplo, Erich von Stroheim, Abel Gance e Orson Welles).

Em substituição à simples ideia de gênio, Bazin introduz uma outra ideia que lhe parece mais interessante: a noção de um “gênio cinematográfico estadunidense”. Ou seja, em vez de enfatizar o indivíduo como fator preponderante no ato da criação artística, Bazin prefere dizer que o que explica o sucesso duradouro do cinema hollywoodiano está na cultura, na tradição norte-americana – este conjunto de bens imateriais que precede os indivíduos. Comentando, mais uma vez, um filme central em seus escritos sobre Hollywood – *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford – Bazin chega à formulação mais conhecida dessa ideia: não se trata de celebrar o gênio deste ou daquele autor, mas o *gênio do sistema*.

Bem, que seria *Stagecoach* senão um western ultra-clássico em que a arte de Ford consiste simplesmente em levar os personagens e as situações a um grau absoluto de perfeição? [...] O cinema estadunidense é uma arte clássica; então, por que não admirar nessa arte o que há de mais admirável? Isto é, não só o talento de determinado diretor, mas o gênio desse sistema, a riqueza de sua sempre vigorosa tradição, e sua fertilidade quando em contato com novos elementos – como foi provado, se é que se precisa de provas, por filmes como *An American in Paris*, *The Seven Year Itch* e *Bus Stop*. (Bazin, 1957, p. 11, tradução nossa)

Com este trecho, Bazin declara o seu distanciamento absoluto em relação à política dos autores. Ainda assim, poderia-se objetar, ele está falando de um tipo de cinema muito específico: o cinema clássico hollywoodiano. No entanto, existe, em *Da política dos autores*, uma crítica ao autor cuja validade se aplica não só ao cinema de Hitchcock, tampouco só ao cinema norte-americano, mas ao cinema em geral. Trata-se do momento em que Bazin defende o caráter em certa medida inconsciente da criação cinematográfica.

Alguns trechos do texto sugerem que, mesmo quando trabalha desprovido de pressões externas – de modo a lograr um trabalho verdadeiramente individual –, o artista ainda não é

livre; mesmo nos raros casos em que não presta contas senão a si mesmo, o filme ainda não lhe pertence totalmente. Pois, por mais que a criação seja um processo individual, esse indivíduo já se encontra cindido desde o começo: ele é parte autônomo, parte inconscientemente determinado por fatores que lhe escapam. “O indivíduo transcende a sociedade, mas a sociedade é, também e sobretudo, inerente ao indivíduo. Então, não pode haver uma crítica definitiva ao gênio ou ao talento que a princípio não leve em consideração o determinismo social, a combinação de circunstâncias históricas e a formação técnica que, em grande escala, determina-o”. (Bazin, 1957, p. 4, tradução nossa)

Em *Hitchcock contra Hitchcock* (1954), como vimos, Bazin já havia chegado a uma formulação semelhante dessa mesma ideia, quando diz que “O artista não cria realmente, mas se limita a cristalizar, a ordenar as forças sociológicas e as condições técnicas em que se encontra inserido” (Bazin, 1954, p. 26, tradução nossa). *O artista não cria realmente*: ele é meramente a força resultante de todos os vetores sociais e econômicos que o constituem. Dificilmente se pode encontrar, no campo da crítica de cinema, uma negação mais contundente do sujeito realizada durante o auge da política dos autores.

Ainda que não faça essas considerações senão pontualmente, esses trechos abrem novas possibilidades de leitura da obra de Bazin: permitem que enxerguemos uma vontade de negar a noção de um sujeito autodeterminado, central não só à política dos autores, mas ao pensamento humanista que impera no Ocidente desde, pelo menos, o Renascimento. Pois, do neorrealismo, quando defendeu a não-intervenção do artista na criação, ao cinema hollywoodiano, quando defendeu um cinema anônimo e em larga medida determinado pela tradição e pelo sistema de produção, às pontuais incursões antihumanistas ensaiadas nos últimos textos, é possível considerar que o grande legado de Bazin para a crítica de cinema tenha sido a operação de uma “revolução copernicana” nesse meio, ao descentrar o homem do esquema da produção cinematográfica; revolução essa não distante daquela operada em outras áreas do conhecimento por Lévi-Strauss, Althusser e Foucault. (Dosse, 2018)

E, além disso, é evidente que esse legado reverberou em gerações posteriores de críticos, teóricos e historiadores do cinema. Como será possível ver mais à frente, a ideia de uma análise “sobredeterminada” do cinema, tomando como inspiração os escritos de Althusser, será cara a uma série de críticos de cinema pós-1968 (sobretudo a Jean-Louis Comolli e a Jean Narboni), ainda que a relação deles com a teoria baziniana seja ambivalente.

O “gênio do sistema” reverberou, também, para além da crítica francesa. Basta que observemos, por exemplo, o livro *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the*

Studio Era, do pesquisador Thomas Schatz, que pega emprestado a expressão de Bazin para reescrever a história do cinema hollywoodiano, desta vez sob uma perspectiva muito diferente daquela de, por exemplo, Andrew Sarris. Schatz não toma os filmes como produtos de um cineasta, mas de “uma fusão de forças institucionais”. Essa fusão leva em conta o talento individual, mas sobretudo “as operações de produção do estúdio, sua estrutura de gestão, seus recursos e conjunto de talentos, suas tradições narrativas e sua estratégia de mercado” (Schatz, 1989, p. 6, tradução nossa). Daí, portanto, que seu estudo seja subdividido de acordo com os estúdios, e não de acordo com os cineastas, assim como fazia Sarris (1996).

À guisa de conclusão: se a teoria cinematográfica de André Bazin é lida frequentemente sob o prisma da *liberdade* (ênfatiza-se constantemente, por exemplo, a influência do existencialismo e do personalismo no pensamento do crítico)³⁰, cumpre dizer que se trata, então, de uma liberdade que ele prescreve somente ao *espectador*, que deve experimentar a obra assim como ele experimenta a vida real. No entanto, se focalizarmos a relação que a teoria baziniana estabelece entre obra e *artista* (o autor) – tal foi o objetivo deste capítulo – os resultados a que chegamos são radicalmente diferentes. Ao artista, Bazin nega a liberdade; afirma que ele está subordinado à cultura e às relações de produção nas quais ele se insere. De modo que a obra dificilmente lhe pertence, ao menos nos termos em que afirma a política dos autores.

³⁰ Verificar a biografia de Dudley Andrew (2013) sobre Bazin.

3. Michel Mourlet e o mac-mahonismo

A morte de André Bazin representou um abalo no meio da crítica de cinema. Os *Cahiers* o sentiram com especial intensidade: eles estavam agora sem um de seus fundadores, sem o homem que serviu de mentor e ideólogo a boa parte de seus redatores. Mas, mais importante – e isso é o que deve nos interessar –, a ausência de Bazin significa que a crítica francesa perdia um dos principais questionadores do autorismo (e que o fez dentro da própria revista onde ele havia sido mais desenvolvido). Após Bazin, quem assume as rédeas dos *Cahiers* é Éric Rohmer: seu trabalho como editor será marcado por uma grande dedicação ao cinema hollywoodiano – e à política dos autores, como abordagem para investigá-lo.

Ainda que tudo isso seja verdade, este período corresponde também à entrada em cena de um crítico que será, de uma certa maneira, um sucessor espiritual de Bazin. Trata-se de Michel Mourlet, que começa a escrever para os *Cahiers* em julho de 1959, exatos seis meses após a edição em memória de André Bazin. As semelhanças entre os dois críticos se darão, como veremos, em dois níveis: tanto no teórico (assim como Bazin, Mourlet é um crítico com aspirações teóricas, e compartilha com seu predecessor uma série de princípios estéticos) quanto no prático (a atuação de Mourlet na crítica muito lembrará a de Bazin, sobretudo por sua recusa em abraçar tanto o cânone construído pela revista quanto a própria política dos autores).

No entanto, a entrada de Mourlet na cena da cinefilia francesa não acontece logo após a morte de Bazin. Em verdade, se quisermos entendê-la melhor, é necessário retroceder alguns anos, até o período em que o jovem cinéfilo sequer pensava em escrever para uma revista de cinema. Mais exatamente, é necessário retroceder ao início da década de 1950, ao longo da qual Mourlet, junto de alguns amigos, foi figura de frente de um movimento cinéfilo de grande importância para a cultura cinematográfica francesa da época, o “mac-mahonismo”.

A história do mac-mahonismo se inicia em Paris, em 1951. Um grupo de amigos, jovens estudantes do liceu Carnot, começa a frequentar uma sala de cinema situada nos arredores da avenida Champs-Élysées: o Mac-Mahon. Esta sala apresentava uma novidade em relação ao vasto leque de opções à disposição dos cinéfilos parisienses da época: era majoritariamente dedicada ao cinema norte-americano, que chegava à França aos montes após anos de embargo, durante a Segunda Guerra Mundial. O dono da sala, Emile Villion, buscando fidelizar os agentes da OTAN que trabalhavam ali perto, fez do Mac-Mahon o lugar de Paris onde se poderia assistir a filmes norte-americanos em versão original, sem dublagens.

A crença neste projeto era tamanha, que Villion pagava de bom grado a taxa imposta aos exibidores que não cumprissem a cota mínima de filmes franceses. (Fouchet, 2022, p. 27)

O grupo de amigos (Pierre Rissient, Michel Fabre, Georges Richard e Michel Mourlet, com a adição futura de Jacques Lourcelles) vai se aproximando, aos poucos, de Villion. Após dois anos frequentando a sala, convencem-no a passar no Mac-Mahon *Amarga Esperança* (*They Live By Night*, 1948), o primeiro filme de Nicholas Ray que a guerra tinha impedido que chegasse a Paris. Com o sucesso desta sessão, Rissient e seus amigos tornam-se definitivamente os responsáveis pela programação da sala.

Sob a influência dos jovens cinéfilos, o Mac-Mahon passa, por volta deste período, a ostentar o nome dos diretores dos filmes na entrada do prédio, acompanhando o nome dos filmes assinados por eles – em vez do procedimento usual, que seria fazê-lo com o nome dos atores. Esta prática, aparentemente sem importância, revela a vontade de Rissient e companhia em valorizar o diretor em detrimento dos demais trabalhadores de cinema; dizer que, se um filme é bom, ele o é por causa desse diretor. Rissient e seus colegas estavam tão convencidos de tais afirmações que, em 1958, decidem pendurar na entrada da sala retratos dos diretores que, na opinião deles, representavam o supra-sumo da arte cinematográfica. Eles eram quatro: Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger e Joseph Losey. A “quadra de ases”: assim era chamado o Olimpo do cinema, de acordo com os mac-mahonianos.

Figura 7 – Frame de *Acoissado* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)



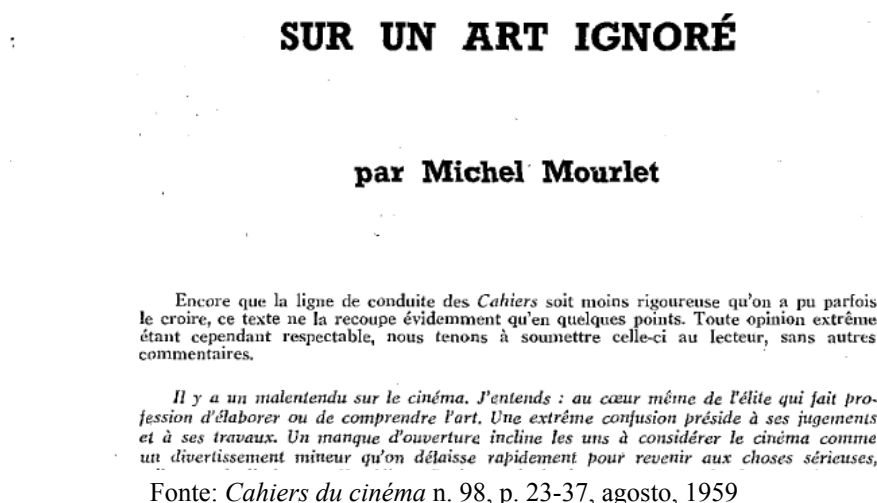
Fonte: DVD

Nota: A cena mostra o cinema Mac-Mahon. À esquerda, vê-se um pôster do filme *A Ladra* (*Whirlpool*, Otto Preminger, 1950); à direita, o proprietário do Mac-Mahon, Émile Villion, faz figuração no filme.

Se fizermos o esforço de situar esse grupo de cinéfilos no contexto histórico ao qual eles pertencem, perceberemos, em um primeiro momento, que a atividade deles nada tem de excepcional. Em verdade, ela está em perfeita sintonia com o autorismo que vinha sendo desenvolvido pela crítica de cinema da época. A ação de Michel Mourlet e seus colegas – baseada em tornar o Mac-Mahon um lugar de culto dos seus cineastas favoritos – parece uma continuação, por outros meios, do mesmo esforço que vinha sendo empreendido pelos jovens turcos nos *Cahiers du cinéma*: a diferença é que enquanto estes o faziam na crítica, aqueles o faziam pela programação e gestão de uma sala de cinema. Em suma, entre os jovens turcos e os mac-mahonianos parece não existir muita diferença: algumas divergências pontuais de gosto (uns preferem Hitchcock, Hawks, Ray ou Rossellini, enquanto outros preferem Lang, Walsh, Preminger e Losey), mas ambos parecem estar, ao que pudemos constatar até aqui, unificados em torno de um ideal autorista.

No entanto, à medida que os mac-mahonianos passam à crítica de cinema, a situação se torna mais complexa. Michel Mourlet será, deles, o mais ativo na crítica: começa a escrever durante a segunda metade da década e logo chama a atenção de Rohmer, que lhe dá a oportunidade de participar da revista (Fouchet, 2022, p. 36). A sua estreia oficial acontece em julho de 1959, mas é o artigo publicado na edição seguinte, em agosto, que realmente estremece as bases da revista: *Sobre uma arte ignorada*. O distanciamento de Mourlet em relação à linha editorial da revista é tamanho, que Rohmer opta por publicar o texto todo em itálico, e com um prefácio que alerta o leitor para o conteúdo polêmico do ensaio.³¹

Figura 8 – Parte da primeira página de *Sobre uma arte ignorada*



³¹ O prefácio de Rohmer diz: “Ainda que a linha de conduta dos *Cahiers* seja menos rigorosa do que às vezes se possa acreditar, este texto só a segue evidentemente em alguns pontos. Contudo, como qualquer opinião extrema é respeitável, gostaríamos de submeter esta ao leitor, sem maiores comentários”. (Mourlet, 1959b, p. 23, tradução nossa)

Mais do que uma mera diferença de gosto, o que separa Mourlet dos seus colegas críticos é algo mais profundo: uma visão sobre o cinema – e sobre o papel da crítica de cinema – radicalmente oposta àquela comumente veiculada nos *Cahiers*. O que significa, como veremos a seguir, uma crítica contundente à política dos autores.

3.1. *Contra a metafísica do autor*

Sobre uma arte ignorada é um verdadeiro manifesto artístico. Ao longo de 15 páginas, Michel Mourlet procura discernir, em meio à vasta produção cinematográfica de sua época, as poucas obras que, em sua opinião, realizam a vocação original do cinema, e defendê-las contra as demais. Isso significa que, primeiramente, ele precisa definir qual seria essa vocação original – em outras palavras, qual seria a essência do cinema.

O seu ponto de partida é a teoria baziniana do realismo. Assim como André Bazin, Mourlet acredita que o cinema se diferencia das demais artes graças à objetividade essencial da imagem fotográfica³². Se em outros meios artísticos, o mundo “não podia ser apreendido senão por um meio termo” – como, por exemplo, no caso das artes plásticas, em que é preciso “recriá-lo em uma matéria indireta, transpô-lo, proceder por alusões e convenções, na impossibilidade de uma posse imediata” (Mourlet, 1959b, p. 24, tradução nossa) –, o cinema é a arte que vem resolver definitivamente essa limitação dos seus antecessores. “Um olho de vidro e uma memória de bromato de prata deram ao artista a possibilidade de recriar o mundo a partir daquilo que ele é, portanto de fornecer à beleza as armas mais agudas do verdadeiro”.

No entanto, se o ponto de partida de Mourlet é o mesmo do de Bazin, o ponto de chegada dos dois é notadamente distinto. Enquanto Bazin afirmava que o cinema deveria tender continuamente para o realismo – em direção a uma “reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (Bazin, 2018, p. 31) –, Mourlet defende uma arte “íntima e passional”; portanto, uma arte na qual a matéria pró-filmica não pode prescindir da organização humana. Estas palavras – “íntima e passional” – podem causar confusão: podem remeter à “câmera-caneta” de Alexandre Astruc. Ora, o sentido que Mourlet confere a esta expressão é outro: ele quer simplesmente dizer que toda atividade artística se origina da

³² Como vimos anteriormente, esta ideia está presente em diversos ensaios de Bazin (2018), como *Ontologia da imagem fotográfica*.

vontade humana de conferir sentido a um mundo bruto e opaco, de “se reconciliar com o cosmos” (Mourlet, 2011, p. 51, tradução nossa). “A arte se insere em uma falha. Toda atividade é o produto de uma falta, o movimento de um desequilíbrio rumo ao equilíbrio [...] O artista faz obra de arte para se livrar, para apaziguar suas contradições, para se agradar e se seduzir, para se esquecer em um mundo onde ele cessa de ‘não estar no mundo’, para ‘sair do inferno’” (Mourlet, 1959b, p. 28, tradução nossa).

Tendo em vista, portanto, que toda obra de arte tem um elemento passional, Mourlet não pode concordar com o projeto de tomar o cinema por um simples “um olhar impassível sobre o mundo” (Mourlet, 1959b, p. 28, tradução nossa). Por isso, ele critica aqueles que, da mistura *documentário/feeria* a qual todo filme deveria ser, querem reter apenas a parte de documentário. Nomeadamente, Mourlet critica o neorrealismo defendido por Bazin.

Colocar o homem diante da imagem de um mundo que ele espera exorcizar por meio dessa imagem (do contrário, não há necessidade de imagem, o mundo basta) é o projeto contraditório do “realismo”. Zavattini representa esse projeto em seu estado de absurdidade explícita, o documentário de uma mediocridade, 90 minutos para nada, pois não valeria a pena alugar uma poltrona do teatro para ver o que a rua nos oferece com o mérito de ser real. (Mourlet, 1959b, p. 28, tradução nossa)

Inversamente, Mourlet também condena aqueles que querem pender em demasia para o lado da *feeria*. Ora, se o objetivo de toda atividade artística é conferir ao mundo algo que lhe falta, as imagens produzidas pelo artista devem ser *imagens desse mundo*; do contrário, em vez de satisfazer o objetivo primordial da arte – conferir sentido a esse mundo, complementá-lo naquilo que lhe falta –, os filmes estariam se distanciando dele. “Desse modo, os pleonasmos do realismo, assim como os sonhos dos falsos poetas formam ambos fossos-limites entre os quais toda atividade estética deve estar contida sob o risco de escurecer na estupidez ou na inutilidade”. (Mourlet, 1959b, p. 29, tradução nossa)

Se a arte, portanto, não se faz sem o artista, mas, por outro lado, se ele deve dispor do mundo e apenas dele como matéria-prima, então a estética de Mourlet parece já excluir de antemão uma parcela significativa da produção cinematográfica da história. O cinema mudo, por exemplo, é totalmente descartado, já que ele representaria uma fase ainda incipiente, débil, da arte cinematográfica. Nele, a realidade desprovida de um de seus elementos – o som – obrigava os artistas ora a “fatiar o escoamento das imagens com intertítulos” (tal era o caso de Griffith ou Stroheim), ora a “orientar a imagem rumo à significação puramente plástica” (como no caso das vanguardas da década de 1920) (Mourlet, 1959b, p. 25, tradução nossa).

O cinema, então, “começa com o sonoro” (Mourlet, 1959b, p. 24, tradução nossa). Mas isso não significa que todo o cinema sonoro deve ser igualmente estimado. Como foi possível constatar até aqui, Mourlet considera importante que um filme apresente o menor número possível de *marcas de enunciação*: quanto melhor o filme souber ocultá-las, mais bem sucedido ele será. Por isso, ele defende (alinhando-se novamente, aqui, a Bazin) uma montagem transparente, invisível, que em nenhum momento retire do espectador a sensação de imersão que ele experimenta. O objetivo de um filme, afinal, deve ser o de provocar nesse espectador um estado de *fascinação*.

A absorção da consciência pelo espetáculo se nomeia fascinação: impossibilidade de se arrancar das imagens, movimento imperceptível rumo à tela de todo o ser tencionado, abolição de si nas maravilhas de um universo onde até mesmo morrer se situa no extremo do desejo. Provocar essa tensão rumo à tela aparece como o projeto fundamental do cineasta. Em decorrência, o movimento, domínio específico de nossa arte, deve se adensar de um jogo ou se encher de uma graça tais que ele impede a irrupção da consciência crítica no encadeamento dos atos filmados. (Mourlet, 1959b, p. 31, tradução nossa)

“Absorção da consciência pelo espetáculo”, “movimento imperceptível rumo à tela de todo o ser”, “abolição de si nas maravilhas de um universo”... a fascinação, tal como formulada por Mourlet, pode ser vista como a aplicação ao cinema da estética aristotélica. O espectador de um filme deve, assim como o espectador da tragédia grega, ser transportado ao universo da ficção com uma tal perfeição, que vive as paixões dos heróis como se fossem as suas. A sua consciência crítica deve permanecer, a todo momento, dormente (Mourlet não é apenas aristotélico, portanto; é anti-brechtiano).

A filiação de Mourlet a Aristóteles é comentada pelo filósofo Marc Cerisuelo, que brinca: “lendo Michel Mourlet, percebemos que as lições da *Poética* foram milagrosamente preservadas por vinte e cinco séculos e que, decididamente, Aristóteles, o primeiro dos mac-mahonianos, é o melhor dos críticos de cinema”. (Cerisuelo apud Mourlet, 2011, p. 10-11, tradução nossa)

O que há em comum entre os cineastas preferidos por Mourlet, diz Cerisuelo, é

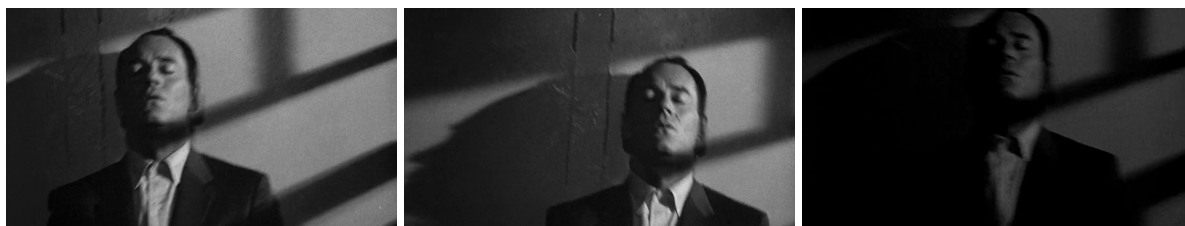
Um senso de evidência e transparência; uma capacidade de fascinar o espectador, que não se pergunta por um segundo o que está fazendo quando assiste a seus filmes; um respeito pelo mundo, pelo espaço, pelos lugares, pela verossimilhança e pelos personagens; uma concepção naturalmente aristotélica da ficção, onde a força da ação sempre prevalecerá sobre os artifícios da dicção: o poeta é tal porque cria histórias (*muthoi*) em vez de versos (*metron*). (Cerisuelo apud Mourlet, 2011, p. 10, tradução nossa)

Estabelecidas as premissas estéticas que norteiam os seus julgamentos, Mourlet procede, em *Sobre uma arte ignorada*, à crítica de uma série de cineastas frequentemente elogiados nos *Cahiers* – considerados cineastas menores, pois vão de encontro a todos os valores apresentados até então no ensaio. No caso de Orson Welles, por exemplo, o seu “modernismo agressivo e a originalidade gratuita recobrem um expressionismo velho de um quarto de século”. Já em Eisenstein, a sua *mise en scène* “desenvolve um baixo-relevo atormentado e fingido, galeria de monstros pitorescos, barroca se o barroco se define por uma abundância ornamental do signo sufocando a significação”. (Mourlet, 1959b, p. 33, tradução nossa)

Nem mesmo Alfred Hitchcock, o diretor hollywoodiano mais querido pelos jovens turcos, escapa das críticas de Mourlet. Pode-se dizer, na verdade, que Hitchcock é o principal alvo de Mourlet em *Sobre uma arte ignorada*: atacar o cineasta mais exaltado pelos *Cahiers* tinha, para ele, uma importância tática na medida em que permitiria a ele propor uma reforma no cânone estabelecido pela revista. Daí a decisão de nomear um dos capítulos do texto como “DeMille superior a Hitchcock”. Trata-se, ao mesmo tempo, de um ataque a Hitchcock e de um elogio a Cecil B. DeMille: precisamente nos pontos onde aquele fracassa, este é bem sucedido.

Ao contrário de um cineasta como DeMille, Hitchcock é, para Mourlet, o exemplo máximo de um diretor que não sabe extrair da matéria-prima do cinema – o ator – os efeitos desejados e, na falta de um bom trabalho de direção de atores, recorre a toda sorte de artifícios (movimentos de câmera, alterações cromáticas, etc) a fim de redimir o filme. Tal é a crítica que ele faz ao filme *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1956), citando uma cena específica do filme em que Henry Fonda é vítima desse mau tratamento do ator.

Para bem compreender, basta se referir ao recente *Vertigo* de Hitchcock, ou ainda a um certo plano de *O homem errado*, como exemplos do que não se deve fazer. O redemoinho da câmera em torno do rosto de Henry Fonda para exprimir sua angústia, ou as colorações sucessivas de James Stewart em meio ao pesadelo da vertigem, procedem da mesma impotência diante do ator, ao suplantarem uma incapacidade de revelar suas virtualidades passionais – do interior – por uma críspação de tudo aquilo que não é o ator, de tudo aquilo que está fora dele, da mesma forma que os escritores medíocres forçam o estilo e brutalizam as palavras para tentar dar a sentir o que eles não sentem. (Mourlet, 1959b, p. 32-33, tradução nossa)

Figuras 9 a 11 – Frames de *O homem errado* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956)

Fonte: DVD

Este momento do ensaio inaugura aquele que será um dos pilares da crítica mac-mahoniana – e um dos principais pontos de divergência em relação à crítica autorista dos jovens turcos: a defesa de um *apagamento do autor*. Se no caso dos jovens turcos, estes desejavam que o cineasta deixasse marcas de si no trabalho que faz, o caso dos mac-mahonianos é totalmente oposto. Para eles, o bom cineasta é aquele que trabalha à perfeição o material que está diante dele, contaminando o mínimo possível esse material com a sua presença – seu gosto pessoal, seus vieses, suas ideias pré-concebidas a respeito de como se deve filmar. Em suma, trata-se de conceber um trabalho de *mise en scène* absolutamente despido de juízos *a priori*, pois fundado exclusivamente sobre as características do material pró-filmico com o qual o cineasta lida no momento. Nesse sentido, a obra de um Hitchcock – integralmente revestida de uma temática e um estilo próprios ao autor – é pobre; por outro lado, a obra de um Cecil B. DeMille é digna dos mais altos elogios.³³

O que Mourlet denuncia, enfim, é a ideia segundo a qual o sucesso de um cineasta pode ser medido pela sua capacidade de mostrar as coisas sempre *da sua maneira*. Parece lógico, portanto, que ele também dedique uma parte de *Sobre uma arte ignorada* à crítica de cinema: a revista para a qual ele escrevia era, afinal, justamente aquela que mais propagava que um cineasta deve expressar as coisas sempre da sua maneira, e que quanto mais reiterada essa maneira for ao longo de sua obra, “mais autor” ele será. Se Mourlet, como vimos, considera que um cineasta não deve ter uma “maneira” ou uma série de temas que lhe são próprios, então a prática de uma *metafísica do autor*³⁴, tão cara aos jovens turcos, não deveria ser, em hipótese alguma, o objetivo da crítica.

³³ Na edição anterior dos *Cahiers*, que marcou a sua estreia na revista, Mourlet já havia formulado um elogio a DeMille em termos muito parecidos aos colocados em *Sobre uma arte ignorada*. Em *Homenagem a Cecil B. DeMille*, lê-se: “A arte de DeMille está muito distante de uma exigência e de uma maestria inspiradas. Ela nasce espontaneamente de lugar em lugar, formando oásis estonteantes ou patéticos no meio de um deserto não irritante, negativo, fechado como certas *mises en scène* pretensiosas, um deserto que é apenas o cinema no seu ponto zero, terreno virgem onde tudo pode florescer, até mesmo uma graça”. (Mourlet, 1959a, p. 37, tradução nossa)

³⁴ Como vimos, o estudo de Jean-Claude Bernardet (2018) sobre a política dos autores fala de uma “metafísica do autor” a propósito do trabalho dos jovens turcos na crítica de cinema.

Crer que basta a um cineasta escrever seu roteiro e seus diálogos, e orientar segundo temas definidos e repetidos os atos de seus personagens, para ser “autor de filmes” é um dos erros de base que forjam autoridade ainda hoje em uma crítica enevoadada pela literatura e cega à luz lancinante da tela. (Mourlet, 1959b, p. 36, tradução nossa)

O cineasta mac-mahoniano ideal, tal como *Sobre uma arte ignorada* nos permite entrever, seria alguém que frustra os praticantes de uma metafísica do autor, pois não tem quaisquer predileções *a priori*. Integralmente dedicado ao presente (pois integralmente dedicado ao material pró-filmico), esse cineasta seria alguém sem passado – pois desprovido de um estilo do qual suas obras pregressas seriam a confirmação – e sem futuro – pois cada um de seus filmes, visto que absolutamente único, torna “impossível de prever pelo que eles serão seguidos”.³⁵

O cinema de aventura é, segundo Mourlet, o terreno mais propício ao desabrochar desse cinema em que o autor se anula diante das personagens e das situações à sua disposição. Não à toa, diz ele, este é o tipo de filme que enfrenta mais dificuldades frente à crítica, que, diante da ausência de uma temática preexistente – diante da ausência de um autor a identificar –, são incapazes de apreciar o filme.

A derrota dos intelectuais diante dos filmes que não propõem à incerteza de seu julgamento a armadura de uma temática preexistente se verifica graças ao cinema de aventura. Essas obras arejadas, sedutoras, amparadas de todos os prestígios da cor, do espaço e dos sentimentos fortes, das quais Walsh permanece o mestre incontestável (muito mais solar que Hawks), das quais o único tema é o herói, seus amores, suas vitórias ou sua morte, por sua ausência de justificação, sua gratuidade dionisiaca, seu classicismo cósmico, fazem eles perderem o chão e chegarem ao cúmulo de se desculpar pelo prazer que sentiram. (Mourlet, 1959b, p. 36, tradução nossa)

Raoul Walsh é, então, o cineasta cujos temas não são nunca “os seus”, mas aqueles fornecidos pela aventura da vez: “o herói, seus amores, suas vitórias ou sua morte”. Com este trecho, situado ao fim de *Sobre uma arte ignorada*, Mourlet esclarece sob que termos são exaltados os cineastas da “quadra de ases”: não importa que eles sejam autores (*auteurs*) – ou seja, que apresentem os seus temas, o seu estilo –, mas sim que sejam grandes cineastas (*metteurs en scène*).

Nas publicações seguintes para os *Cahiers*, Mourlet continua a escrever sobre os cineastas da “quadra de ases”, e volta a sublinhar o caráter circunstancial e contingente da

³⁵ Este trecho, pertencente a Louis Skorecki (1978, p. 50), crítico com afiliações explícitas ao mac-mahonismo, ajuda a ilustrar o gosto pelo imprevisível compartilhado por esse grupo de cinéfilos.

filmografia deles. Na edição seguinte, escreve *Trajetória de Fritz Lang*, no qual, em vez de postular uma metafísica do autor, opta por um retrato multifacetado do cineasta alemão: em vez de realizar sempre o mesmo filme, como uma vez sugeriu François Truffaut (1954, p. 54), Lang tem uma carreira marcada por profundas transformações de época em época, e mesmo de filme a filme.

“O que é um filme?”, esta interrogação suscitada pela obra de grandes cineastas, Fritz Lang é um dos raros a tê-la sondado a fundo e resolvido. Sua obra inteira se apresenta como uma aproximação lenta e tenaz, uma vez estabelecidos os fins, da perfeição dos meios suscetíveis de conduzir até estes. E quais são estes fins? Trata-se, como em toda obra de arte, de impor uma certa forma do mundo com o máximo de intensidade, de forma a paralisar o reflexo crítico pela evidência da revelação. (Mourlet, 1959c, p. 19, tradução nossa)

O começo do texto dá uma forma à trajetória de Fritz Lang: ascendente. Podemos observar na carreira do diretor, diz Mourlet, uma aproximação cada vez maior, ao longo do tempo, do objetivo ao qual todo filme deveria aspirar: tornar-se um espetáculo digno de fascinação. O início de sua carreira, diz o crítico, é pouco estimável; já a sua fase tardia, por outro lado, representa o ápice que apenas ele e alguns poucos cineastas da história teriam alcançado.

Normalmente, quando se trata de estudar a obra integral de um cineasta, a abordagem autorista consistiria em compor um retrato homogêneo de sua filmografia: apesar de todas as contingências históricas, a obra de um cineasta sempre será igualmente estimável se pudermos observar em seus filmes a essência graças à qual o autor é reconhecido como tal (o próprio texto de Truffaut sobre Lang serve como exemplo desta atitude). Ora, em Mourlet, não há uma essência de Lang: os seus filmes, longe de permanecerem os mesmos ao longo do tempo, são profundamente alterados pelo contexto histórico de onde provêm.

Na fase inicial de sua carreira, correspondente grosso modo à década de 1920, “esboça-se uma estética cujos elementos de base derivam naturalmente da situação do cinema nesta época, isto é, sobretudo de seu mutismo, sentido como falta e compensado por uma deformação das aparências em metáforas plásticas”. Na década seguinte, os filmes de Lang já tomam um rumo totalmente diferente: verificam-se uma outra temática³⁶ e, sobretudo, outros desafios estéticos a superar: “um afrouxamento provocado pela embriaguez da palavra ainda não dominada e integrada a uma *mise en scène* que seja o resultado interior das premissas geométricas do período mudo”. (Mourlet, 1959c, p. 20, tradução nossa)

³⁶ Nesta época, Lang passa a se interessar por narrativas que demonstrem a “impureza dos postulados morais que intervêm na dinâmica dos seres e a falseiam”. (Mourlet, 1959c, p. 20, tradução nossa)

O ápice da carreira do cineasta começa apenas no pós-guerra, quando a sua *mise en scène* “cessa de ser o suporte do roteiro ou uma decoração superficial do espaço para se tornar afiada e íntima, um questionamento dos corpos e dos cenários, centrado em problemas fundamentais de olhares, de impulsos de mão e de bruscas iluminações de abismos” (Ibid., p. 21). Neste período, Lang não faz mais filmes para “expressar ideias”, sendo a *mise en scène* apenas um meio para este fim; agora, o roteiro não é mais que um pretexto, e o próprio fim de sua arte é a *mise en scène*: um “questionamento dos corpos e dos cenários”, uma trama dos gestos e dos olhares cujas significações são encerradas em si mesmas. É com esta fase, representada sobretudo pelo “díptico indiano” – *O tigre da Índia* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) e *O sepulcro indiano* (*Das indische Grabmal*, 1959) – que Fritz Lang torna-se um dos poucos cineastas a realizar plenamente o projeto de cinema teorizado por Mourlet.

Figura 12 – *O tigre da Índia* (*Der Tiger von Eschnapur*, Fritz Lang, 1959)



Fonte: DVD

Vejamos, com o panorama realizado por Mourlet, como dificilmente se pode chegar a uma “essência” do cineasta, supostamente identificável em todas as distintas fases que compõem a sua carreira. Isso porque, em vez de tomar Lang isoladamente, em si mesmo, Mourlet considera que cada fase de Lang corresponde à soma do cineasta com a “conjuntura objetiva do Cinema”³⁷ e que, a cada vez que um desses fatores se modifica, a obra também se modifica. Não se trata, portanto, de postular que Lang sempre foi Lang, desde o início, mas

³⁷ Reproduzo, aqui, as aspas de André Bazin (1957, p. 9) em *Da política dos autores* (texto que analisamos no capítulo anterior), porque é possível identificar uma grande afinidade de pensamento entre os dois críticos nesses dois textos.

que *um novo Lang está sempre em vias de se produzir*. Não à toa, inclusive, a classificação da carreira do cineasta em fases tampouco é estanque: as fases que Mourlet considera menos interessantes por vezes contêm filmes estimáveis, assim como as melhores fases de sua carreira também contêm maus filmes. “É evidente que a trajetória assim descrita não possui, nos detalhes, esta retidão que o distanciamento lhe confere. Há quebras e saltos para a frente seguidos de recaídas”. (Mourlet, 1959c, p. 20, tradução nossa)

Mourlet não se furta completamente de localizar, como fazem os autoristas, certas constantes que por vezes aparecem na carreira do cineasta.³⁸ Acontece, simplesmente, que ele não se interessa em atribuir grande importância a elas: mesmo quando Mourlet as identifica, ele as usa para permitir que as diferenças entre os filmes se tornem mais perceptíveis – tal como um cientista isolaria uma constante a fim de melhor estudar as variáveis de um dado fenômeno. Comparando três filmes de Lang, Mourlet diz:

A mesma situação, o “triângulo eterno” — segundo a expressão do próprio Lang: um homem ama uma mulher que ama outro e que rechaça o primeiro —, gera três *mises en scène*, das quais a primeira é rente ao chão e se agarra em pequenos sulcos psicológicos cavados pelo roteiro, a segunda é mais decantada, e a terceira, perfeitamente cristalina, resplandece ódio e amor em estado bruto. (Mourlet, 1959c, p. 22, tradução nossa)

É como se, a despeito de certas similaridades superficiais, Lang soubesse nunca se repetir, nunca deixar o seu trabalho de *mise en scène* cristalizar-se num estilo. Daí a preferência, por parte do crítico, menos por uma metafísica do autor que por uma *trajetória* do cineasta – dinâmica, em constante transformação.

Otto Preminger, outro cineasta integrante da “quadra de ases”, tem menor fortuna crítica, ao menos no período em que os mac-mahonianos escreviam para os *Cahiers du cinéma*³⁹. Ele já havia, afinal, sido analisado à exaustão em edições anteriores da revista⁴⁰. Ainda assim, ao fazer um breve comentário sobre sua filmografia, Mourlet (1959b, p. 35-36) diz que nos filmes de Preminger tudo varia, exceto o seu olhar apurado para com os atores e os objetos. Ou seja, pouco interessa identificar recorrências em seus filmes, exceto notar que a única delas é a excelência da *mise en scène*.⁴¹

³⁸ Em certo momento, por exemplo, ele apresenta alguns temas recorrentes em Lang, que servem como pretexto de seu trabalho de *mise en scène*: “vingança pessoal, punição legal, perseguição coletiva”. (Mourlet, 1959c, p. 23, tradução nossa)

³⁹ Mais tarde, quando passam à *Présence du cinéma*, Preminger ganha uma edição – a número 11, em fevereiro de 1962 – inteiramente dedicada ao estudo de seus filmes.

⁴⁰ Ver, a título de exemplo, os três textos de Jacques Rivette sobre o cineasta: *L'essentiel* (*Cahiers du cinéma* n° 32), *En attendant les Godons* (*Cahiers du cinéma* n° 73) e *Sainte Cécile* (*Cahiers du cinéma* n° 82).

⁴¹ Já que o comentário sobre Preminger em *Sobre uma arte ignorada* é breve, é possível também recorrer a o que diz Philippe Demonsablon, crítico simpático ao mac-mahonismo, sobre o cineasta. “Comparando os diferentes

Walsh, Lang, Preminger. Para fechar a “quadra de ases”, resta comentar o caso de Joseph Losey, provavelmente o mais importante de todos eles. A fortuna crítica deixada pelos mac-mahonianos sobre o cineasta inglês é, comparativamente, muito maior: este era, afinal, um cineasta ainda pouco abordado pela crítica da época⁴², diferentemente dos demais integrantes do Olimpo dos mac-mahonianos. A importância de levantar a sua bandeira era, pois, grande: representava a oportunidade de intervir decisivamente no cânone cinéfilo da época; erigir novas ideias em substituição às antigas, que eles recusavam. A quantidade de textos dedicados a Losey é tamanha, que uma análise mais detida de seu caso é pertinente.

3.2. *O cinema é uma ciência, a mais exata das ciências humanas*

Após a publicação de *Sobre uma arte ignorada e Trajetória de Fritz Lang*, no final de 1959, a influência dos mac-mahonianos nos *Cahiers du cinéma* começa a crescer. Mourlet torna-se colaborador frequente da revista, enquanto outros críticos simpáticos ao movimento, como Simon Mizrahi, começam a aparecer nas páginas da revista.

Durante esse período, o nome de Joseph Losey começa a ganhar, nos escritos de Mourlet, um certo protagonismo. Mais do que os demais cineastas da quadra de ases, Losey parece ser, na sua visão, o cineasta que melhor realiza o projeto cinematográfico tal como ele o havia imaginado. No começo de 1960, Mourlet escreve no seu *Diário crítico*:

É o maior e diria mesmo, agitando a muleta diante dos cornos do gado, o único cineasta, ou seja, o único com um conhecimento completo do ator e um domínio total do *décor*. Com uma precisão fulgurante, sua *mise en scène* vai diretamente ao centro da vida e capta o homem na verdade mais nobre do seu confronto com o universo. Ele é, por excelência, o cineasta cósmico. Ele representa a realização do projeto cinematográfico, na medida em que restitui o mundo na sua brutalidade original. (Mourlet, 2022, parágrafo 15)

Vale destacar, deste pequeno trecho, a introdução de um vocábulo particular que será utilizado recorrentemente pelos mac-mahonianos, a partir daí, para falar de Losey: *conhecimento*. O cineasta inglês é “o único com um conhecimento completo do ator”: ele é o cineasta que melhor sabe investigar o ator/personagem diante dele, extrair desse

filmes de Preminger, observamos menos a persistência de certos temas dramáticos que de certos tipos de situações próprias a estudar certas reações, a observar certos gestos”. (Demonsablon, 1962, p. 1, tradução nossa)

⁴² Segundo Fouchet (2022, p. 67, tradução nossa), Losey foi, diferente dos demais cineastas da quadra de ases, uma “pura criação dos mac-mahonianos”.

ator/personagem o drama que o aflige, captá-lo sem distorções, para que o conheçamos verdadeiramente.

Assim como em ciência, o conhecimento de um dado objeto requer rigor metodológico. Em Losey, este rigor se dá na restituição do mundo “na sua brutalidade original”, isto é, na restituição nua e crua do mundo, tal como ele nos aparece sensivelmente. Isso não quer dizer que Mourlet defenda um registro passivo da realidade (como vimos acima, a sua objeção ao neorrealismo é o suficiente para prová-lo) –, mas que o conhecimento só é garantido quando tem lastro na realidade; que, para que se obtenha conhecimento, é necessário partir da realidade. Uma vez de posse dela, é preciso que o cineasta ofereça a sua contrapartida⁴³: investigue o material bruto, revele-o sob diversos ângulos – sobretudo aqueles que a visão corriqueira tende a ignorar –, percorra-o em toda a sua intimidade, até que se produza um excedente de conhecimento: algo que não se poderia prever antes da investigação – isto é, antes da *mise en scène*.

Alguns meses depois, a influência dos mac-mahonianos nos *Cahiers* chega ao ápice. Em setembro de 1960, o então editor, Éric Rohmer, entrega as chaves da revista nas mãos de Mourlet e seus amigos, permitindo-os escrever praticamente por conta própria um número da revista (para o qual nenhum dos jovens turcos contribuiu, nem mesmo o próprio Rohmer). Aproveitando a oportunidade, os mac-mahonianos dedicam a edição inteiramente a Joseph Losey. Esta será, como veremos, a oportunidade perfeita para melhor desenvolver as ideias que Mourlet esboçara no seu *Diário Crítico* alguns meses antes, a propósito de um certo rigor científico em Losey.

A palavra ‘conhecimento’ se encontra em todo lugar neste nº 111 dos *Cahiers*. A começar pela contribuição de Pierre Rissient, que assina os dois textos que abrem a edição: o primeiro, uma entrevista com o próprio Losey (feita junto de Michel Fabre); o segundo, um ensaio chamado *Conhecimento de Joseph Losey*. Mesmo assim, apesar de alinhado aos princípios estéticos delineados por Mourlet, a escrita de Rissient permanece nitidamente autorista. No primeiro texto, ele interroga Losey sobre a “marca pessoal” do cineasta (Fabre; Rissient, 1960); no segundo, percebemos a vontade do crítico de reportar as obras ao artista que as fez.⁴⁴

⁴³ Sobre a estética defendida por Mourlet, Oliveira Jr. (2010, p. 42) resume esta ideia: “Que o cinema seja uma apreensão a mais concreta possível do real não significa que ele deva abdicar de ordená-lo ou de buscar nele o elemento extraordinário.”

⁴⁴ “Joseph Losey fala muito pouco de si mesmo, mas através de *The Boy With Green Hair* nós sabemos tudo do homem que ele era no ano de 1948, o trigésimo nono de sua vida. Sabemos também tudo sobre a sua infância, ainda profunda nele”. (Rissient, 1960, p. 25, tradução nossa)

Já os textos de Marc C. Bernard e de Jacques Serguine se afastam claramente da abordagem autorista. O primeiro, uma crítica do filme *O fugitivo de Santa Marta* (*The Lawless*, 1950), é um elogio da “restituição bruta do mundo” que encontramos em Losey (um texto, portanto, muito próximo àquele de Mourlet reproduzido acima). Se o cineasta, diz Bernard, souber “desenhar” o seu objeto tão nitidamente quanto possível – e Losey o sabe –, ele não precisa recorrer ao embelezamento das coisas, pois encontra nelas a beleza natural. No cinema de Losey, “uma árvore é uma árvore, uma garota é uma garota” (Bernard, 1960, p. 33, tradução nossa): a beleza não é construída *sobre* as coisas, ela está *nas* coisas; basta que o cineasta saiba captá-la.

Educação do espectador, de Jacques Serguine, segue uma linha parecida. Reaparece a ideia de que a beleza jamais deve ser produzida pelo artista, mas buscada nas coisas mesmas. Mais uma vez, Losey é o principal exemplo de cineasta a levar a cabo a descoberta de uma tal beleza imanente aos objetos. “O cinema é a arte do verdadeiro; Joseph Losey é o primeiro artista” (Serguine, 1960, p. 44, tradução nossa). Na opinião de Serguine, isso o torna exemplar em um meio cinematográfico povoado de artistas sem qualquer apreço pela verdade. “Desprezo contos de fada, pantomimas, tagarelices mais ou menos engraçadas de um *metteur en scène* indiscreto, essas intrigas, mais ou menos retorcidas, que não exploram senão as curvas do cérebro de seu inventor”. (Serguine, 1960, p. 40, tradução nossa)

Entretanto, o texto que gostaria de analisar mais detidamente é a contribuição de Michel Mourlet a esta edição da revista, com o ensaio *Beleza do conhecimento*. Pois, se os textos de Bernard e Serguine postulam uma equivalência entre o belo e o verdadeiro, é em Mourlet que veremos uma elaboração ainda mais eloquente desta ideia – e como esta representa uma oposição aos partidários do autorismo, para os quais o belo não tem vínculo intrínseco com o verdadeiro.

Da mesma forma como Marc C. Bernard lançou mão de tautologias para resumir o cinema de Losey – “uma árvore é uma árvore, uma garota é uma garota” –, Mourlet assim inicia *Beleza do conhecimento*: “*A é A*. O real não apresenta nenhuma ambiguidade e surge à consciência na iluminação da evidência. São esses clarões sucessivos que abrem a via do conhecimento, não os sistemas que substituem uma dança do espírito à marcha do mundo” (Mourlet, 1960, p. 34, tradução nossa). Nesse começo do texto, Mourlet ainda não fala de cinema mas, mais amplamente, de epistemologia: das condições de possibilidade do conhecimento. Este só é possível, segundo ele, na medida em que o observador se deixa investir da razão imanente à realidade. “A razão não é um projetor direcionado pelo homem a um espetáculo irracional, ela está no espetáculo; é preciso deixá-la vir por si mesma”.

A maioria dos cineastas, diz ele, não tem compromisso com a realidade. Em vez de partir dela, eles partem de si mesmos, projetando sobre o mundo “o seu sistema, a vagueza de seu olhar, a distorção de sua inteligência”. Em vez de tomar o cinema como meio de conhecimento da realidade, fazem dele um meio de conhecimento de si mesmos, invertendo o propósito da arte cinematográfica. À medida que tornam-se autores, os cineastas criam o seu “universo”: um mundo não mais autônomo, mas regido pela sensibilidade do artista.

Que um artista tenha um “universo” é uma declaração de impotência, de limitação e, mais gravemente, de artifício. Stendhal, Racine, Bach ou Da Vinci não têm universos. Eles se interessam sem dúvida por certos aspectos do mundo em detrimento de outros, e isso cabe à sua honra, mas sabem como não escoar essas formas privilegiadas pela calha de uma sensibilidade caricatural. (Mourlet, 1960, p. 35, tradução nossa)

Desperdiçam o potencial do cinema, portanto, aqueles que procuram criar um estilo próprio, em vez de abolir qualquer traço de um estilo em prol da realidade. “A noção de estilo recobre [...] um direcionamento do verdadeiro: Hitchcock, Welles, Eisenstein inventam formas, certamente, mas essa constatação não é a mais severa das críticas? O artista não inventa, ele descobre”. (Mourlet, 1960, p. 35, tradução nossa)

Novamente, o cineasta a representar a exceção a esta regra é Joseph Losey. “Hitchcock tem um estilo e Losey não”. O cineasta inglês é o único a ter conservado o olhar puro, a fazer de sua arte o espelho “de uma água tão pura que se faz esquecer”. Ao assistir a seus filmes, é a realidade e somente ela que se desvela diante de nossos olhos; ao assistir a eles, não acessamos “um universo”, tal como acessamos o universo de Hitchcock, Welles ou Eisenstein: acessamos *o universo*. “Trata-se não de um universo, mas do universo; não de um mundo possível ou impossível, mas do mundo real”. (Mourlet, 1960, p. 35, tradução nossa)

É apenas o acesso a *o universo* – e não a *um universo* qualquer – que possibilita o conhecimento. Mas conhecimento de quê? Mourlet esclarece: do ser humano, da sua relação com o mundo à sua volta, da irrupção de suas paixões. O cinema é, mais que qualquer outro, o meio que possibilita que enxerguemos como nascem as emoções humanas e como elas se traduzem em gestos. Recorrendo ao filme *A Sombra da Força* (*Time Without Pity*, 1957), Mourlet comprova o seu argumento, utilizando o exemplo do ator Leo McKern. O trabalho dele nos fornece a evidência de como “a loucura da dominação e do orgulho, contida em todas as fibras dessa carne poderosa, explode em cóleras mitológicas, manifestação de um ardor e de um sofrimento infinitos”. (Mourlet, 1960, p. 37, tradução nossa)

Figura 13 – Frame de *A Sombra da Força* (*Time Without Pity*, Joseph Losey, 1957)



Fonte: DVD

A propósito deste filme, que Mourlet tem na mais alta estima, ele diz: “Nunca tínhamos estado tão perto dos seres humanos, de sua carne, de seus nervos, das pulsações do seu sangue”. Eis o conhecimento que o filme nos proporciona.

É interessante como parte significativa do texto de Mourlet se centra numa descrição do comportamento dos atores (ou, se quisermos ser mais abrangentes, do material pró-filmico). Neste sentido, a sua escrita em muito se difere daquela dos jovens turcos, excessivamente focada no poder dos diretores. Para os jovens turcos, o diretor de cinema é tomado como fim; para Mourlet, ele é apenas um meio. Isso nos ajuda, portanto, a compreender o papel de todas as metáforas científicas que abundam não apenas em *Beleza de conhecimento*, mas em todos os textos escritos pelos mac-mahonianos nesta época: para eles, o cineasta deve assumir o papel de um cientista, de alguém que fornece as condições adequadas para que um determinado experimento se desenvolva, mas que não determina o seu resultado. Uma vez arranjado o encontro dos elementos (digamos, o ator em cena e uma dada situação dramática) entre os quais ele deseja que ocorra uma reação, é como se ele desse um passo para trás e apenas tentasse capturar da melhor forma possível o resultado dessa reação, sem ainda saber o que será produzido. A cólera explosiva de Leo McKern é tão surpreendente para o espectador quanto é para o próprio Losey. Em nenhum momento, qualquer um deles sabe o que acontecerá a seguir. Tal é a imprevisibilidade do universo, evidente nos filmes de Losey. “Daí uma liberdade dos gestos desconhecida alhures. Assistimos à sua eclosão, a mais espontânea que há, e a seu trajeto às vezes inusitado no espaço e sempre sublime no coração. Experimentamos ao mesmo tempo o estupor e a sensação bastante viva, bastante fresca, do verdadeiro”. (Mourlet, 1960, p. 37, tradução nossa)

A edição dos *Cahiers* dedicada a Losey gerou muita polêmica entre os integrantes da revista. Se desde *Sobre uma arte ignorada*, a investida mac-mahoniana era vista com maus olhos por parte da redação, este número foi a “gota d’água” (Fouchet, 2022), o incidente que confirmou a separação definitiva entre os *Cahiers* e esse grupo de cinéfilos, que, a seguir, migraria para a *Présence du cinéma*.

No entanto, isso não quer dizer que o pensamento dos mac-mahonianos não tenha reverberado dentro da revista e influenciado alguns dos críticos que por lá ficaram. É o caso de Jean Douchet, que, seis meses depois do número dedicado a Losey, escreve sobre um filme do cineasta inglês, *Entrevista com a morte* (*Blind Date*, 1959), em termos muito parecidos com aqueles usados por Mourlet. Em um texto chamado *Uma arte de laboratório*, Douchet aproveita a metáfora do experimento científico inaugurada pelos mac-mahonianos e a leva às últimas consequências. Resumindo o método de Losey, ele diz:

Sua arte é uma arte de laboratório. Coloca-se um bloco completo de experiência vivida num recipiente. Cria-se as condições mais favoráveis para o experimento. Analisa-se então com precisão todas as relações objetivas que se formam e descobre-se que a luta é a origem vital de toda realidade. (Douchet, 1961, p. 49, tradução nossa)

O filme analisado por Douchet ilustra muito bem o método apresentado. *Entrevista com a morte* conta a história de um jovem, Jan, que vai à casa de sua amante, Jacqueline, uma mulher mais velha, rica e casada. Ao chegar lá, ele não a encontra e, minutos depois, com a chegada da polícia no local, ele é advertido de que um assassinato acabara de acontecer dentro do apartamento, e que ele é considerado o principal suspeito do crime. Inicia-se, então, um longo interrogatório entre Jan (Hardy Krüger) e o policial encarregado do caso, Morgan (Stanley Baker), que decorre todo na casa de Jacqueline. O filme, então, desenrola-se praticamente em uma mesma locação (o “recipiente”, brinca Douchet: o espaço onde as personagens serão postas à prova), com a exceção de ocasionais *flashbacks*, que entram quando Jan vai contando ao policial a história de como conheceu Jacqueline. O que acontece, à medida que a história do casal vai sendo revivida pelo jovem, é a tomada de consciência da própria personagem a respeito da real natureza de sua relação com Jacqueline: o que ele acreditava ser um amor verdadeiro não passava de um divertimento momentâneo para ela. Tomada de consciência, sobretudo, de classe: à medida que revive a história, Jan percebe que uma mulher burguesa não teria em mente os melhores interesses de ninguém exceto ela

mesma. Seria perfeitamente possível, então, que ele estivesse sendo alvo de uma conspiração para incriminá-lo no lugar dela.

Figura 14 – Frame de *Entrevista com a morte* (*Blind Date*, Joseph Losey, 1959)



Fonte: DVD

Analisando o par de personagens à sua disposição – Jan e Jacqueline – e precisando as coordenadas sociais que os determinam, a câmera de Losey faz jus ao *status* de instrumento científico: permite que a personagem principal – e o espectador também; afinal, eles compartilham do mesmo ponto de vista – descubra a si mesmo; permite que a sua ingenuidade dê lugar à lucidez. Nas palavras de Douchet, “Jan tem que avaliar a si mesmo, ter a noção exata de seu valor, conhecer-se por completo, em suma, estudar-se; ou seja, alcançar a lucidez através de um auto-exame crítico nos termos de sua relação com o mundo exterior” (Douchet, 1961, p. 49, tradução nossa). *Entrevista com a morte* alcança uma tamanha compreensão de suas personagens sem, com isso, tornar-se um simples “filme de tese”: este implicaria uma dominação excessiva da matéria por parte do cineasta, procurando dobrá-la a fim de fazer com que caiba em suas ideias pré-concebidas. Já no filme de Losey, o conhecimento só pode surgir de uma observação cuidadosa das personagens, ele jamais as precede.

Vale destacar, finalmente, um último texto produzido pelos mac-mahonianos que elabora de modo fascinante a ideia do *cineasta como cientista* compartilhada por eles a respeito de Losey. Ele permitirá, veremos a seguir, que percebamos como a ideia de um cineasta-cientista implica uma relação muito diferente com a noção de autor. Este texto é uma crítica não publicada, que foi escrita originalmente para integrar o nº 20 da revista *Présence*

du cinéma, em 1964, mas acabou não vendo a luz do dia – até o momento em que Pierre Rissient a reproduziu parcialmente em seu livro sobre Joseph Losey, lançado dois anos depois. Trata-se de uma crítica do filme *O menino dos cabelos verdes* (*The Boy with Green Hair*, 1948), de Losey, escrita por Alexis Klémentieff.

O texto de Klémentieff é ao mesmo tempo uma ode a *O Menino dos Cabelos Verdes* e um ataque ao “cinema de autor” (que, à altura da publicação do texto, já havia tomado de assalto a produção cinematográfica mundial, com a eclosão dos “cinemas novos” pelo mundo). Na verdade, é como se aquele representasse um antídoto deste. Tudo o que Klémentieff elogia no filme de Losey é justamente o que falta ao cinema de autor: a descrição de quem está atrás da câmera em favor daquilo que está diante dela.

O cinema de autor, diz Klémentieff, é desprezível, “pois só reflete a si mesmo projetado nas coisas” (Klémentieff apud Rissient, 1966, p. 55, tradução nossa). O cineasta que se vê como autor não se contenta em filmar o objeto diante dele: ele quer fazê-lo à sua maneira, projetando nesse objeto a sua vontade, adulterando-o com traços da sua personalidade. Ora, tal atitude é o oposto do que deveria fazer um cineasta: apagar-se diante da matéria pró-filmica. O cineasta, diz ele, “deve ter uma atitude científica, apagar-se por trás do seu tema, deixá-lo adquirir sua liberdade, segui-lo e torná-lo claro através da lucidez”. (Klémentieff apud Rissient, 1966, p. 55, tradução nossa)

Se ele souber apagar-se, se ele souber renunciar ao controle da natureza, o que o cineasta descobre é que existe uma infinidade de objetos diante dele, agora livres do seu comando tirânico, cujo comportamento ele desconhece, e que o cinema é o meio através do qual ele pode vir a conhecê-los. O cinema seria, neste caso, uma ciência – aquela que revela, melhor que qualquer outra, a condição de liberdade do homem.

Na verdade, o cinema é uma ciência, a mais exata das ciências humanas. Ela nos ensina que o homem não tem um destino, que a cada momento ele é livre, que cada fato, cada ação pode determiná-lo completamente se ele souber sentir, se ele souber ver. Tudo o que demonstra ou transveste é execrável, tudo o que mostra ou revela é belo. Com *O menino dos cabelos verdes*, Losey revelou tudo isso. (Klémentieff apud Rissient, 1966, p. 54-55, tradução nossa)

Percebemos neste trecho não apenas uma concordância com as ideias de Mourlet, que falava da “liberdade dos gestos” em Losey, mas também um parentesco com a teoria cinematográfica que Gilles Deleuze (1985) iria elaborar posteriormente. O cinema clássico, diz Deleuze, nos dá a ver um encadeamento de ações e reações, correspondentes em sua teoria às imagens-percepção e as imagens-ação; entre elas, porém, há um estágio intermediário (Deleuze o chama de imagem-afecção) que prova a liberdade do homem. O cinema clássico, e

não o moderno cinema de autor, nos fornece a evidência de que o homem está sempre em vias de escolher, de que seu futuro é incerto e que cabe a ele determiná-lo.

Diante de um mundo que se apresenta como pura contingência, o cineasta deve abordá-lo com a curiosidade de um cientista: sem vieses, sem pressupostos. Deve pesquisar cada novo objeto como se ele fosse absolutamente único: com a vontade de descobrir todas as suas particularidades. Deve procurar revelar tudo do objeto e nada de si. Tal é a atitude alcançada por Losey em *O menino dos cabelos verdes*, que se torna, para Klémentieff, um verdadeiro modelo do que deveria ser o cinema. Invertendo a proposição de Truffaut⁴⁵, ele coloca: “*Não existem autores, existem apenas grandes filmes*. O encontro entre um homem e uma narrativa, um momento único... *O menino dos cabelos verdes* é esse momento único, prolongado por 80 minutos.” (Klémentieff apud Rissient, 1966, p. 52-53, tradução nossa, grifo nosso)

O texto de Klémentieff – terá sido possível notar até aqui – revela-se bastante hostil à noção de autor. Ora, se o cineasta deve trabalhar menos à maneira de um artista e mais à de um cientista, então o modo como julgamos o seu trabalho deve mudar também. Em ciência, o interesse de um trabalho reside na capacidade que ele tem de revelar algo a respeito do seu objeto de estudo. Pouco importa se o estudo foi feito por um pesquisador célebre ou por um desconhecido: contanto que se verifique a sua solidez metodológica, a precisão com que os dados foram coletados e interpretados, etc, o seu valor será o mesmo. O autor, idealmente, não tem importância.

É o que sugere Michel Foucault (1999, p. 27) em seus estudos sobre a noção de autor. Ele nota, de início, que nem sempre foi assim: na Idade Média, a atribuição de autoria era indispensável aos trabalhos científicos, pois a possibilidade de uma proposição ser considerada válida ou não dependia do seu autor, da confiança prévia que se depositava nele. Contudo, a partir do século XVII, à medida que a validade das proposições passa a depender unicamente da possibilidade de demonstrá-las⁴⁶, o autor já não importa mais como antes: hoje, no âmbito da ciência, “o autor só funciona para dar nome a um teorema, um efeito, um exemplo, uma síndrome”. (Foucault, 1999, p. 27)

É possível, agora, retornar ao problema da “quadra de ases”, com o qual iniciamos este capítulo, a fim de entender qual o lugar do autor na crítica de cinema mac-mahoniana.

⁴⁵ Citando o escritor Giraudoux, Truffaut, (1954, p. 47) propõe a aplicação, no cinema, do ditado “não existem obras, existem apenas autores”.

⁴⁶ Segundo Foucault, neste período “começou-se a aceitar os discursos científicos por eles mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável novamente; é sua vinculação a um conjunto sistemático que lhes dá garantia, e de forma alguma a referência ao indivíduo que os produziu”. (Foucault, 2001, p. 276)

Inicialmente, assemelhamos a postura dos mac-mahonianos àquela dos jovens turcos, um grupo de cinéfilos adeptos do autorismo. O autorismo, como vimos, é um discurso que pressupõe uma certa boa vontade *a priori* para com certos cineastas, considerados autores, em detrimento dos demais, indignos desse título. Basta lembrar do que dizia Truffaut a respeito de Jacques Becker: o simples fato de um filme portar a sua assinatura já o torna digno de interesse. Em outras palavras, segundo os adeptos do autorismo, um filme será tão bom quanto o seu autor. Vejamos, portanto, como essa postura se assemelha ao discurso científico na Idade Média, tal como Foucault o apresentou.

Ora, tal atitude perante o autor não poderia estar mais distante daquela dos mac-mahonianos. Como foi possível verificar até aqui, um ponto de convergência entre eles parece ser a defesa de que a qualidade de um filme independe absolutamente de quem o fez. Para eles, em vez de dizer que um filme será tão bom quanto o seu autor, seria preferível dizer que *um filme será tão bom quanto os mecanismos internos que o constituem*. Em suma, *um filme será tão bom quanto a sua mise en scène*. Aqui, assim como na ciência moderna, não importa que o filme tenha vindo deste ou daquele autor: é por meio da experiência, e apenas dela, que se comprova a sua qualidade.

Como explicar, então, que o nome de Joseph Losey seja alvo de tantos elogios? A princípio, uma tal atitude pode facilmente assemelhar-se ao “culto da personalidade” praticado pelos jovens turcos. Neste sentido, cumpre observar uma diferença importante: o problema dos mac-mahonianos é menos com o *autor* que com o *autorismo*, ou seja, com o discurso que pressupõe um culto à personalidade dos autores. A despeito da afirmação polêmica de Klémentieff, os autores existem; o que não deve existir, por outro lado, é o discurso segundo o qual o valor de uma obra pode ser derivado do seu autor.

O nome de Joseph Losey, por exemplo, embora seja frequentemente exaltado por esse grupo de cinéfilos, não representa nenhuma garantia de qualidade *a priori* para as suas obras. O seu nome, como acontece com os nomes próprios⁴⁷, tem denotação, mas não tem conotação – ou seja, ele serve para designar um indivíduo, mas não nos diz nada sobre esse indivíduo. Nos filmes assinados por Losey, portanto, o seu nome não acrescenta ao filme qualquer juízo de valor *a priori*, e se eles são considerados bons, eles o são *apesar do autor*.

Já no caso de Truffaut visto acima, é como se o nome de Jacques Becker tivesse denotação *e conotação*: ele não apenas designa o indivíduo Jacques Becker, mas também lhe atribui certas qualidades essenciais. Sob o paradigma do autorismo, quaisquer filmes a que se

⁴⁷ Evoco, aqui, a teoria de John Stuart Mill (2011, p. 39), que versa sobre o caráter não-conotativo dos nomes próprios.

associe o nome de Becker – como é o caso de *Ali Babá* (1954) – herdaram as qualidades do seu autor e estão automaticamente aprovados pelo crítico⁴⁸. Neste caso, esses filmes são bons não apesar do autor, mas *por causa do autor*.

Por outro lado, se esse nome for suprimido, qualquer valor que se havia atribuído ao filme vai embora junto com ele, pois atrelado ao autor. Em outras palavras, se tudo que o crítico vê de interessante numa determinada obra é a referência a um autor que é do seu agrado, a mera substituição da assinatura dele por outra já obrigaria o crítico a rever o seu julgamento sobre a obra – mesmo que ela permanecesse exatamente a mesma.

Não se pode imaginar que isso aconteça na crítica mac-mahoniana. Retire-se a assinatura de Losey de todos os seus filmes e o julgamento deles permanecerá o mesmo, pois os filmes em si – o real objeto de interesse dos mac-mahonianos – permanecem os mesmos. Ainda que considerem o diretor de cinema o principal responsável criativo pelo filme (assim como os partidários do autorismo), ainda que eles organizem o cinema ao redor de um grupo seleto de diretores (assim como os partidários do autorismo), uma diferença sutil mas essencial separa, portanto, os mac-mahonianos dos autoristas: os cineastas da quadra de ases são considerados bons a despeito de si mesmos.

O desapego dos mac-mahonianos em relação ao autor – e a preferência deles por um exame individual de cada filme – se tornará evidente mais uma vez se levarmos em consideração a porção tardia da produção desse grupo de críticos sobre Losey. A partir de um certo ponto, os mac-mahonianos (sobretudo Michel Mourlet e Pierre Rissient: são estes os exemplos que gostaria de destacar neste momento) passam a notar que a produção do cineasta inglês se torna muito mais irregular que antes. Se em seu período hollywoodiano, Losey parecia nunca errar, a partir do momento em que retorna à Europa, os seus experimentos parecem cada vez mais incertos; e, longe de pressupor que um filme aparentemente ruim se trata apenas de “uma beleza ainda não compreendida” – postura usual dos jovens turcos –, os mac-mahonianos farão questão de apontar a decadência do cineasta.

Na virada dos anos 1950 para os 1960, os filmes de Losey já não são mais unanimidade entre o grupo de críticos. Se *A sombra da força* (1957) e *Entrevista com a morte* (1959) receberam elogios, este não é mais o caso de *Armadilha a sangue frio* (*The Criminal*, 1960). Mourlet (1964) o considera um filme fraco, em que Losey parece estar abandonando alguns princípios de *mise en scène* que caracterizam o seu período americano em direção a um

⁴⁸ Vale lembrar o texto de Truffaut (1955a, p. 47), em que ele elogia *Ali-Babá* (1954) pelo fato de ter sido dirigido por Becker, e afirma que, mesmo que o filme tivesse sido um “fracasso”, ele o defenderia em função do seu autor.

novo “método”, ainda não aperfeiçoado. A crítica de Rissient (1966, p. 110) segue uma linha parecida: notando um descompasso entre o tom escolhido por Losey e a história que o diretor tinha em mãos, ele considera o filme um “erro”. Rissient tenta explicar o fracasso do tom do filme: agora um cidadão londrino, Losey teria sofrido a má influência dos “intelectuais ingleses e [de] uma certa juventude” e deixado o roteiro de seu filme se contaminar com uma série de “preconceitos” inexistentes no período americano, caracterizado, como vimos, por um “olhar puro”.

Se a justificativa de Rissient parece um pouco confusa, Mourlet expande esse argumento posteriormente. Em um texto chamado *Joseph Losey face ao público*, ele propõe uma divisão da carreira de Losey em duas metades: a fase clássica, grosso modo correspondente ao período em que trabalhou em Hollywood, e a fase moderna, correspondente ao período europeu. Quando filmou em Hollywood, diz Mourlet, Losey soube fazer uma arte que se comunicava com todos os públicos: “não especialmente os porteiros, ou os burgueses, ou os intelectuais de Greenwich Village, ou os colegas de Los Angeles, mas essa parte mais ou menos enterrada em todo homem, de desejos, de angústias, de sonhos, que a obra tem por função exumar e talvez curar”. Contudo, após o exílio na Europa, a obra do cineasta passa por uma nítida transformação. “Em resumo, nos deparamos agora com roteiros europeus, com um estado de espírito europeu” (Mourlet, 2008, p. 165, tradução nossa). O Losey moderno já não busca mais se comunicar com todos os homens, como faz o artista clássico, mas dialogar apenas com o meio de “estetas e intelectuais londrinos” no qual ele se encontra inserido. Esse deslocamento do público pretendido pelo artista gera consequências notáveis para os filmes dele. É o que observa Luiz Carlos Oliveira Jr:

No exílio europeu, Losey teria abandonado a franqueza e a simplicidade de sua fase americana para se entregar a uma forma mais sinuosa, encurvada, “enriquecida de preciosidade”, nutrida por roteiros com singularidades demais e generalidade de menos, o que contradiz o propósito da arte clássica, que não é diferenciar e individualizar mas chegar ao geral e ao típico, fixar o universalmente humano com clareza e regularidade. (Oliveira Jr., 2010, p. 53)

A pureza do olhar, o equilíbrio clássico, dão lugar a uma estética barroca. “Losey não irá adulterar a matéria, não irá desrespeitá-la, mas o caminho entre ela e a forma deixará de ser retilíneo. Antes, o mundo e a forma escolhida para representá-lo tinham o mesmo tamanho. Agora, é como se Losey estivesse tentando fazer esse mundo passar, todo ele, por uma serpentina”. (Oliveira Jr., 2010, p. 54)

A seguir, Losey parece recuperar a boa forma com *Eva* (1962), que lhe rende muitos elogios em um texto publicado por Mourlet (1964) na revista *Présence du cinéma*. Este filme, sim, representa o estado de maturidade do método que se ensaiava em *Armadilha a sangue frio*. Ainda assim, a sensação predominante entre os mac-mahonianos a partir da década de 1960 é a de uma notável decadência do diretor que antes era tido como o grande representante do ideal cinematográfico levantado por eles.

Os últimos pregos do caixão vêm das mãos de Pierre Rissient e Jacques Lourcelles, respectivamente. Rissient (1966, p. 162), em seu livro sobre Losey, publicado em 1966, termina a sua revisão da filmografia dele reclamando de “uma total falta de simplicidade na expressão” e de um estilo “desnecessariamente complicado”, a propósito do último filme que Losey havia lançado na época, *Pelo rei e pela pátria* (*King and Country*, 1964). Já Lourcelles, na última edição da *Présence du cinéma*, em 1967, lamenta os tristes rumos tomados por Losey ao longo da carreira, numa trajetória que, diferente da de Fritz Lang, tem um aspecto descendente. “Losey se juntou de corpo e alma ao clã do pior cinema intelectual europeu. Seus últimos filmes (*Pelo rei e pela pátria*, *Modesty Blaise* [1966]) são pobres, mecânicos, sem força e sem humor” (Lourcelles, 1967, p. 103, tradução nossa). O Losey cientista de outrora teria dado lugar a um Losey autor.

3.3. Uma política dos mais belos momentos dos mais belos filmes

Não faríamos jus ao mac-mahonismo sem abordar também a figura de Jacques Lourcelles. Pois, se Michel Mourlet foi o principal porta-voz do movimento mac-mahoniano desde a sua eclosão nas páginas dos *Cahiers* até a migração para a *Présence du cinéma*, em 1961, é Lourcelles quem continua esta missão após a saída de Mourlet. É a ele majoritariamente, portanto, que devemos creditar a manutenção do pensamento mac-mahoniano entre os anos de 1963, quando assume a editoria da *Présence*, até 1967, ano em que a revista publica seu último número.

A *Présence du cinéma* foi, frequentemente, o veículo utilizado por Mourlet para versar sobre o cânone que ele mesmo havia proposto em seus mais conhecidos ensaios para os *Cahiers* – ou seja, foi o lugar onde Mourlet teve o aval de realizar aquilo que ele não pôde levar a cabo alhures. Assim que entra na revista, assumindo o posto de editor-chefe, escreve sobre Vittorio Cottafavi (que já aparecia em seus textos nos *Cahiers*); depois, dedica uma edição a Otto Preminger; a esta, se segue uma sobre Don Weis (já elogiado em *Sobre uma*

arte ignorada); a seguir, uma edição sobre Raoul Walsh... enfim, salvo raras exceções (como um número parcialmente dedicado a Claude Sautet e outro dedicado a roteiristas), a *Présence* de Mourlet permaneceu ligada àqueles poucos cineastas que, desde os primeiros textos do crítico, figuravam como os grandes exemplos da arte cinematográfica levada ao seu ápice.

Já sob a liderança de Lourcelles, o mac-mahonismo se torna um pouco mais heterodoxo. No editorial da primeira edição da *Présence du cinéma* que assina como editor-chefe, ele fala, ao mesmo tempo, de uma continuidade com as ideias de Mourlet mas também da vontade de expandir os objetos de interesse da revista. “Nossa linha – se é que é uma linha – permanece a mesma. Mac-mahonismo, neomac-mahonismo (mesma coisa + Guitry, Tourneur, McCarey, Freda), não importa o que façamos, o importante no cinema será sempre mais mac-mahoniano do que nós, e nos precederá” (*Éditorial*, 1963, p. 2, tradução nossa). Ou seja, o ideal mac-mahoniano de cinema poderia ser encontrado em outros cineastas para além da quadra de ases, bastava que eles fossem atrás deles.

Lourcelles dedica dois números da revista a Samuel Fuller, um a Joseph L. Mankiewicz e outro a John Ford. Mas a edição da *Présence* à qual gostaria de dedicar atenção aqui é a de nº 22/23, que contém dossiês sobre Allan Dwan e Jacques Tourneur. A defesa que Lourcelles faz de Tourneur em muito lembra aquela que os mac-mahonianos fizeram de Losey: trata-se de um cineasta cujo talento reside na capacidade de desaparecer de seus próprios filmes; um cineasta, enfim, que rejeita enfaticamente o rótulo e as prerrogativas de autor.

O artigo mais interessante dessa edição é intitulado *Nota sobre Jacques Tourneur*. Em certo momento do texto, Lourcelles referencia o escritor Michel Leiris, que, no prefácio de seu livro *A idade viril*, faz um diagnóstico sobre o estatuto das obras literárias de seu tempo. Leiris aponta que havia, naquele momento, uma abundância de obras de arte – “romances autobiográficos, diários íntimos, memórias, confissões” – centradas no *eu*, na pessoa que as escreveu. Essas obras, diz Leiris, privilegiam excessivamente a operação da *expressão* em detrimento da *criação*: privilegiam mostrar “não o objeto fabricado, mas o homem que se oculta – ou se mostra – atrás dele”. (Leiris apud Lourcelles, 1966, p. 53, tradução nossa)

Referendando o diagnóstico de Leiris e atribuindo-lhe conotação negativa, Lourcelles mostra que aí reside a originalidade de Jacques Tourneur: em meio a tantos artistas que usam as suas obras como meio de mostrar a si mesmos, o cineasta toma o caminho contrário. Em seus filmes, “a parte da *expressão* se apagou quase completamente em prol da parte da *criação*”. Em outras palavras, se quisermos: as marcas de enunciação se apagam em prol da

experiência mais pura possível do conteúdo enunciado. “Criação *ex nihilo*, então?” (Lourcelles, 1966, p. 53, tradução nossa)

A seguir, Lourcelles enumera alguns motivos pelos quais Tourneur alcança uma tal invisibilidade. Um deles é o fato de que ele não escrevia os próprios roteiros. Mas, se nos lembrarmos da defesa que os jovens turcos faziam de seus autores prediletos, seria possível objetar que a autoria do roteiro não é um fator determinante: muitos autores cinematográficos podem ser considerados como tal justamente porque impõem a sua marca apesar do não-envolvimento na escrita do roteiro. Os outros motivos citados por Lourcelles, então, devem nos interessar mais.

Destes, gostaria de destacar o que parece ser o mais importante: Tourneur anula a ‘expressão’ em prol da ‘criação’ porque *se apaga atrás de suas personagens*. Lourcelles explica:

Apagar-se atrás de suas personagens é impossível no cinema sem que haja uma grande densidade, uma grande coerência plástica na descrição do universo que circunda as personagens. À menor falha nessa descrição, o ponto de vista da expressão toma a frente, para o espectador, ao da criação; a menor fuga – por artifício, inabilidade ou negligência – da personagem para fora do seu quadro de ação é imediatamente interpretada pelo espectador como um “signo” expressivo da mentalidade do autor. Diz-se – essa é a fórmula consagrada – que o autor se traiu. (Lourcelles, 1966, p. 53, tradução nossa)

Para que o autor se apague e deixe sobrar apenas o universo da obra, Lourcelles diz que é necessária uma *coerência* total desse universo: uma harmonia tal entre as partes do filme, que remetem apenas umas às outras e nunca a algum elemento externo a esse universo. A partir do momento em que o cineasta falha em assegurar essa harmonia, introduzindo na obra alguns de seus automatismos, ele se intromete na obra. Nesse momento, o autor se traiu – diria Lourcelles.

São várias as obras de Tourneur que alcançam uma tal riqueza na descrição de seus universos. Verificamos ela “na selva monótona de *Almas selvagens* (*Appointment in Honduras*, 1953), na austera e grandiosa paisagem urbana de *Os fabricantes do medo* (*The Fearmakers*, 1958), no charmoso miniaturismo dos três esquetes de *Bandeirantes da fronteira* (*Frontier Rangers*, 1959) etc, tantos universos coerentes, fechados e que caem como uma luva em suas personagens”. (Lourcelles, 1966, p. 53, tradução nossa)

Para nos atermos a um dos filmes citados por Lourcelles, vejamos o caso de *Almas selvagens* – um filme de aventura que conta a história de um grupo de bandidos que precisa atravessar a selva de Honduras para completar uma certa missão. Trata-se de um universo

cuja riqueza se desvela progressivamente ao espectador ao longo do filme. A selva não é um mero pano de fundo por cima do qual se desenrola a história; ela, do contrário, não cessa de surpreender as personagens com todos os desafios que oferece – jacarés, cobras, pumas, formigas – e que os colocam constantemente em risco de vida, quase a despeito da trama principal. O universo de *Almas selvagens*, *sui generis* pois concebido apenas para esse filme, não se parece com qualquer outro de Tourneur. Filme sem autor.

Figura 15 – Frame de *Almas selvagens* (*Appointment in Honduras*, Jacques Tourneur, 1953)



Fonte: DVD

É necessário, segundo Lourcelles, que cada filme seja um empreendimento novo, absolutamente desvinculado do passado de seu autor. “Esse esforço de recriação plástica deve obviamente ser recomeçado do zero em cada filme” (Lourcelles, 1966, p. 53, tradução nossa). A cada novo filme, o cineasta se recoloca em julgamento; o crítico mac-mahoniano, juiz imparcial, coloca em suspensão quaisquer antecedentes: interessa-se somente pelo filme em questão.

Publicada em 1966, a edição da *Présence du cinéma* dedicada a Tourneur e Allan Dwan corresponde já ao período terminal da revista. Ela foi a penúltima edição, sucedida por apenas mais uma, no outono de 1967, dedicada a Cecil B. DeMille. Os motivos para a interrupção da revista foram, sobretudo, financeiros – Lourcelles ainda planejava lançar uma outra edição abordando o cinema do italiano Raffaello Matarazzo, o que nunca aconteceu (Fouchet, 2022). Mas, de uma certa maneira, parecia cada vez mais inevitável que a *Présence du cinéma* acabasse naquele momento: o mac-mahonismo, movimento do qual a revista

assumiu a função de ser o palco, perdia cada vez mais força. Por consequência, a *Présence* perdia a sua razão de ser.

Nesta última edição, Lourcelles fala sobre isso abertamente. Repetindo a ideia da edição anterior, composta por duas metades (um dossiê para Tourneur, outro para Dwan), ele edita uma edição dupla da revista: a primeira metade, uma revisão da filmografia de DeMille; a segunda, um diário crítico escrito pelo próprio Lourcelles ao longo de 1966, que reunia anotações sobre temas diversos, escritas durante daquele ano. Ao longo de aproximadamente 30 páginas, Lourcelles comenta os lançamentos (e relançamentos) da época, fala do que mais o agradou e também do que mais o desagradou durante aquele período. De todo o *Diário de 1966*, porém, a mais importante anotação é justamente a última, datada de 20 de dezembro e intitulada “Adeus ao mac-mahonismo”.

Nesta entrada do diário, Lourcelles reflete sobre o que teria sido o mac-mahonismo ao longo dos seus anos de existência – 1959 a 1967 – e sobre o êxito e o legado do movimento para a crítica de cinema. Na verdade, a resposta à segunda questão depende de como se responde à primeira. Se quisermos, por exemplo, tomar o mac-mahonismo por um movimento que visou simplesmente à exaltação de um grupo de cineastas (a “quadra de ases”), então tudo parece indicar que ele foi bem sucedido. A partir da década de 1960, defender Walsh, Lang, Preminger e Losey tornou-se tornou muito mais aceitável e comum do que na década anterior – quando especialmente Losey era bastante desacreditado frente à crítica. “O que era originalidade, paradoxo excessivo, até mesmo uma forma deplorável de ser notado, hoje se tornou evidência, simples manifestação de bom senso” (Lourcelles, 1967, p. 105, tradução nossa). Neste sentido, se o mac-mahonismo se confunde com a defesa da quadra de ases, então, “De certa maneira, todo mundo se tornou um mac-mahoniano”. (Fouchet, 2022, p. 153, tradução nossa).

No entanto, uma leitura mais atenta da bibliografia desse grupo de críticos, como a que tentamos empreender durante este capítulo, permite que tenhamos uma noção mais ampla da missão e dos objetivos do mac-mahonismo. É o que sugere Christophe Fouchet (2022, p. 153, tradução nossa), historiador do mac-mahonismo, quando diz que, longe de ser apenas a defesa de um grupo de diretores, o movimento pode também ser tomado por “uma cinefilia exclusivista, uma exigência com tendências sectárias, uma atitude na qual a celebração de uma certa estética deve andar de mãos dadas com o combate contra os que contradizem essa estética”. Em outras palavras, o mac-mahonismo seria menos a defesa de alguns diretores que a defesa de uma *estética* (que ocasionalmente se encontrava nos filmes desses diretores); e não apenas a defesa dessa estética, mas também o combate contra a estética que a sobrepujava

naquele período – a do cinema europeu de autor. Sob este ponto de vista, o mac-mahonismo foi, sem sombra de dúvidas, um movimento derrotado em prol do culto ao autor e do cinema moderno defendidos nos *Cahiers du cinéma*.

É possível, contudo, que tentemos ir além da definição fornecida por Fouchet. Pois, neste próprio texto em que dá adeus ao mac-mahonismo, Lourcelles fornece uma outra possibilidade de pensar sobre este movimento. É possível verificá-la no apanhado que o crítico faz dos filmes franceses lançados em 1966 – que, em sua maioria, desagradam-no. Comentando o mais recente lançamento de François Truffaut, *Fahrenheit 451* (1966), ele lamenta que as razões pelas quais o filme estava sendo admirado sejam todas exteriores ao próprio filme. Lançando mão de um roteiro com temas estimáveis – “defesa das civilizações mortais, defesa dos livros em perigo: a bela cruzada!” (Lourcelles, 1967, p. 101, tradução nossa) –, é como se o filme estivesse pedindo para ser aplaudido antes da projeção. Daí, portanto, que Truffaut não precise se esforçar demasiadamente no trabalho de *mise en scène*; este, o mais “acadêmico” possível, de acordo com Lourcelles. Quanto a *Um homem, uma mulher* (*Un homme et une femme*, 1966), o filme de Claude Lelouch “limita-se a ser um catálogo de todos os ‘velhos truques’ redescobertos no cinema nos últimos seis ou sete anos”. Por fim, *A fronteira* (*La ligne de démarcation*, 1966), de Claude Chabrol, disputa o título de “filme mais acadêmico da história do cinema francês”. (Lourcelles, 1967, p. 102, tradução nossa)

As críticas de Lourcelles parecem se subdividir em duas categorias: por vezes, reclama de “filmes acadêmicos”; por outras, de filmes convenientemente agarrados ao discurso de sua época, a temas que lhes assegurariam uma boa recepção. Em ambos casos, não se trata senão de uma sujeição dos cineastas a uma série de princípios *a priori*: no caso do academicismo, sujeição dos cineastas a uma série de normas técnicas a respeito de como se deve filmar; no caso do discurso, sujeição dos cineastas a uma série de temas em voga – ou, em suma, a uma cultura vigente.

Neste momento em que reflete sobre o mac-mahonismo, portanto, Lourcelles permite que alcancemos uma outra perspectiva sobre esse movimento. O denominador comum que parece ligar Lourcelles, Mourlet, Marc C. Bernard, Jacques Serguine, Alexis Klémentieff e todos os demais críticos que em algum momento reivindicaram uma afinidade com o mac-mahonismo não é apenas uma desconfiança da cultura cinematográfica de seu tempo, mas uma desconfiança da própria noção de cultura.

Michel Mourlet (2010, p. 35, tradução nossa), em um texto recente e já muito distante do ápice de seu período produtivo, diz algo nesta linha. Criticando o formalismo exacerbado

que havia se tornado a moda com o paradigma do cinema moderno, ele reflete: “Eu me inclinaria mais para uma ‘sobrecultura’ que faça esquecer a cultura, para reencontrar no cinema o natural, o virgem, o vivaz e o belo natural, único critério de julgamento”. É como se a cultura (ou seja, a série de valores arbitrariamente definidos pelos homens que impera num dado lugar, num dado momento da história) representasse um empecilho a ser superado, tanto pelos cineastas (os que fazem filmes) quanto pelos críticos (os que os julgam). Almejar um estado de sobrecultura seria situar-se acima da cultura, suspender todos os modismos, os comportamentos reproduzidos por pressão externa, para se entregar a uma relação mais imediata com o mundo. O filósofo Hubert Ricard, neste mesmo texto de Mourlet (trata-se de um diálogo entre os dois), dá um exemplo do que poderia ser essa atitude, ao citar o que dizia Merleau-Ponty a propósito de Cézanne: “ele [Cézanne] assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado”. (Ricard apud Mourlet, 2010, p. 58-59, tradução nossa)

É evidente que uma tal aspiração parece, em larga medida, impraticável. Mas ela ajuda que tenhamos uma ideia daquilo que foi um princípio norteador do mac-mahonismo: uma desconfiança do processo cultural e do seu impacto negativo na avaliação dos filmes (Fouchet, 2022). Ajuda, também, a entender por que Lourcelles decide pôr fim ao mac-mahonismo em 1967: para que ele não se torne apenas mais uma simples manifestação de lugares-comuns, já que o próprio cânone mac-mahoniano já estava, naquele momento, plenamente integrado à cultura cinematográfica.

Visto que o cinema em 1967 já era muito diferente daquele sobre o qual os mac-mahonianos escreveram ao longo da década passada, Lourcelles termina o seu *Diário de 1966* elencando algumas preocupações e alguns pontos cegos sobre as quais os críticos do presente devem se debruçar, se desejam reter do mac-mahonismo o mesmo espírito aventureiro. A tarefa de uma crítica de cinema digna de seu nome seria a seguinte:

examinar os gêneros adjacentes, em particular o gênero “fantástico” na sua acepção mais ampla (“mitos e lendas”), único gênero narrativo no presente momento, e que, por esse motivo, canaliza o interesse de toda uma parcela do público levado a se afastar dos outros grandes gêneros (musical, policial, faroeste), todos em decadência hoje; perceber através disso, num momento em que parece se desagregar, o edifício compacto do cinema americano, cuja coerência também se reflete nos seus arrabaldes; avaliar, a propósito de vários empreendimentos documentais ou paradocumentais, o que neles corresponde à essência do cinema nos termos em que Michel Mourlet a descreveu: “ao mesmo tempo o documentário e a feeria”, nos termos também em que Fritz Lang previu a natureza dos seus próximos filmes: sem preocupações estéticas, brutais e realistas ao estilo dos cinejornais; em suma, continuar, entre tantas decepções e noites mornas, a procurar obstinadamente as linhas de força e a pérola rara; não saber nada; não prever nada. (Lourcelles, 1967, p. 105, tradução nossa)

Ao autorismo, segundo o qual sempre se sabe de *alguma coisa* antes do início de um filme (a temática e o estilo aos quais o filme deve aderir, em função de quem assina a direção), o mac-mahonismo responde com a atitude oposta: *não saber nada; não prever nada*.

Eis por que Louis Skorecki, muitos anos mais tarde, em 1997, ao escrever no *Libération* uma pequena homenagem a Jacques Lourcelles e ao mac-mahonismo, colocou-os em altíssima estima. Trata-se, nas palavras de Skorecki (1997), do movimento crítico a ter oposto à “antiquada e inoperante” política dos autores uma “política dos mais belos momentos dos mais belos filmes”.

III.
À PROCURA DE UM MEIO-TERMO

4. A morte do autor invisível

A partir de 1967, os dois principais combatentes do autor no cinema, como vimos até aqui – primeiro, André Bazin; depois, Michel Moullet e o mac-mahonismo –, haviam cessado a sua produção. Isso não quer dizer, porém, que o pensamento deles não tenha reverberado nas gerações posteriores de críticos, o que passaremos a investigar a partir daqui. Tampouco quer dizer que o autor tenha gozado, a partir desse momento, de uma soberania incontestada.

O ano seguinte, 1968, foi determinante para a história da crítica de cinema. E o foi, em princípio, por motivos que lhe eram externos. Este ano, como diz Antoine de Baecque (1991b, p. 168), marcou o ápice do processo de politização dos *Cahiers du cinéma*: o momento a partir do qual toda uma geração de críticos que começara a escrever para a revista na década anterior – Godard, Truffaut, Rivette, Doniol-Valcroze, Pierre Kast, para citar apenas os mais conhecidos – se deu conta do caráter político do cinema e mesmo da própria crítica.

No início daquele ano, a demissão de Henri Langlois do cargo de chefe da Cinemateca Francesa levou a redação dos *Cahiers*, além de um grande número de cineastas, a protestar até que a decisão fosse revertida – como foi em junho, após dois meses de mobilização (Baecque, 1991b, p. 182-183). No mês seguinte, acontecimentos de ainda maior proporção ocupariam os críticos: os protestos de Maio de 1968. As reivindicações operárias que pararam diversas fábricas de Paris e as manifestações estudantis que ocuparam as principais universidades da capital contaram com a solidariedade dos críticos e cineastas afiliados aos *Cahiers*. Tamanha era a dedicação deles ao movimento, que foram bem sucedidos ao intervir no Festival de Cannes daquele ano, pedindo pela interrupção das suas atividades.

Nesse momento, o editor-chefe dos *Cahiers du cinéma* era Jean-Louis Comolli. Ainda em 1968, em outubro, Jean Narboni vem se juntar a ele, dando início a um período muito fecundo na história dos *Cahiers*: a editoria dos dois representa um período de radicalização política e de grande abertura da revista às contribuições teóricas das demais ciências humanas.⁴⁹

Desta maneira, era improvável que os *Cahiers* continuassem indiferentes às transformações que ocorriam no pensamento teórico do momento. Não seria possível, portanto, ignorar que o conjunto das ciências humanas – desde a filosofia até a linguística estrutural, a antropologia e a psicanálise – convergia, nessa época, para a dissolução da noção clássica de sujeito: desde Lévi-Strauss e a identificação de estruturas subjacentes à vida

⁴⁹ Fairfax (2021) destaca a grande influência dos escritos de Louis Althusser e Roland Barthes – para citar dois principais exemplos – nos redatores dos *Cahiers* desta época.

social, passando por Lacan e a preponderância dada ao inconsciente até Althusser e a tese da história como um ‘processo sem sujeito’ (Dosse, 2018). Os filósofos Luc Ferry e Alain Renaut resumem o novo estatuto do sujeito: “Da psicanálise lacanizada às derivações nietzscheano-marxistas, o pensamento 68 legitima filosoficamente a heteronomia em nome da qual o Eu fluidificado se esvazia de toda substância”. (Ferry; Renaut, 1988, p. 91)

O legado de Maio de 1968 e do pensamento que lhe serviu de substrato – o “pensamento 68”, segundo Ferry e Renaut (1988) – seria a substituição do *sujeito* pelo *indivíduo*: o hedonismo e o culto do desejo exemplificados nos cartazes e *slogans* de Maio seriam a evidência de uma “nova consciência *cool* e deservolta”, de um homem tornado “espaço flutuante, sem fixação nem pontos de referência, uma disponibilidade pura, adaptada à aceleração das combinações, à fluidez dos nossos sistemas” (Lipovetsky, 2005, p. 40). Daí, questionam Ferry e Renaut, a impossibilidade de se falar em sujeito. “O Eu pulverizado em tendências que não buscam mais se integrar em um projeto construído por uma vontade que se imponha fins, este Eu que é chamado significativamente a ‘gozar’ constituiria ele, verdadeiramente, uma pessoa?” (Ferry; Renaut, 1988, p. 90)

Tendo em vista a crise pela qual passava a noção de sujeito, não seria mais possível prosseguir com a política dos autores tal como ela havia sido praticada desde a década de 1950 – na base da qual estava, justamente, o autor como vontade autônoma. Em vez de um sujeito autodeterminado, os críticos dos *Cahiers* preferirão falar de *sobredeterminação* (este conceito de Louis Althusser aparecerá de forma recorrente nos escritos de Comolli e Narboni durante essa época). O autor de filmes já não responde mais ao paradigma romântico de um sujeito distinto e soberano: ele é controlado por uma série de fatores que lhe são externos. Igualmente, um filme não poderá mais ser visto como simples reflexo do seu autor; sobredeterminado, ele é o resultado de uma complexa equação da qual o autor é apenas uma das variáveis.

Desde 1965 – coincidentemente, ano da publicação de *Por Marx*, livro de Althusser que apresenta o conceito –, já é possível observar indícios da disposição da revista em romper com a política dos autores em direção a um método crítico que leve em conta o caráter sobredeterminado do cinema. A essa altura, este método ainda não estava em vias de ser formulado – como, veremos adiante, ele será, ao longo dos anos seguintes. Mas observamos, em textos como *Vinte anos depois: o cinema americano, seus autores e nossa política em questão*, uma clara constatação do caráter obsoleto da política dos autores. Trata-se de uma mesa redonda, da qual participam Comolli e mais cinco redatores (André Téchiné, Jean-André Fieschi, Michel Mardore, Claude Ollier e Gérard Guégan), que se propõe a

realizar um balanço da aplicação da política dos autores ao longo das primeiras duas décadas dos *Cahiers du cinéma*. Ao longo da conversa, os participantes destacam a importância histórica da política, mas alertam para os efeitos nocivos dela – que, naquela época, já eram evidentes.

Comolli fala em uma “dogmatização da política dos autores”: é como se, após tanto esforço para que as ideias da política fossem admitidas, o seu discurso agora circulasse sem contestações. Aceito universalmente pela crítica, ele se torna caricato, dogmático e, por isso, pouco eficaz no estudo do objeto que ele se propõe a analisar: o cinema norte-americano. Todos os participantes do debate, por exemplo, parecem concordar que a política dos autores tornou a crítica cega à importância dos produtores no cinema hollywoodiano. Em muitos casos, é a eles que se deve atribuir a autoria de um filme, e não ao diretor. Basta despir-se do dogma e observar a realidade para constatá-lo: “Quando lemos uma entrevista com Minnelli, que é muito gentil, mas não tem grande coisa a dizer, e em seguida uma entrevista com John Houseman, que produziu filmes de Minnelli, é evidente que o autor é Houseman e não Minnelli”. (Fieschi apud Comolli et al, 1965, p. 23, tradução nossa)

Comolli pede à crítica mais moderação antes de determinar que todo e qualquer cineasta hollywoodiano seja um autor. É necessário um exame individual de cada produção, da relação que o cineasta estabelece com o produtor, do protagonismo assumido por cada um desses profissionais no processo criativo do filme.

Cada caso é um caso particular. Encontramos [no cinema americano] autores completos, não-autores completos, e todos os graus entre uma liberdade total e uma submissão total, entre a expressão pessoal e a criação anônima. O que concluir disso? Além de que é impossível tentar uma política rigorosa e dogmática dos autores para esse cinema? *O cinema americano, fundamentalmente, não é um cinema de autores*. Ao contrário do europeu. (Comolli et al, 1965, p. 28, tradução nossa)

O trecho é interessante, porque evidencia que Comolli reprova a política dos autores, mas apenas na medida em que esta se aplica ao cinema norte-americano. Aplicado ao contexto europeu, o autorismo retém a sua validade, e o cinema de autor europeu será objeto de muitos elogios antes que comece a ser questionado nas páginas dos *Cahiers*, na década de 80. Portanto, a mesa-redonda de 1965 – a qual voltaremos a analisar – não rompe definitivamente com o autorismo, mas representa uma tomada de consciência da revista a respeito da fragilidade da política dos autores como método globalmente aplicável.

O impasse no qual se encontra a crítica de cinema ao final da década de 60 é, então, o seguinte: *por um lado*, faz-se necessário superar os excessos da política dos autores, que

traçava uma linha demasiado reta entre autor e obra, e acrescentar a esse binômio algumas outras variáveis igualmente determinantes na produção de um filme... *por outro*, não se pode ir longe demais e negar a existência do autor. Ao contrário do que tentaram fazer Bazin, Mourlet ou Lourcelles, não é mais possível afirmar (ou desejar) que a obra de arte seja uma “criação *ex nihilo*”⁵⁰ e deixar de observar que, por trás dela, esconde-se um criador. Não à toa um dos principais críticos dos *Cahiers* nesse período, Serge Daney (2022, p. 332-333), defende que o dever da crítica de cinema deve ser o de “reafirmar enfaticamente, fornecendo evidências, que não há e não pode haver enunciados sem enunciação” – mesmo quando esta parece perfeitamente invisível.

Portanto, é necessário que autorismo e antiautorismo cheguem a um ponto de equilíbrio; um meio-termo que vise a neutralizar os efeitos nocivos tanto da primeira abordagem quanto da segunda. Este capítulo pretende apresentar duas tentativas distintas, empreendidas pela crítica de cinema pós-1968, de conciliar os dois pólos, de promover um acordo entre autorismo e antiautorismo:

1) Nos anos seguintes a 1968, parte da crítica de cinema – não só os *Cahiers*, mas também outras revistas como a *Cinéthique* – assume um viés explicitamente marxista e passa a considerar a ideologia como um fator tão ou mais determinante na produção de um filme quanto o seu próprio autor. Mesmo assim, ainda é possível que os filmes não sejam um simples reflexo da ideologia vigente, se o autor for capaz de problematizá-la.

2) Terminado o período de radicalização política dos *Cahiers*, a revista “retorna à cinefilia” e à cobertura assídua do circuito comercial. Não o faz, contudo, sem uma reflexão sobre os efeitos de longo prazo do autorismo (cineastas se autodeclarando como autores; a commodificação dos autores; o enfraquecimento dos produtores; e, sobretudo, a tendência à repetição *ad eternum* da imagem de marca pela qual um autor se fez conhecer). Neste contexto, os críticos, ainda que mantenham uma posição geralmente favorável ao cinema de autor, propõem que se fale menos dos autores e mais dos filmes. O autor não é abolido, mas é destituído de certas facilidades das quais outrora gozava: não lhe é mais facultado comprazer-se com a repetição de si mesmo. O valor defendido, neste momento, é a *singularidade* (não do autor, mas do filme: defende-se que cada filme tenha uma independência estética em relação ao seu autor).

⁵⁰ A citação faz referência ao texto de Jacques Lourcelles (1966, p. 53) comentado no capítulo anterior, *Nota sobre Jacques Tourneur*.

4.1. O autor e a ideologia

Os escritos de André Bazin permaneceram um importante ponto de referência para a geração de críticos dos “anos 1968”. A sua teoria cinematográfica foi uma herança com a qual os críticos precisavam lidar, frente à qual era preciso tomar uma posição, seja ela favorável ou contrária.

Até meados da década de 60, o realismo baziniano era, via de regra, objeto de consenso. Quando os *Cahiers du cinéma* abriam espaço para discussões sobre o realismo, o que se observava, geralmente, é uma relação de continuidade com os argumentos de Bazin – como, por exemplo, quando Christian Metz (2014, p. 15-28) escreve um artigo para a revista em que tenta investigar, sob uma abordagem fenomenológica, a “impressão de realidade no cinema”, e chega a resultados que corroboram a teoria de Bazin.

É com espanto, portanto, que um leitor desavisado abriria uma edição da revista lançada ao final dessa década, em outubro de 1969, para encontrar os seguintes dizeres: “A teoria clássica do cinema segundo a qual a câmera é um instrumento imparcial que capta ou, melhor, é impregnado pelo mundo em sua ‘realidade concreta’ é eminentemente reacionária” (Comolli; Narboni, 1969, p. 12, tradução nossa). Este trecho, pertencente ao ensaio *Cinema/Ideologia/Crítica*, de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, marca uma ruptura flagrante na relação dos *Cahiers*, e da crítica francesa em geral, com a teoria baziniana.

O que torna problemática a teoria de Bazin, aos olhos de Comolli e Narboni, é a ausência de um elemento sem o qual falar de ‘realidade’ seria incorrer em mistificação: a ideologia. Tal como definida sucintamente por Althusser (1977, p. 69), grande referência de Comolli e Narboni à época, a ideologia é o “sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social”; é o discurso (ou o conjunto deles) que assegura a sujeição dos indivíduos dentro de um sistema capitalista, que assegura que eles aceitem e vejam como natural os postos que lhes são atribuídos na divisão social do trabalho – por mais desvantajosos que eles possam ser. A ideologia se apresenta nas mais diversas instâncias da vida social – há uma ideologia religiosa (sujeição a Deus), jurídica (sujeição às leis), do trabalho (sujeição ao patrão), etc. –, de modo que *a realidade é integralmente perpassada pela ideologia*. Portanto, uma crítica e uma teoria do cinema que não levem em consideração a ideologia estariam não apenas incorretas nas suas definições da realidade mas – pior ainda – descompromissadas com as transformações políticas que se ensaiavam na época.

A ruptura da geração pós-1968 em relação a Bazin – e também a Moullet e o mac-mahonismo – é evidente. Se para estes, a câmera desempenhava o papel de um instrumento científico⁵¹, por meio do qual o cineasta seria capaz de descobrir a verdade a respeito do que ele observa, para a geração de críticos que bebe da fonte de Althusser a situação é inteiramente diferente. Para eles, a câmera ocupa uma função diametralmente oposta⁵² a de um instrumento científico: ela é um instrumento ideológico.

É o que argumenta Jean-Louis Baudry em um ensaio chamado *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, publicado na revista *Cinéthique* alguns meses depois de *Cinema/Ideologia/Crítica*. Segundo Baudry, a precisão técnica da câmera acaba dissimulando a ‘mais-valia ideológica’ em processo quando se filma alguma coisa.

Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas óticas, diretamente relacionado à prática científica não serve para mascarar não só seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar. Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e evita que se tornem objeto de um questionamento. (Baudry, 1983, p. 384)

Para Baudry, o problema está precisamente no ponto que era objeto de elogio entre os defensores do realismo: a invisibilidade da *mise en scène*, a ausência das marcas de enunciação. Quando o filme produz a sensação de ser uma “janela para o mundo” (Xavier, 2005) e apaga os rastros de sua própria construção, ele nada mais faz que ocultar o trabalho necessário à sua realização. Deste modo, engana o espectador: apresenta eventos construídos como se fossem espontâneos.⁵³ Faz com que ele acredite na naturalidade de situações artificiais. Portanto, em vez de produzir um efeito de conhecimento, como pensavam Bazin ou Moullet, produz um efeito ideológico.

A situação se agrava se levarmos em consideração todos os demais elementos que constituem a experiência cinematográfica: o projetor, a exibição em uma sala escura... todos

⁵¹ No capítulo anterior, verificamos como uma certa vontade de ciência perpassa toda a produção crítica do mac-mahonismo. Quanto a Bazin, Dudley Andrew (1973, p. 74, tradução nossa) também enxerga na sua defesa do realismo uma defesa da vocação científica do cinema: “O apelo de Bazin para deixar o mundo intacto e apreciar a sua ambiguidade é o apelo de um cientista cuidadoso diante de um problema ele que se esforça para resolver. Ele quer, antes de tudo, garantir que o problema não seja perturbado por intervenções e espera que a observação cuidadosa e repetida o leve um dia à verdade”.

⁵² Para Althusser (2015, p. 23-24), ideologia e ciência são conceitos opostos, estados opostos do pensamento. Veja, por exemplo, o corte epistemológico que ocorre em Marx a partir de *A Ideologia Alemã*, separando um “Marx ideológico” de um “Marx cientista”.

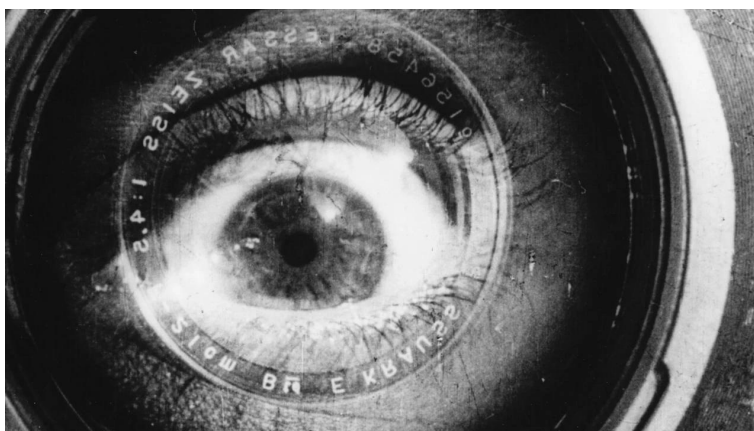
⁵³ Vale mencionar um texto que complementa o argumento de Baudry: *Nota sobre a profundidade de campo*, de Jean-Louis Comolli (1980). Comolli tece uma crítica à noção baziniana de que a encenação em profundidade de campo se caracterizaria por sua neutralidade e fidelidade ao real. Em vez disso, ela sobrecarrega a imagem de “significantes icônicos”; oferece a realidade com um excedente de “estímulos escópicos”. De modo que nem mesmo a mais pretensamente espontânea das imagens deixa de apresentar vieses e mediações.

esses elementos contribuem para a construção de um estado de “fantasmática do sujeito”. Baudry (1983, p. 395) dá a esse fenômeno uma explicação lacaniana: é como se todos esses elementos da experiência cinematográfica convergissem para o desencadeamento do “estádio do espelho” – o período do desenvolvimento infantil onde a criança se reconhece na imagem que vê diante do espelho. O espectador de cinema é induzido, por todos esses elementos, a passar por uma experiência parecida: a identificar-se com o filme. A ideologia veiculada pelo filme torna-se, então, a sua.

Tudo se passa como se o próprio sujeito não pudesse [...] responder de seu próprio lugar, tendo que substituir os órgãos secundários, enxertados, em lugar de seus próprios órgãos defeituosos, por instrumentos ou formações ideológicas suscetíveis de cumprir a função de sujeito. De fato, esta substituição só é possível com a condição de que o instrumento ele próprio seja ocultado, reprimido. (Baudry, 1983, p. 397-398)

Depreende-se do trecho acima, contudo, que há uma maneira pela qual o cinema poderia deixar de ser um veículo da ideologia. Se a operação de identificação só acontece mediante um ocultamento do instrumento – leia-se, sob uma *mise en scène* “invisível”, sob o apagamento das marcas de enunciação –, é possível que um filme saia dos confins da ideologia para adentrar a ciência se ele deixar de fazê-lo. Em seu ensaio, Baudry (1983, p. 398) cita o exemplo – pontual, mas significativo – de *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, em que “a tranquilidade especular e a segurança de sua própria identidade desmoronam com o desvelamento do mecanismo, ou seja, a inscrição do trabalho”.

Figura 16 – Frame de *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929)



Fonte: DVD

No mesmo ano da publicação de *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, Serge Daney traz aos *Cahiers du cinéma* um texto de mesma temática. Os argumentos são muito parecidos com os de Baudry: Daney aponta, em *Sobre Salador: Cinema e publicidade*, os efeitos nefastos da ideia de que um filme seria uma “janela para o mundo” e da ideia de que uma forma transparente assegura um melhor conhecimento desse mundo.

Daney dá um nome ao fenômeno que ele denuncia: *fotologia*.

O que é a “fotologia”? Poderia ser o discurso da luz? Um discurso teleológico certamente, se é verdade que a teleologia consiste em “neutralizar a duração e a força em favor da ilusão do simultâneo e da forma” (Derrida). A duração e a força: dito de outra maneira, o trabalho: “A luz apaga seus traços; invisível, ela torna visível”, ela nos dá sempre um mundo finito, acabado, onde o trabalho (começando pelo seu) é rigorosamente inimaginável. Um mundo que nós apenas reconhecemos porque nunca o conhecemos e que corremos o risco, presos em sua “evidência”, de não conhecer jamais. Chamamos de “fotológica” essa obstinação em confundir visão e conhecimento, fazendo deste a vantagem da primeira, e daquela a garantia do segundo. (Daney, 2007, p. 36)

A fotologia seria, portanto, o discurso que legitima a ideia – vista acima sob as palavras de Baudry – de que as imagens da câmera, por sua objetividade aparente, têm presumida a sua validade como objetos de conhecimento. Vê-las é conhecer o objeto pró-filmico, é ultrapassar o domínio da ideologia e alcançar a verdade sobre ele. Desse discurso, que o cinema ajudou a reforçar, diz Daney, serviu-se perfeitamente bem a publicidade.

Há muito tempo existe um cinema da “evidência e do esplendor da verdade”: trata-se do cinema publicitário, no qual toda a verdade é imediatamente comprovável, onde se vê claramente a aparição do furacão branco, a maciez do caramelo Kréma ou a mancha mais difícil ceder diante do K2R. A maior parte do cinema distribuído comercialmente, no que ela é a “valorização” de um material já existente, se origina cada vez mais da estética publicitária. (Daney, 2007, p. 37)

Para que o cinema escape da estética publicitária, é necessário lutar ativamente contra a fotologia. Em outras palavras: “Se a fotologia está implicada no cinema, todo filme é então controlado por ela se ele, por sua vez, não a controlar” (Daney, 2007, p. 38). Esse controle, diz Daney, passa pela realização de um “cinema crítico” que saiba denunciar a “falsa inocência do real”; que saiba *desnaturalizar* a representação das coisas – isto é, retirá-las do domínio do senso comum; retirá-las da ideologia. (Daney, 2007, p. 42)

É possível que percebamos, após uma breve passagem pelos textos de Comolli/Narboni, Baudry e Daney – todos publicados em um intervalo de menos de um ano, entre 1969 e 1970 –, como a crítica de cinema pós-1968 estabelece, pelo menos entre aqueles críticos influenciados pelo marxismo, uma relação dúbia com o autor. Com o advento da ideologia, ele é relegado a um papel significativamente menor que aquele de que gozava com os jovens turcos. Mesmo assim, o autor não é abolido. Do contrário: ainda tem grande importância, pois dele depende a eventual reação que os filmes podem apresentar em relação à ideologia.

Baudry e Daney, em seus textos, limitam-se a apontar brevemente a possibilidade de emergência de um “cinema crítico”; no entanto, não esmiúçam as condições dessa possibilidade. Quanto a isso, Comolli e Narboni são muito mais claros. Em *Cinema/Ideologia/Crítica*, eles elaboram uma classificação em que tentam agrupar todos os tipos de filmes em sete categorias, de acordo com a relação que estabelecem com a ideologia.

Há, em primeiro lugar, aqueles filmes que são integralmente perpassados pela ideologia e sequer tentam resistir a ela – por isso, são indignos de interesse. A seguir, existem os filmes que resistem à ideologia no nível do ‘significado’, isto é, representando um conteúdo político. Mesmo neste caso, só será possível que os filmes se tornem efetivos politicamente se romperem com os moldes tradicionais de representação – ou seja, que seja feito também um trabalho no nível do ‘significante’. *Não reconciliados* (Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, 1965), *A margem* (Robert Kramer, 1968) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) são, para Comolli/Narboni, exemplos típicos dessa categoria. Caso contrário, se não forem capazes de associar ao conteúdo político uma forma política, os filmes caem numa outra categoria: a dos filmes, “cada vez mais numerosos hoje, que têm um conteúdo explicitamente político [...] mas que não criticam com eficácia o sistema ideológico em que estão inseridos, porque adotam sem questionamentos a sua linguagem e o seu imaginário”. (Comolli; Narboni, 1969, p. 13, tradução nossa)

Há também os filmes cujo conteúdo não é explicitamente político, mas que se tornam políticos graças à forma com que o conteúdo é trabalhado. Tal é o caso de *O mensageiro trapalhão* (*The Bellboy*, Jerry Lewis, 1960), por exemplo. Portanto, é apenas mediante um trabalho com a forma, e não somente com o conteúdo (ou, se quisermos adotar o vocabulário semiolinguístico do qual se valem Comolli/Narboni: um trabalho com o significante, e não somente com o significado), que se torna possível subverter a ideologia.

Outros casos mais complexos se apresentam. Uma situação que interessa Comolli/Narboni (1969, p. 13-14, tradução nossa) é a dos “filmes que parecem, à primeira

vista, pertencer firmemente à ideologia e estar completamente sob sua influência, mas que assim se revelam apenas de maneira ambígua”.

Pois, embora partam de um ponto de vista não progressista, variando do francamente reacionário, passando pelo conciliador, até o moderadamente crítico, foram trabalhados e funcionam de forma tão real que há uma lacuna perceptível, um deslocamento, entre o ponto de partida e o produto final. [...] Uma crítica interna está ocorrendo, que rompe o filme nas costuras. Se lermos o filme obliquamente, procurando por sintomas; se olharmos além de sua aparente coerência formal, podemos ver que ele está cheio de rachaduras: está se dividindo sob uma tensão interna que simplesmente não existe em um filme ideologicamente inócuo. A ideologia, portanto, torna-se subordinada ao texto. Ela não tem mais uma existência independente: é *apresentada* pelo filme. (Comolli; Narboni, 1969, p. 13-14, tradução nossa)

Esta categoria de filmes vai engajar os redatores dos *Cahiers*, que, diferentemente de outras revistas de cinema, se interessarão particularmente por tais obras. É nela que eles enxergam o lugar de alguns filmes de Hollywood, que, partindo da ideologia, chegam a um produto final que não se resume à sua reprodução passiva. A partir de *Cinema/Ideologia/Crítica*, Comolli, Narboni e o restante do comitê de redação dos *Cahiers* iniciam um projeto de releitura de diversos filmes hollywoodianos outrora analisados sob um viés excessivamente idealista, metafísico. A ideia deles, agora, é submeter esses filmes a uma leitura materialista, identificando a aderência deles à ideologia mas, principalmente, as eventuais rupturas que eles estabelecem em relação a ela.

Ao longo dos próximos anos, a revista lança uma série de textos coletivos que fazem parte desse projeto: escrevem sobre *Marrocos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930), *Intolerância* (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916) e também *Vivendo em dúvida* (*Sylvia Scarlett*, George Cukor, 1935). No entanto, gostaria de privilegiar, aqui, o primeiro e mais conhecido desses ensaios: a releitura de *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939). Ford é citado explicitamente em *Cinema/Ideologia/Crítica* como um realizador de filmes ideologicamente ambíguos (Comolli; Narboni, 1969, p. 14); e se nem todos os seus filmes podem ser assim classificados, *A Mocidade de Lincoln* é um caso particularmente apto a demonstrá-lo: o filme oscila constantemente em sua relação com a ideologia, ora reafirmando-a, ora revelando os seus mecanismos perversos.

O texto – intitulado *Young Mr. Lincoln de John Ford* e desprovido de assinaturas, pois produzido coletivamente por todo o comitê editorial (Fairfax, 2014, p. 113) – inicia-se com uma seção que esclarece o método sob o qual *A Mocidade de Lincoln* será analisado. O que os críticos procuram fazer não é analisar o texto primário (o filme tal como ele se apresenta), mas a contraparte invisível desse texto: aquilo que o texto “não diz, porque não quer dizê-lo”

(*Young* [...], 1970, p. 30). À maneira de Althusser (1979, p. 27), o que os críticos querem empreender é uma “leitura sintomal”, a partir da ideia de que o não-dito é tão ou mais revelador da posição de uma obra em relação à ideologia quanto aquilo que é explicitamente dito.

Para tal, é necessário que se chegue à compreensão – vista acima – de que um filme é um complexo jogo de forças do qual o autor participa apenas marginalmente. É verdade que John Ford tenha tido um alto grau de influência na produção do filme, desde a escrita do roteiro até a sua realização (*Young* [...], 1970, p. 31); mas a razão de ser do filme o ultrapassa. O projeto de *A Mocidade de Lincoln* não começa com Ford, mas com uma série de necessidades econômicas (a oposição, por parte do empresariado norte-americano, ao *New Deal* do presidente democrata Franklin Roosevelt) e políticas (o aumento de popularidade do Partido Republicano às vésperas das eleições de 1940, a fim de derrotar Roosevelt). Para assegurar a propagação das ideias republicanas entre o povo norte-americano, era necessário instrumentalizar os produtos culturais; fazer deles veículos de um determinado discurso.

Se tomarmos, portanto, uma definição tradicional de autoria⁵⁴ – segundo a qual o autor é aquele que exerce sobre a obra uma relação de paternidade –, os *Cahiers du cinéma* parecem, neste momento do texto, muito mais dispostos a atribuí-la a Darryl F. Zanuck, chefe do estúdio no qual *A Mocidade de Lincoln* seria produzido, do que a John Ford.

Tudo isso nos permite supor que, em 1938-39, a Fox, administrada pelo (também) republicano Zanuck, participou à sua maneira da ofensiva republicana, produzindo um filme sobre o lendário personagem Lincoln. De todos os presidentes republicanos, ele não é apenas o mais famoso, mas, no geral, o único capaz de atrair apoio popular, devido à sua origem humilde, sua simplicidade, sua retidão, seu papel histórico, os aspectos lendários de sua carreira e de sua morte. (*Young* [...], 1970, p. 31, tradução nossa)

Colocada essa premissa – a de que *A Mocidade de Lincoln* seria um filme da burguesia norte-americana e do Partido Republicano antes de ser um filme de John Ford –, os críticos passam à análise do filme, a fim de verificar a validade da tese. Em um procedimento minucioso, percorrendo cronologicamente as principais cenas do filme, os resultados parecem ratificar a impressão deles.

O artigo destaca, por exemplo, a primeira cena do filme, em que o jovem Lincoln faz um discurso para um pequeno número de pessoas em New Salem, Illinois, lançando sua candidatura ao Legislativo. As falas dele, dizem os críticos, têm a função de posicioná-lo como ideologicamente alinhado ao Partido Republicano e, ao mesmo tempo, conquistar a

⁵⁴ Refiro-me, novamente, à definição de autor apresentada por Steven Bernas (2001, p. 38-39).

simpatia do espectador. Timidamente, Lincoln declara: “Vocês sabem quem eu sou, o simples Abraham Lincoln” / “Minhas políticas são curtas e doces, como as danças das suas damas; sou a favor de um Banco Nacional e da participação de todos na riqueza”. A simplicidade com que ele define seu posicionamento político não é por acaso: a ideia do filme, dizem os *Cahiers*, é retratar Lincoln como um homem puro, desinteressado no jogo da política, cujas decisões se pautam exclusivamente pela moral. Em suma, o filme quer apresentar as ideias de Lincoln (ou seja, as ideias republicanas) como a alternativa natural ao sofismo dos políticos profissionais.

O projeto ideológico do filme torna-se, então, muito claro.

A empreitada que consiste em ocultar a política [...] sob a máscara idealista da Moralidade tem o efeito de revestir a causa do Capital com o ouro do mito, manifestando a "espiritualidade" na qual o capitalismo americano acredita encontrar suas origens e vê sua eterna justificação. As sementes do futuro de Lincoln já estavam plantadas em sua juventude – o futuro da América (seus valores eternos) já está inscrito nas virtudes morais de Lincoln, que incluem o Partido Republicano e o Capitalismo. (*Young* [...], 1970, p. 34, tradução nossa)

O Abraham Lincoln de *A Mocidade de Lincoln* é, portanto, menos um retrato fiel da personagem histórica do que um retrato submetido a um determinado viés; ele é menos o Lincoln real do que o Lincoln cuidadosamente desenhado para as necessidades do Partido Republicano em 1939. Neste sentido, vale resgatar a observação de Serge Daney (2022, p. 333): todo filme tem o *tempo de seu enunciado* e o *tempo de sua enunciação*. Embora narre eventos situados no século XIX (o tempo do enunciado), *A Mocidade de Lincoln* foi produzido em 1939 (o tempo da enunciação). É sobretudo a este último tempo que a crítica deve prestar atenção, pois ele revela os motivos pelos quais certos aspectos da personagem histórica foram preteridos, *não ditos* (a leitura sintomal, vale lembrar, ocupa-se especialmente do não-dito).

Uma lacuna especialmente reveladora é a ausência, no filme, da luta de Lincoln pela abolição da escravidão e pela integração da população negra na sociedade norte-americana. Ora, a inclusão de tal faceta da personagem o colocaria em oposição com o Partido Republicano, que foi pró-abolicionista apenas oportunamente, mas que, após a Guerra Civil, “reapareceu como mais ou menos racista e segregacionista” (*Young* [...], 1970, p. 34, tradução nossa). Daí, então, que esse lado da atividade política de Lincoln tenha sido apagado. Esconde-se a dimensão histórica e política da personagem em favor da construção mítica, atemporal, do herói predestinado, cuja bondade inerente levará o país ao sucesso. E se essa

bondade parece corresponder convenientemente às posições republicanas, é porque, em *A Mocidade de Lincoln*, o Partido Republicano é o partido do Bem e das leis naturais.

Tudo se passa, portanto, como se o filme de John Ford fosse, na realidade, um filme sobre o qual o próprio Ford não exerce influência alguma. Simples joguete nas mãos da ideologia, ele teria deixado o discurso dela penetrar o filme integralmente, deixando de adicionar a ele quaisquer contestações. Teria deixado de impor a sua *visão de mundo* – condição de possibilidade de existência de um filme autoral, segundo a política dos autores. Sob esta perspectiva, teria *A Mocidade de Lincoln* um autor?

Se a resposta a essa pergunta parece, num primeiro momento do texto dos *Cahiers*, negativa, os críticos passam a complexificar a questão. Se, por um lado, é possível sustentar que *A Mocidade de Lincoln* seja um filme sem autor, uma tal observação desconsideraria a série de *perversões escriturais* introduzidas por Ford ao longo do filme – tema que domina as seções finais da análise. Essas perversões perturbam o projeto ideológico do filme: desnaturalizam a representação ali onde ela precisaria ser a mais natural possível, para permitir a passagem da ideologia. Em vez de aproximar o filme da ideologia, as perversões escriturais empreendem um distanciamento em relação a ela: escancaram toda a brutalidade, a violência, que se esconde sob a máscara da normalidade.

As perversões escriturais de Ford ficam especialmente evidentes no terceiro ato do filme, quando Lincoln participa como advogado de defesa no julgamento de dois irmãos acusados de assassinar um homem. Enquanto o consenso geral parece, a princípio, atribuir a culpa aos irmãos, Lincoln vai contra a opinião da maioria e defende que o culpado seria Cass, justamente o homem que havia acusado os irmãos. O problema é que essa opinião de Lincoln parece ter surgido do nada: o filme não faz questão de ilustrar a fundamentação por trás dela. Em vez, portanto, de ter chegado à conclusão da culpa de Cass por meio de uma dedução racional, Lincoln parece dotado de uma capacidade mágica de premonição (Young [...], 1970, p. 43). Portanto, o filme, que deveria ser o retrato edificante e hagiográfico de um herói nacional, passa a ganhar contornos macabros, na medida em que enfatiza – propositalmente ou não, não importa – a arbitrariedade das ações do futuro presidente dos Estados Unidos.

Além de irracional, Lincoln comporta-se de forma excessivamente violenta durante o julgamento. Acreditando na culpa de Cass, assedia-o gratuitamente durante o interrogatório.

Essa violência excessiva da representação de Lincoln pela escrita do filme, que não é motivada nem pelas necessidades da causa de Lincoln (ele poderia triunfar sem terror) nem pelas da ficção (Cass poderia confessar sem resistência), mostra um desequilíbrio com a figura idealizada de Lincoln: mesmo que essa violência na escrita não implique nenhuma crítica intencional ao personagem Lincoln, ela

torna visível – por seus próprios excessos bíblicos – a dimensão verdadeiramente repressiva da figura que essa escrita dita, e desvia o que poderia ter sido edificante ou hagiográfico no projeto ideológico do filme. (Young [...], 1970, p. 45, tradução nossa)

No entanto, o principal desvio escritural de Ford em relação ao projeto ideológico de *A Mocidade de Lincoln* se dá na resolução do caso. Até então incapaz de provar a culpa de Cass – e incerto sobre a melhor estratégia para fazê-lo –, Lincoln comparece ao último dia do julgamento e solicita interrogá-lo uma última vez. Após uma série de perguntas aparentemente inócuas, ele revela ao interrogado (e à plateia que os observa) um verdadeiro *deus ex machina* que prova em definitivo que Cass havia mentido durante todo o julgamento: um almanaque, no qual constam os horários de nascer e de pôr da lua de todos os dias. Ora, Cass havia dito que, no dia do crime, testemunhou o assassinato pois a lua iluminava o ambiente; mas o almanaque dizia o contrário: naquele horário, a lua já se havia posto. O seu depoimento, conclui-se, havia sido totalmente mentiroso. A aparição mágica do almanaque sela, portanto, o destino do real criminoso e o triunfo de Lincoln, que consegue absolver os irmãos acusados.

A maneira como o filme encena a resolução do caso surpreende os redatores dos *Cahiers*. Normalmente, um filme que se pretende “edificante e hagiográfico” – para retomar os termos usados por eles – faria questão de mostrar o processo pelo qual Lincoln concluiu que Cass mentia: mostrar a descoberta do almanaque; a conferência das datas e horários do pôr da lua; a discordância entre esses horários e aqueles ditos por Cass... em suma, o filme procuraria mostrar o protagonismo de Lincoln na resolução do caso. Nada disso é apresentado em *A Mocidade de Lincoln*, onde o almanaque surge magicamente, sem ter sido objeto de uma investigação prévia. Há, portanto, uma lacuna flagrante no filme: espaço vazio no qual, faltando respostas inequívocas para preenchê-lo, vêm se instalar diferentes interpretações.

Os *Cahiers* cogitam algumas delas. Para eles, é possível interpretar o final de *A Mocidade de Lincoln* como 1) a prova da onipotência de Lincoln, que consegue resolver o caso apesar das mais desfavoráveis condições; 2) ou, do contrário, a prova da impotência dele, na medida em que foi necessário um *deus ex machina* (uma intervenção grosseira do roteirista Ford) para definir a sua vitória no julgamento. Enquanto a primeira possibilidade de interpretação estaria de acordo com o projeto ideológico do filme, a segunda – que parece convencer mais os redatores – representa “uma distorção do projeto ideológico pela escrita do filme”. O final do filme, em vez de afirmar a agência de Lincoln, a nega: diz que ele está “sujeito ao poder do significante (o almanaque)” [...] “Não é Lincoln quem usa o significante

para manifestar a verdade, mas o significante que usa Lincoln como mediador para aceder ao status de signo da verdade”. (Young [...], 1970, p. 44, tradução nossa)

Todas essas perversões, esses desvios em relação à intenção original do projeto, contribuem para uma experiência diferente da personagem Lincoln. Não mais o bondoso futuro presidente dos Estados Unidos, o Lincoln de Ford é um homem falho: agressivo e incerto a respeito das causas que defende. Os redatores dos *Cahiers* vão até mais longe: o Lincoln de Ford é “monstruoso” – característica que o final do filme sublinha, ao padecer de uma escrita excessivamente clichê e exagerada. (Young [...], 1970, p. 45)

Figuras 17 e 18 – Frames de *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939)



Fonte: DVD

“O Lincoln de Ford”. Isso quer dizer que, a despeito de todas as amarras às quais o filme parecia preso ao início da produção (a Fox; o Partido Republicano; as eleições de 1940), *A Mocidade de Lincoln* ainda é um filme de John Ford. Um filme de autor, portanto. Neste texto coletivo, os *Cahiers du cinéma* jogam fora aquilo que há de mais controverso no autorismo (pensar o autor como uma identidade, isto é, um conjunto fixo de atributos), mas não o abandonam: permanecem favoráveis à possibilidade de autoria. Acontece que o autor, agora, parece não ser mais definido positivamente – não se procura mais pela sua essência –, mas negativamente: o autor é aquilo que excede o projeto do filme; que excede a ideologia. Daí, portanto, a impossibilidade de fazer-lhe uma metafísica: o autor não existe senão ocasionalmente, quando aparece para adular a ideologia, destituí-la de sua naturalidade e de sua invisibilidade sem as quais ela perde o seu poder de convencimento.

4.2. O autor e a singularidade

Durante o período em que Jean-Louis Comolli e Jean Narboni estiveram à frente dos *Cahiers du cinéma*, predominou – como vimos – a abordagem crítica segundo a qual autor e ideologia são mutuamente excludentes: aquele só pode emergir uma vez que esta tenha sido neutralizada.

Essa abordagem, pode-se objetar, padece de uma certa intransigência, na medida em que considera como dignos de interesse apenas uma pequena parcela da totalidade dos filmes (basta lembrar da classificação dos diferentes tipos de filme lançada em *Cinema/Ideologia/Crítica*, boa parte dos quais deliberadamente ignorada pelos *Cahiers*). É o que os próprios críticos da revista começarão a perceber, e que Antoine de Baecque sintetiza, ao resumir o pensamento deles nos anos seguintes à editoria Comolli/Narboni: não se deve mais “nem fazer a crítica das belezas (velha cinefilia), nem a dos erros burgueses (dogmatismo recente). Pois há belos filmes nocivos, assim como há erros cheios de ensinamentos”. (Baecque, 1991b, p. 271, tradução nossa)

Contra o dogmatismo que havia se tornado regra no período de politização da revista, os *Cahiers* começam, sob o comando de Serge Daney, a ensaiar um retorno à cinefilia. Em 1975, por exemplo, *India Song* (1975), filme de Marguerite Duras, é elogiado por Pascal Bonitzer sob termos diferentes dos de outrora: não interessa precisar a posição da cineasta em relação à ideologia, mas simplesmente destacar “[o] encanto, a sensualidade, a música das palavras e do espaço imaginário construído com aquela fantástica economia de meios a que Marguerite Duras está habituada” (Bonitzer, 1959, p. 49, tradução nossa). Volta ao vocabulário dos críticos a *mise en scène*; e contanto que o cineasta faça dela um bom trabalho – como é o caso de Duras, e também o de Chantal Akerman, Maurice Pialat, Luigi Comencini, Manoel de Oliveira, Hans-Jurgen Syberberg e tantos outros elogiados nesse período –, não há por que colocar em questão o seu status de autor.

Pouco a pouco, então, a revista reconstrói um *corpus* de autores a serem admirados. Em meados da década de 1970, os mais frequentemente exaltados serão o casal Jean-Marie Straub/Danielle Huillet e Jean-Luc Godard. Em um de seus textos, Bonitzer tenta explicar a excepcionalidade dos três cineastas e, em um determinado trecho, revela ao mesmo tempo a admiração pelo trabalho deles e o fato dessa admiração não ter a ver com o posicionamento político dos três (todos, cineastas notoriamente identificados com a esquerda).

Straub, assim como Godard, parte deste princípio [...]: todo o cinema é uma mentira. Tudo o que se produz atualmente no cinema é enganoso, perverso, fascista, pornográfico. O valor dessa posição radical e ética reside em sua natureza intrínseca; ela não é condescendente, moralizante ou situada a partir de uma posição ou de um discurso reconhecido, seja de direita ou de esquerda (sabemos como é fácil e inconsequente, hoje, falar à esquerda, inclusive de forma revolucionária, e fazer um contraponto à canção do Poder). Straub e Godard são seres cinematográficos, inteiramente costurados na dupla túnica de Nesso, das imagens e dos sons: tal posição os compromete a se despedaçarem com o cinema. (Bonitzer, 1976, p. 6, tradução nossa)

Diante disso, tudo se passa como se os *Cahiers du cinéma* estivessem, ao retornar à cinefilia, retornando também ao autorismo. Ainda que essa observação pareça verdadeira, é necessário realizar um importante aparte: os *Cahiers* retornam ao autorismo, mas não sem antes questioná-lo profundamente, identificando os principais erros que foram cometidos sob o seu nome e procurando, desta vez, não cometê-los mais.

O primeiro texto analisado neste capítulo – a mesa-redonda *Vinte anos depois: o cinema americano, seus autores e nossa política em questão*, de 1965 – já realizava esse questionamento. Se vale mencionar novamente esse texto, é porque ele antecipa o grande problema que os *Cahiers* das décadas seguintes identificam na política dos autores ao mesmo tempo em que lhe oferece uma solução: *o autor não deve ser objeto de uma aprovação a priori, mas sujeito a uma constante reavaliação de filme a filme*.

Já nessa ocasião, Jean-André Fieschi falava que “hoje em dia, precisamos tornar a ser sensíveis ao filme em si” (Fieschi apud Comolli et al, 1965, p. 27, tradução nossa), enquanto Jean-Louis Comolli propunha a substituição da política dos autores por uma “política da obra reduzida ao que ela tem de melhor” (Comolli et al, 1965, p. 28, tradução nossa). Ainda que essa política não tenha sido elaborada durante a conversa, um outro participante da mesa-redonda, Claude Ollier (apud Comolli et al, 1965, p. 30), dá algumas pistas a respeito de como ela pode funcionar. Analisando o caso de Jerry Lewis (para ele, “o único autor que se manifestou nos últimos cinco anos no cinema americano”, ao lado de Arthur Penn), Ollier diz que a sua autoria não deve ser estabelecida em função de quaisquer recorrências, sejam temáticas, sejam estilísticas, mas, “bem mais precisamente, porque ele criou formas novas”. O autor é medido não mais por sua capacidade de corresponder às expectativas, mas por sua capacidade de *surpreender*, de apresentar ao espectador algo que ele não poderia antever em hipótese alguma. Não mais um gestor da própria imagem de marca, o autor seria, agora, um inventor.

Talvez seja indispensável, na verdade, no ponto em que estamos, de falar de cinema em termos de invenção formal; porque não se deve haver engano: se tal filme nos concerne, é porque ele propõe um tom novo, o que Céline chamava “uma pequena música”. Mas o que é uma “pequena música” senão a arte de

reunir por metáfora e metonímia formas tradicionais e formas novas em um discurso pessoal? (Ollier apud Comolli et al, 1965, p. 30, tradução nossa)

Ainda no exemplo de Lewis, Ollier esboça um pequeno método que seria capaz de precisar onde reside a novidade do seu cinema (e que, se quisermos, poderia servir de modelo para a aplicação geral de uma “política da obra reduzida ao que ela tem de melhor”). Para determinar o grau de inventividade de Jerry Lewis dentro do gênero no qual ele trabalha, o burlesco – e determinar, por consequência, a sua autoria –, seria necessário empreender um trabalho de análise das formas criadas por ele; trabalho que consistiria em:

- 1) um inventário dessas formas ao longo das obras necessárias;
- 2) uma análise elementar de cada uma dessas formas (por exemplo: uma análise das *gags* baseadas na utilização intermitente do som);
- 3) um estudo comparativo dessas formas com aquelas do burlesco anterior a fim de determinar em quais pontos precisos reside a invenção;
- 4) a classificação dessas invenções formais de acordo com o que elas contribuem: a) para a plástica, b) para a narração, c) para a distância estabelecida pelo ator entre ele e sua criação;
- 5) um exame das significações, das implicações envolvidas pelos signos previamente repertoriados e analisados. (Ollier apud Comolli et al, 1965, p. 30, tradução nossa)

O deslocamento operado por Ollier e os demais críticos participantes da mesa-redonda – de um autor *coerente* para um autor *inovador* –, se não encontrou muitos interlocutores de imediato, representou a primeira centelha de um trabalho de questionamento do autorismo dentro dos *Cahiers* que só se tornaria mais frequente sob a diretoria de Serge Daney (e, mais tarde, de Serge Toubiana).

Em 1978, mais de dez anos depois, Louis Skorecki decide reviver essa discussão sob a forma de um manifesto polêmico: *Contra a nova cinefilia*. O texto, que já tivemos a oportunidade de abordar brevemente no primeiro capítulo desta dissertação, realiza um apanhado histórico da cinefilia francesa, desde o período de efervescência pós-guerra, passando por Maio de 68 até os dias atuais. O que o desenrolar dessa história revela, para Skorecki, é uma cinefilia cada vez mais pobre, pois cada vez mais agarrada à figura do autor. Em vez de falar dos filmes, do que há de singular em cada um deles, os cinéfilos foram condicionados a não abordá-los senão como parte da obra de um autor.

O filme está completamente perdido quando a única justificativa para sua existência, a única palavra sensata que se pode proferir sobre sua razão de ser,

não consiste senão numa aproximação do seu lugar e do seu valor relativo dentro da obra de um autoproclamado autor [...] O que oferece de entrada o eco derrisório e repercutido de uma soma de minúsculos e inúteis conhecimentos (biográficos, temáticos, estéticos, anedóticos ou simplesmente fantasiosos e delirantes), um pouco de saber (como diriam), apenas o suficiente para alimentar uma conversa de fila, algumas noções de espera, qualquer mobília *kitsch* para a cabeça. (Skorecki, 1978, p. 46, tradução nossa)

O desconhecimento dos filmes em prol do conhecimento dos autores tem consequências perversas para a cinefilia, diz Skorecki. Uma vez que se decide pela defesa de um autor, não é mais preciso submeter cada um de seus filmes a julgamento, pois eles já estão validados de antemão; basta que se identifique neles os traços pelos quais o autor se fez conhecer.

O fenômeno observado por Skorecki não é novo – já o conhecemos, pelo menos, desde André Bazin, em *Da política dos autores*, ou desde a mesa-redonda de 1965 –, mas o crítico vai ainda mais longe. O problema se intensifica quando os próprios cineastas passam a tomar consciência da facilidade com que eles podem passar a ser considerados autores.

No momento em que a política dita dos autores passou pelos muros e pela mídia, a maior parte dos cineastas que por ela teria reconhecido seu lugar, a maior parte destes cineastas era inofensiva, estava fora de serviço - eles já estavam sem filmar. A máquina de cotização, sem poder funcionar no vazio, nota uma corte internacional de jovens realizadores se apresentar à porta, com todos seus papéis em ordem: certificado garantindo a autenticidade e coerência de sua visão de mundo, projeto global, temas garantindo longa duração e à prova de balas, obsessões sólidas e estatura de poeta com largos dentes, com provas e teorias à disposição, resumindo, jovens firmemente desejosos de inscrever seus nomes em letras de ouro, desta vez sobre as insígnias luminosas dos cinemas. (Skorecki, 1978, p. 45, tradução nossa)

Este é, então, o desafio que Louis Skorecki apresenta à crítica de cinema às vésperas da década de 1980: combater o perigoso sistema que consiste, por um lado, de uma crítica complacente e demasiado ansiosa por descobrir novos autores; e por outro, de cineastas que vêm na repetição eterna de uma série de idiossincrasias o tíquete dourado para uma carreira longeva.

Publicado numa época em que os *Cahiers* estavam retornando a falar de autores, *Contra a nova cinefilia* foi recebido com resistência.⁵⁵ Mas não tardaram a aparecer outros críticos concordando com as impressões de Skorecki. O próprio Serge Daney, em 1980, já nutria em relação à política dos autores um claro desgosto. “Hoje sabe-se que essa política de

⁵⁵ Ver, por exemplo, a resposta de Pascal Kané ao texto de Skorecki, publicada na mesma edição nº 293 – o que indica que *Contra a nova cinefilia* já circulava pela redação da revista e gerava polêmicas antes mesmo de sua publicação.

autores tornou-se, do lado comercial, um *marketing* obrigatório dos efeitos de assinatura e, do lado dos cineastas, um culto muitas vezes hipócrita dos mortos” (Daney, 2007, p. 222). Pouco tempo depois, Serge Le Péron lança um argumento parecido, contra a instrumentalização da política dos autores pelo mercado audiovisual: “É por conveniência que as distribuidoras atribuem o rótulo de autor aos seus cineastas, a fim de adicionar um suplemento publicitário aos seus projetos”. (Péron, 1981, p. 12)

Se os *Cahiers du cinéma* desejam continuar falando de autores, a geração de Skorecki, Daney e outros percebe que será necessário, ao menos, reformar o autorismo. Será necessário tornar o autor uma função de alguma outra coisa que não a coerência (isto é, a capacidade desse autor de se repetir). Será necessário, portanto, empreender um trabalho minimamente similar ao de Claude Ollier na mesa-redonda de 1965, e reservar o título de autor apenas aos cineastas capazes de surpreender, de aportar algo de novo em relação ao que já se conhece – tanto deles mesmos quanto do próprio cinema.

Nesse sentido, o caso de Jean-Luc Godard é de grande interesse. O cineasta franco-suíço – como vimos, um dos mais extensamente cobertos pelos *Cahiers* na época – é, talvez, o que melhor servirá de modelo para a concepção desse autor “sem identidade”. Isso se deve ao fato de que dificilmente lhe interessa fazer sempre o mesmo filme, permanecer sempre no mesmo lugar. De acordo com Serge Le Péron (1976, p. 11, tradução nossa), “Os filmes de Godard se inscrevem sempre numa conjuntura muito específica”. À medida que o autor descobre novos objetos, há sempre um novo problema para resolver, do qual só pode sair, evidentemente, um *novo* filme: “novo” não apenas no sentido de mais recente, mas de distinto, diferente dos demais.

Em *Numéro dois* (*Numéro deux*, 1975), por exemplo, a conjuntura, o problema sobre o qual se debruçar, diz Le Péron, é a televisão: a ubiquidade da televisão na vida cotidiana. Esse filme, rodado em interiores abarrotados de televisores, representa uma mudança radical em relação ao Godard do qual a maioria dos espectadores se lembra: aquele das filmagens nas ruas e da *nouvelle vague*. É o que observa Le Péron: “Godard, que foi um dos primeiros a sair nas ruas para rodar seus filmes, no meio das pessoas a caminho de casa que o observavam, agora assiste, em casa, pela TV [...], às pessoas que saem nas ruas”. (Péron, 1976, p. 12, tradução nossa)

Dentro do caso de Godard, gostaria de chamar a atenção para aquele que foi um de seus mais atentos espectadores e mais inteligentes críticos durante essa época: Alain Bergala. Cobrindo frequentemente os lançamentos de Godard, Bergala foi, acima de tudo, um dos primeiros críticos a perceber a relação dúbia que o cineasta estabelece com a noção de autor.

Se um autor é tipicamente caracterizado por uma filmografia coerente, Godard, tal como analisado por Bergala, não passaria no teste. Heterogêneo ao extremo, o conjunto da sua obra procede por grandes rupturas de um projeto ao outro, de modo que a procura pela “matriz” seria uma batalha perdida. Um dos primeiros filmes de Godard que Bergala analisa, *O Desprezo* (*Le mépris*, 1963), prova isso; o crítico diz que trata-se de uma obra “rigorosamente impossível de se situar dentro da cronologia godardiana”. (Bergala, 1981, p. 5, tradução nossa)

A dificuldade de aproximar *O Desprezo* de qualquer outro filme se deve à maneira sob a qual Godard aborda o material diante dele. Em vez de contar uma história que já está integralmente prevista no roteiro – o que pressuporia um conhecimento prévio dos objetos que o cineasta tem diante de si: o casal interpretado por Michel Piccoli e Brigitte Bardot –, Godard assume que ele os *desconhece*. O filme se torna, então, uma investigação desses objetos: do casamento entre Piccoli e Bardot, bem como dos instantes em que ele começa a desmoronar. “O tema de *O Desprezo* nada mais é do que isso: observar o que aconteceu com um casal, não durante anos (como no cinema de roteiristas), mas por um décimo de segundo, precisamente aquele em que o atrito ocorreu, em que o mal-entendido se instalou pela primeira vez”. (Bergala, 1981, p. 6, tradução nossa)

Fazer um filme, para Godard, seria menos a execução de um projeto previamente descrito nos mínimos detalhes e mais uma aventura rumo ao desconhecido. Seria um experimento.

O Desprezo é ao mesmo tempo o espetáculo mais suntuoso e um filme rigorosamente experimental. Godard utiliza os recursos do cinema – como outros utilizam o microscópio eletrônico ou o bisturi a laser – para ver algo que, de outra forma, escaparia à nossa escala comum de percepção: como se pode passar, em uma fração de segundo – entre dois planos – do mal-entendido [*méprise*] ao desprezo [*mépris*], de uma dessincronização imperceptível a uma inversão de sentimentos. E se ele usa o cinema para realizar seu experimento, não é para nos explicar as coisas (como nos filmes de roteiristas), mas sim para nos fazer entender mostrando. Experimentador, ele amplia esse décimo de segundo e esse pequeno espaço entre um homem e uma mulher para a escala do Cinemascope e de um filme de uma hora e meia, assim como Homero fizera antes dele na escala de uma década e do Mediterrâneo. (Bergala, 1981, p. 6, tradução nossa)

As metáforas científicas no texto de Bergala nos remetem à defesa que os críticos mac-mahonianos faziam de Joseph Losey. Assim como Losey filmava Leo McKern em *A Sombra da Força* (*Time Without Pity*, 1957) para descobrir até que ponto pode ir a cólera humana, Godard filma Piccoli e Bardot para descobrir os pontos de ruptura de uma relação. Em ambos casos, trata-se da disposição de filmar para compreender algo de que ainda não se

sabe; de recusar as respostas prontas (próprias do “cinema de roteiristas”, do qual Godard representa a antítese) em prol de uma atitude mais humilde segundo a qual sempre há algo novo a se descobrir; de partir do pressuposto que não se pode fazer jus à singularidade dos objetos recorrendo às explicações necessariamente redutoras do autor.

Essa atenção à singularidade das coisas é a grande virtude de Godard, segundo Bergala. O cineasta é o praticante de um *cinema impuro*: um cinema cujo objetivo não é reduzir as coisas ao estado de um signo perfeitamente legível (assim como faz a publicidade), mas, ao contrário, apresentá-las na sua brutalidade original. É o que Bergala observa ao assistir a *Paixão* (*Passion*, 1982):

Em *Paixão*, Godard apresenta a harmonia, a paz artística — digamos, a da música — como um ideal e um pecado. Pois Godard está lidando com o cinema, que é, sem dúvida, de todas as artes, a mais ontologicamente impura. É a única que precisa constantemente lidar com o ruído, a natureza caótica do mundo, a singularidade das coisas, o aleatório. A música, por outro lado, que substitui a cacofonia do mundo por sua combinatória soberana, é sem dúvida a mais pura. (Bergala, 1982, p. 48, tradução nossa)

Se a maioria dos cineastas, diz Bergala, começa o seu trabalho neutralizando a singularidade das coisas, “se protegendo do ruído e do caos”, Godard “escolheu o caminho mais difícil: lembrar-nos de onde o cinema realmente vem e para onde deve sempre retornar se quiser continuar sendo cinema (o ruído cacofônico do mundo, a singularidade irreduzível das coisas, as variações da luz), e tender, apesar de tudo, àquilo a que o cinema jamais poderá aspirar, exceto em lampejos: a pureza absoluta”. (Bergala, 1982, p. 48, tradução nossa)

É graças a uma série de fatores, portanto, que o status de autor não se encaixa tão facilmente em Godard: não permitindo fixar-se por tempo demais num só objeto; dando a cada um tratamento privilegiado, fazendo com que eles retenham a sua singularidade. Ainda assim, há um fator que o distancia, também, da ideia de um “não-autor” que figura nos textos de Bazin e do mac-mahonismo: Godard não faz questão de praticar um cinema transparente⁵⁶; de esconder as marcas de enunciação; de “apagar-se atrás de suas personagens”, como diria Lourcelles. Existe uma personalidade querendo se mostrar através dos seus filmes, de modo que, nas palavras de David Sterritt, “apenas um crítico dogmaticamente comprometido com a teoria da 'morte do autor' poderia argumentar que os seus filmes não são intensa e idiossincraticamente pessoais” (Sterritt, 1999, p. 29, tradução nossa). Em suma, Godard é

⁵⁶ Sterritt (1999, p. 3) arrisca-se a dizer que a “rejeição da narração transparente” é uma das poucas características universalmente verificáveis ao longo de toda a obra de Godard.

incoerente demais para ser um autor e indiscreto demais para não sê-lo. Como abordar, então, essa figura igualmente distante de ambos pólos?

Essa questão será respondida por Bergala num texto chamado *Da singularidade no cinema*. Desta vez, não se trata mais da crítica de um filme específico de Godard, mas de um ensaio mais extenso sobre o fracasso da política dos autores. Esse fracasso acontece, segundo ele, em pelo menos dois níveis: o crítico (os argumentos de Bergala ecoarão os de Skorecki em *Contra a nova cinefilia*) e o comercial (a derrota do ‘cinema de autor’ frente aos *blockbusters* norte-americanos nas bilheterias vinha sendo objeto de debate na crítica francesa)⁵⁷. Como possibilidade de superação desse fracasso, Bergala defende uma nova concepção de autor, margeada nos textos anteriores sobre Godard, da qual o cineasta franco-suíço será o grande exemplo.

Para entender o argumento de Bergala, deve-se aceitar o postulado que ele apresenta no início do texto: todo filme tem sua parte de *programa* (o projeto do filme, o seu roteiro, o seu mandante: em suma, o que se espera do filme) e sua parte de *realização* (o momento em que o filme se faz realmente: a filmagem, a edição, etc). Se a política dos autores tomou um rumo perverso, segundo Bergala, isso se deve a uma confusão elementar dos críticos quanto à palavra ‘singularidade’ e as suas condições de possibilidade no contexto da produção artística (em outras palavras: em que etapa da produção de uma obra de arte pode florescer a singularidade, no *programa* ou na *realização*?).

Ao privilegiar os cineastas cuja visão de mundo ímpar se destaca nos filmes, a política dos autores estabeleceu uma demanda por cineastas singulares. Mas, a partir do momento em que os artistas se dão conta da facilidade com que podem conquistar o título de autor, eles passam a incluir ‘a fórceps’ em seus filmes uma série de elementos pelos quais eles serão reconhecidos como autores (como vimos, tal é a crítica que Skorecki (1978) faz à política dos autores). Em resumo, os cineastas passam a *programar* a singularidade. O grande problema desse fenômeno é o fato de que “a singularidade não é reciclável” (Bergala, 1983, p. 16). Ao reciclar sempre os mesmos temas, os mesmos procedimentos, o cineasta torna-se uma caricatura de si mesmo e, conseqüentemente, perde tudo que havia de singular em sua obra.

Na verdade – e este é o cerne do argumento de Bergala –, a singularidade nunca pode florescer do lado do *programa*; se ela pode existir, é sempre do lado da *realização*. O crítico vai além: a singularidade acontece quando, na etapa de realização, o cineasta se opõe ao

⁵⁷ A edição dos *Cahiers du cinéma* na qual se insere este texto de Bergala, a nº 353, intitulada *Cinema de autor: o sinal de alerta* [*Cinéma d’auteur: la cote d’alerte*] é toda dedicada a este tema.

programa, se coloca em conflito direto com ele. “A singularidade é sempre um obstáculo à execução perfeita do programa, uma anomalia”. (Bergala, 1983, p. 17, tradução nossa)

Se os praticantes da política dos autores se empenhassem em realizar a missão original dela – a saber, a defesa da singularidade contra a mediocridade –, eles seriam obrigados a considerar, então, um novo tipo de autor: não aqueles que assim são intitulados porque seguem fielmente um programa, mas os que o abandonam; não aqueles que fazem sempre “o mesmo filme”, mas os que, libertando-se do programa (das pressões, tanto externas quanto internas, para que o cineasta mantenha a sua imagem de marca), fazem sempre *um novo filme*. Desta maneira Bergala define o tipo de autor que ele deseja ver defendido:

Os verdadeiros autores de hoje raramente são os cineastas que zelam cuidadosamente a sua maestria, que tentam perpetuar os signos de sua autoridade de um filme para o outro, ou que executam friamente seus próprios programas. Em vez disso, **são aqueles que preferem recolocar em jogo o seu título de autor a cada novo filme**, arriscando sua maestria no confronto do seu programa com a singularidade das coisas; aqueles que, a cada filme, retomam o combate corpo a corpo com o mundo e com o cinema, tomando partido da singularidade contra a crescente tentação do cinema de partir de um simulacro pré-rotulado do mundo, onde coisas, atores e emoções já se tornaram seus próprios fantasmas ou seus duplos publicitários. (Bergala, 1983, p. 20, tradução nossa, grifo nosso)

O protótipo desse novo autor defendido por Bergala não poderia ser outro cineasta senão Jean-Luc Godard. A heterogeneidade radical de sua filmografia – evidente com a leitura dos textos anteriores de Bergala – frustra aqueles que procuram no conjunto de sua obra uma coerência interna. A repetição enfadista Godard, “que não cansa de lamentar que, a cada novo filme, espera-se dele *um Godard a mais* enquanto ele, naquele momento de seu percurso, precisa *daquele filme em particular*.” (Bergala, 1983, p. 16, tradução nossa, grifo nosso)

Para Godard, sem dúvida o autor francês mais exemplar em termos desse reinício permanente, a realização de cada novo filme é vivenciada como uma catástrofe, no sentido etimológico de “reviravolta” (do programa, da ideia do filme ideal), uma catástrofe da qual ele tenta salvar alguns vestígios – mas que vestígios! – aterrissando sem muitos danos em um planeta Cinema onde tantos outros cineastas se contentam em conduzir seus filmes pelos caminhos que lhes foram traçados ou que eles acreditam ter traçado para si mesmos. (Bergala, 1983, p. 20, tradução nossa)

A trajetória de Godard fornece inúmeras provas do que diz Bergala a respeito desse “reinício permanente” que marca a sua carreira. Do destaque inicial como figura de ponta da *nouvelle vague* à ruptura de Maio de 68, à tentativa de um cinema revolucionário com o Grupo Dziga Vertov, à parceria com Anne-Marie Miéville e os experimentos com o vídeo, ao

retorno ao cinema narrativo na década de 1980, aos filmes-ensaio tardios... não houve um estágio dessa trajetória, por mais bem sucedido que ele tenha sido (e por mais cômodo que teria sido permanecer nele), do qual Godard não estivesse preparado para sair imediatamente, assim que um novo interesse bate à porta. Se os proponentes da política dos autores, na década de 1950, sonhavam com um artista *livre em relação ao sistema*, Godard dá um passo além: é *livre em relação a si mesmo*.⁵⁸ Eis o tipo de autor em que Bergala ainda acredita.

4.3. Antiautorismo hoje?

Em nosso itinerário, passamos pelas contribuições de Bazin, Moullet, Lourcelles, Comolli, Narboni, Skorecki, Daney, Bergala e outros para o debate sobre o autorismo e sua pertinência na crítica de cinema. Seria, no entanto, duvidoso de nossa parte encerrar este percurso sem destacar que essa discussão também se desenvolveu longe da França.

Da singularidade no cinema, uma das últimas tentativas de questionamento do autorismo pela crítica francesa, eventualmente repercutiu no Brasil. Isso se deve ao trabalho de Jean-Claude Bernardet – o qual tivemos a oportunidade de apresentar ao início desta dissertação –, com a publicação de *O Autor no Cinema*, em 1994. No ensaio *Domínio francês — anos 1950*, que integra o livro, Bernardet apresenta brevemente o texto de Bergala e diz que se trata da tentativa de conceber um “autor sem identidade”. Contudo, não dedica a ele uma análise muito grande, e não esconde a decepção pelo tom conciliatório com que Bergala reluta para não abandonar o autor. “Essa ideia de risco, de que o status de autor não está definitivamente adquirido, mas que só existe porque se reconstrói a cada instante a partir de seu constante questionamento, é nova em relação à política dos autores. Mas o autor continua”. (Bernardet, 2018, p. 260)

Já a segunda edição de *O Autor no Cinema*, publicada em 2018 em coautoria com o crítico Francis Vogner dos Reis, apresenta algumas novidades. Não há apenas uma análise histórica, que visa a traçar o desenvolvimento do autorismo nas críticas francesa e brasileira: o livro, agora, conta com um lado crítico, em que Bernardet e Francis tentam exercitar uma crítica de cinema desvinculada da noção de autor. O autorismo, como vimos, dificilmente é uma ferramenta crítica capaz de dar conta da relação que todos os cineastas estabelecem com

⁵⁸ Referenciando o cineasta Paul Vecchiali, que teria dito que “a verdadeira liberdade é a liberdade em relação a si mesmo”, Bruno Andrade (2021) defende que Godard transformou uma tal afirmação em metodologia, o que “o permitiu cobrir enquanto cineasta, num período de 70 anos, tanto o território aberto pela montagem eisensteiniana quanto a ‘janela para o mundo’ baziniana”.

seus filmes – em outras palavras, nem todo cineasta é um autor e deve ser abordado como tal. É sob essa crença, portanto, que os dois se põem a reexaminar alguns capítulos da história do cinema brasileiro.

A contribuição de Francis, nesse sentido, é valiosa. Em *O autor é uma ficção?*, ele examina a relação peculiar que estabelecem com a noção de autor dois dos principais diretores do cinema nacional. No caso de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, Francis é enfático: não lhe cabe o título de autor.

Se formos aplicar a Nelson Pereira dos Santos a prova da política dos autores, exigindo dele a lógica de uma depuração gradual do estilo e a coerência interna da obra (temática e moralmente), ele não passa no teste. Então um dos nossos principais cineastas não seria um autor segundo a política dos autores? Não. (Reis, 2018, p. 212)

O que Bernardet e Francis destacam na trajetória de Nelson é como o cineasta rompe com a relação tradicional que os cineastas cinemanovistas estabeleciam com o público: a de um “intelectual iluminado com a missão de ‘conscientizar o povo alienado’” (Reis, 2018, p. 213). Em vez do intelectual que guia o povo, Nelson representa a figura de um intelectual ‘*a reboque*’ do povo: alguém que não quer fazer o mundo ser filtrado pela sua sensibilidade particular antes de entregá-lo ao espectador, mas, em vez disso, procura dar a voz a esse mundo, deixá-lo falar por si mesmo.

Os filmes que melhor representam essa atitude de renúncia frente ao mundo são *O Amuleto de Ogum* (1975) e *Na Estrada da Vida* (1980) – o primeiro conta a história de um jovem iniciado na umbanda; o segundo imerge no universo sertanejo para realizar a biografia da dupla Milionário e José Rico. Nessas obras, “Nelson agora vê a cultura e a religiosidade fora dos domínios do senso comum intelectual e ‘esclarecido’. A religião e a cultura popular não são objetos de análise crítica, como também não enveredam pelo fetiche culturalista” (Reis, 2018, p. 213).

Em ambas as obras, Nelson não as adentra com juízos prévios sobre os universos retratados (em uma, a umbanda; no outro, o sertanejo); e, se adota em relação a eles qualquer predisposição, trata-se simplesmente da predisposição a *acreditar* neles, levá-los a sério. A câmera de *O Amuleto de Ogum*, diz Nelson, “é uma câmera que acredita. Não é uma câmera de documentário. É um acordo com todo o universo da religião popular, do agora, do corpo fechado. Ela é cúmplice” (Santos apud Reis, 2018, p. 214). Isso o leva, por exemplo, a encenar uma incorporação como se ela de fato acontecesse, em vez de adotar em relação a essa crença compartilhada pelas personagens um distanciamento crítico.

Nelson Pereira dos Santos não está, portanto, tão longe do que dizia Jacques Lourcelles (1966, p. 53) a respeito de Jacques Tourneur: o que faz a grandeza do cineasta é a sua insistência em começar *do zero* o trabalho de cada filme, em adequar perfeitamente a forma do filme ao universo simbólico das personagens.

O segundo caso digno de nota é o de José Mojica Marins. Quando do lançamento dos primeiros filmes a lhe render reconhecimento perante o público e a crítica, como *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), Mojica Marins foi submetido a um processo de ‘autorificação’ peculiar: o autor Mojica Marins não se parecia nem com o paradigma do autor europeu (o mitológico gênio criador), nem com o paradigma do autor cinemanovista (o intelectual engajado). Dotado de uma obra “única, infame, espontânea, iconoclasta, bárbara, que não dissimulava a produção barata e precária” (Reis, 2018, p. 220), Mojica Marins foi rapidamente rotulado como um anedotista do subdesenvolvimento. Tal é a imagem de marca que a crítica lhe impôs a partir dessa trilogia de filmes protagonizados por Zé do Caixão, personagem interpretado pelo próprio diretor:

O Zé do Caixão, autodestrutivo, investia contra os poderes dos interiores do Brasil, lugares onde quem manda é o padre e o doutor. Um manancial de ideias apavorantes, grotescas e com uma maravilhosa petulância de quem submete seu material à agressividade criativa, tanto no artesanato (sequências em negativo, os riscos feitos sobre a película para representar trovões) quanto no cálculo do impacto, grosso e direto (Zé com uma perna de carneiro em frente a uma procissão de Sexta-Feira Santa). (Reis, 2018, p. 220)

Alguns anos depois, lançou *Exorcismo negro* (1974), filme com recursos consideravelmente maiores do que as obras anteriores. Isso permitiu que Mojica Marins desse ao filme uma nova cara: “A estratégia do choque a partir de imagens terríveis é menos frequente e dá lugar a uma atmosfera solar que lembra um pouco o horror de estúdios iluminados da produtora inglesa Hammer” (Reis, 2018, p. 223). O abandono da imagem de marca custou caro ao diretor: ao lançar o filme, a crítica cobrou dele que correspondesse às expectativas criadas e permanecesse na linha “tosqueira *exploitation*” pela qual ele foi consagrado como um autor radical e autêntico. Em suma, o rótulo de autor, em vez de permitir uma melhor compreensão do trabalho de Mojica Marins – tal era, afinal, a esperança dos proponentes da política dos autores: a exaltação de cineastas cujo trabalho ainda não havia sido devidamente compreendido –, prejudicava a justa avaliação dos seus filmes.

O que faz de *Exorcismo negro* (1974) um caso ainda mais especial, diz Francis, é a maneira como o filme tematiza a difícil relação que o seu realizador tinha com o título de

autor que lhe fora conferido. De forma bastante metalinguística, o filme conta a história de José Mojica Marins, um célebre autor de cinema que se prepara para rodar mais um filme de Zé do Caixão. Cineasta esnobe, o Mojica Marins do filme é o perfeito estereótipo do autor autoproclamado do qual Skorecki zombava em *Contra a nova cinefilia*. Aborrece-se quando a imprensa só faz lhe perguntar sobre a personagem de suas obras (Zé do Caixão) e não sobre ele mesmo. Em um dado momento, até clama por uma apreciação autorista do seu trabalho: “Eu gostaria que os méritos do meu trabalho fossem creditados a mim, e não a um simples personagem. Seria totalmente justo”. Acontece que, durante o processo de escrita de um novo projeto, Mojica Marins começa a ser assombrado pelo próprio Zé do Caixão – não mais uma mera obra da sua imaginação, mas uma criatura real. De acordo com Francis Vogner dos Reis (2018, p. 226), *Exorcismo negro* é “uma espécie de parábola em que a criação triunfa sobre o autor”.

Figura 19 – Frame de *Exorcismo negro* (José Mojica Marins, 1974)



Fonte: DVD

Nota: José Mojica Marins interpreta uma versão ficcional de si mesmo em *Exorcismo negro* (1974).

Se podemos dizer que Mojica Marins (diretor de *Exorcismo negro*) se alinha a algum dos lados desse embate, ele está certamente do lado da criação. Mojica Marins (personagem) é um moralista barato, defensor da moral e dos bons costumes; já Zé do Caixão, amoral, dionisíaco, não apenas sobrevive em relação ao seu criador, mas também revela-se uma versão mais autêntica deste. “O autor no personagem de Mojica Marins em *Exorcismo Negro* seria uma ficção limitada, e o personagem Zé do Caixão, um arquétipo destruidor do superego. É ele, o Zé do Caixão, não o sujeito, José Mojica Marins, que permanece – ele é a

imagem verdadeira” (Reis, 2018, p. 228). A personagem é a imagem verdadeira enquanto o autor não passa de uma ficção: lido sob essa perspectiva, *Exorcismo negro* seria uma espécie de manifesto antiautorista.

Os escritos de Francis e Bernardet apontam, portanto, na direção de um trabalho que ainda pode render muitos frutos: uma revisão da história do cinema nacional a partir da constatação de que ele é repleto de *não-autores*. A categoria de autor tal como imaginada pela crítica francesa dos anos 1950 não precisa ser, necessariamente, o prisma sob o qual se analisa qualquer cineasta de qualquer período, trabalhando em qualquer sistema de produção. A aplicação generalizada do autorismo em contextos que não lhe cabem faz com que a crítica perca de vista o seu objetivo, tornando-se mais prescritiva do que descritiva; forçando os cineastas – o caso de Mojica bem o ilustra – a se conformar com os papéis que arbitrariamente lhe foram atribuídos. Afinal, como destaca Francis (2018, p. 275), “por mais que os paradigmas franceses sirvam à reflexão sobre a cinefilia, a autoria e o cinema moderno, não é demais dizer que, na maior parte das vezes, são apropriados pelos ‘especialistas’ um tanto indevidamente”.

A segunda edição de *O Autor no Cinema* encerra-se constatando que, apesar de tudo, o autorismo sobrevive. As investidas antiautoristas de setores da crítica não teriam sido senão revoltas temporárias e, hoje, nem mesmo a cinefilia da era do *torrent* – meio propício a uma formação cinéfila mais anárquica, desvinculada do cânone e da fortuna crítica tradicionais – deixou de praticar o culto ao autor. De uma certa maneira, a constatação de Francis é verdadeira. É raro que consigamos identificar, hoje, tentativas sistemáticas de questionamento do autorismo. Dentro dos *Cahiers du cinéma*, esse esforço é particularmente raro: a revista criadora da política dos autores permanece, via de regra, do lado dos autores, como, por exemplo, na edição de março de 2021, intitulada “política dos streamers” [*politique des streamers*], dedicada a lamentar a possibilidade cada vez menor de praticar uma política dos autores na era do *streaming*, meio tão pouco afeito à liberdade criativa dos realizadores.⁵⁹

No entanto, desde o relançamento de *O Autor no Cinema*, o antiautorismo tem voltado a aparecer. Nos dias atuais, é das críticas feministas que o autorismo recebe os seus mais interessantes ataques. Convém citar um caso de dentro dos *Cahiers* e outro de fora.⁶⁰ Em

⁵⁹ O texto *Netflix, l’empire du neutre*, de Hervé Aubron, por exemplo, analisa a padronização formal de produções originais da Netflix, mesmo quando dirigidas por cineastas considerados autores. Já *Y-a-t-il des auteurs dans l’avion?*, de Yal Sadat, lamenta a chegada de uma nova “tradição de qualidade” no cinema francês com o advento das produções de *streaming*.

⁶⁰ Outros casos menos interessantes, em razão do espaço limitado, não devem ser citados senão marginalmente. É o caso de *Por uma nova cinefilia*, texto de Girish Shambu (2020) que ensaia uma ruptura com o autorismo para, no final, reconciliar-se com ele sob a condição de que aborde outras identidades além do homem branco. “A atitude da nova cinefilia perante o autorismo é ambivalente: por mais que tenha favorecido os realizadores

2024, quando a revista francesa dedicou uma edição ao cinema feito por mulheres (escrita integralmente por críticas mulheres), Julie Lethiphu, diretora-geral da revista, e Marcos Uzal, editor-chefe, assinaram em conjunto um texto que identificava no autorismo uma das raízes de casos de abuso sexual contra mulheres nos *sets* de filmagem. Por que foram acobertados tantos casos de violência contra mulheres no meio do cinema? – perguntam-se os dois. “Principalmente, porque estava em jogo uma certa ideia do autor, notadamente defendida nos *Cahiers*: o cineasta que entrelaça sua vida e seus filmes, sua prática e sua estética.” (Lethiphu; Uzal, 2024, parágrafo 3, tradução nossa)

Essa ideia muitas vezes deu origem a uma concepção estimulante do cinema como expressão do íntimo dentro de um trabalho coletivo. Mas também percebemos o seu possível lado negativo: o quanto um filme às vezes mascara uma realidade muito mais do que a sublima, como acentos de verdade podem ser construídos sobre segredos sórdidos e como a posição do autor se torna uma postura de poder, permitindo-lhe acreditar que os corpos das atrizes podem suportar tudo, já que eles também são a matéria-prima da arte. (Lethiphu; Uzal, 2024, parágrafo 3, tradução nossa)

No mesmo ano, a crítica Occitane Lacurie, da revista *Débordements*, clama pelo abandono do autorismo – leia-se, da “ditadura dos autores”, termo que ela prefere ao tradicional “política dos autores” – como único horizonte possível de superação da violência de gênero no cinema. Um tal abandono passaria, de um lado, por uma crítica de cinema mais disposta a desconsiderar o autor de suas análises e a incorporar os “pensamentos feministas” na análise de filmes; e, de outro, pelos próprios realizadores estarem dispostos a abdicar do poder incontestado do qual gozam nos *sets* de filmagem. Ela dá o exemplo da diretora Judith Godrèche, que, ao contratar uma coordenadora de intimidade para supervisionar o seu trabalho de direção de uma jovem atriz de 14 anos, demonstra que, “no cinema, uma outra divisão do trabalho é possível”. (Lacurie, 2024, parágrafo 12)

Da parte desta solução que concerne à crítica – segundo Occitane: que ela seja menos autorista e mais feminista –, a revista brasileira *Madonna* é uma daquelas que toma para si essa missão. Em substituição à política dos autores, a revista tem se interessado pela prática de uma *política dos atores*, a partir do que fizeram, antes dela, a crítica Camille Nevers nos *Cahiers du cinéma*⁶¹, os redatores da revista *La lettre du cinéma* e o crítico Luc Moullet, que

masculinos até então, não há nada necessariamente masculino no autorismo. Ele também pode ser facilmente usado como um método fértil para gerar análises, textos e discussões a respeito, especialmente, de cineastas mulheres e cineastas não-brancos.” (Shambu, 2020, parágrafo 5)

⁶¹ A título de exemplo, ver NEVERS, Camille. Foster, vraie star. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 452, p. 70-71, fevereiro, 1992.

consagrou a expressão lançando, em 1993, um livro com este mesmo nome.⁶² A política dos atores consiste na tentativa de enxergar a contribuição pessoal dos atores para o filme, capacidade essa atrofiada com o advento do autorismo, segundo o qual todo o resultado estético do filme deve ser creditado ao diretor. No caso da *Madonna*, parte considerável dos textos da revista é dedicada a atores e atrizes cujo papel ativo na construção da *mise en scène* dos filmes – *mise en scène* essa que toda uma tradição da crítica francesa, vista ao longo desta dissertação, diz que é produzida apenas pelo diretor – não havia sido, até agora, devidamente reconhecido.

O ineditismo deste fenômeno faz com que, ao menos nos limites deste trabalho, hesitemos antes de apresentar a ideia de uma política dos atores como antídoto perfeito da política dos autores. Poderia-se objetar, por exemplo, que uma tal abordagem não excluiria o risco de um “culto estético da personalidade”, como dizia Bazin (1957, p. 10). Em outras palavras: caso a cultura cinematográfica tomasse como novo paradigma a política dos atores, não seria uma tal política igualmente suscetível de padecer dos mesmos problemas que uma vez acometeram a política dos autores (a saber, a cristalização dos atores em identidades fixas; a predileção *a priori* por certos atores em detrimento de outros; a validação apriorística de filmes em função da presença de tal ou tal ator)? Em suma, não reintroduziria na crítica o dogmatismo que ela pensava abolir?

Essas perguntas, para as quais esta dissertação não oferece respostas, podem muito bem constituir o ponto de partida de pesquisas futuras. Por ora, basta concluir que o autorismo, que acreditávamos gozar de uma soberania incontestada, encontra-se hoje rivalizado por uma diversidade de abordagens críticas.

⁶² Ver MOULLET, Luc. *Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.

Conclusão: então, uma política das obras?

Esta dissertação procurou jogar luz, por assim dizer, sobre o ‘fora de campo’ da história da crítica de cinema: verificar que, para além do sucesso histórico do autorismo, uma série de críticos representou uma alternativa a esse discurso. Para tal, apostamos em uma divisão historiográfica que compreende três momentos: I. A ascensão e consolidação do autorismo; II. A resposta imediata e mais radical – que denominamos de ‘antiautorismo’ – de alguns críticos que se opuseram a essa consolidação; III. Uma tentativa de conciliação desses dois pólos, a partir da constatação de que, se por um lado, não é mais possível negar que os autores existam, por outro, é ao menos necessário reformar o discurso sob o qual eles são legitimados pela crítica.

II. *Antiautorismo*. Neste bloco, analisamos alguns críticos contemporâneos aos proponentes da política dos autores (Bazin, Mourlet) que empreenderam uma resposta mais imediata ao autorismo, realizada mais ou menos no mesmo momento em que ele se consolidava no meio da crítica. Além de imediata, trata-se também de uma resposta mais radical, pois substitui ao autor visível defendido pelo autorismo o seu oposto perfeito: um autor invisível; um autor do qual se poderia perfeitamente ignorar a existência. *Invisibilidade* e *apagamento* são os temas gerais desta seção; as ideias que mais aparecem nos escritos desses dois críticos.

III. *À procura de um meio-termo*. Neste bloco, analisamos alguns críticos que, ainda que também contrários ao autorismo, voltaram-se contra a ideia mistificadora e em certa medida reacionária de um autor invisível. Para Comolli e Narboni, por exemplo, o autor representa a possibilidade de resistência do filme contra a ideologia, de modo que a sua presença é, na verdade, desejável. Já para Skorecki, Bergala e mesmo Bernardet, o problema não está necessariamente no fato de o autor se mostrar, mas de se mostrar sempre da mesma maneira. Por fim, encerramos esta seção, bem como o percurso geral da dissertação, com a tentativa de localizar as reminiscências do pensamento antiautorista na atualidade, questionando a ideia de que a crítica de cinema estaria passando, hoje, pelo seu “fim da história”.

É necessário reconhecer tudo o que existe de arbitrário neste percurso. Em primeiro lugar, um interesse demasiado pela crítica francesa em detrimento da produção bibliográfica de outros países. Se uma tal escolha foi tomada, ela se deve sobretudo ao fato de a França ter sido, historicamente, o epicentro do debate sobre autoria no cinema – assim também atesta Bernardet (2018). Ainda que as críticas brasileira, norte-americana e britânica tenham

contribuído, em maior ou menor grau, para um questionamento do autorismo (do contrário, não as teríamos sequer citado durante o trabalho), tratou-se simplesmente de escolher, em razão de tempo e recursos limitados, uma em detrimento das demais – escolha que pode ser contrabalanceada, evidentemente, por futuras pesquisas. Além disso, por mais que muito estudada, a crítica francesa ainda não parece ter sido abordada sob a perspectiva que procuramos dar a este trabalho: a de um ‘antiautorismo’ que teria como seus grandes precursores André Bazin e Michel Mourlet.

Isso nos leva à segunda arbitrariedade que necessita de justificativas: um desequilíbrio entre as seções II e III; uma ênfase demasiada dada ao antiautorismo de Bazin e Mourlet em detrimento das contribuições de críticos pertencentes a gerações posteriores. Se uma tal escolha foi feita, foi pela necessidade de reposicionar esses dois críticos na história da crítica de cinema: frequentemente colocados do lado do autorismo, Bazin e Mourlet não poderiam nos parecer, mediante uma análise cuidadosa de seus textos, mais distanciados desse discurso. De modo que, em um primeiro momento, adotamos uma abordagem sincrônica – focada na crítica de cinema dos anos 1950 e 1960 – para somente depois prosseguir na história, com a introdução da geração de críticos pós-1968 para a qual o autor invisível de Bazin e Mourlet já parecerá uma ideia antiquada.

Uma tal divisão historiográfica, que agrupa os críticos em função de certas similaridades de pensamento, não impede que tenhamos evidenciado tudo o que existe de particular na obra de cada um deles. Bazin, por exemplo, prega por um autor invisível assim como Mourlet. No entanto, ele o faz sob termos muito distintos. O que está em jogo, para ele, é uma irredutível subordinação do artista à cultura – especialmente evidente no caso hollywoodiano, mas igualmente observável em outros esquemas de produção (com exceção do neorrealismo italiano – sem dúvidas o seu capítulo favorito da história do cinema – que “só conhece a imanência”). Já para Michel Mourlet e a escola crítica da qual ele é o mais célebre membro, o *mac-mahonismo*, o autor é invisível quando consegue se situar *acima* da cultura; quando a sua arte se comunica não com *um* público particular, como faz o cinema de autor, mas com *o* público em geral – “essa parte mais ou menos enterrada em todo homem, de desejos, de angústias, de sonhos, que a obra tem por função exumar e talvez curar” (Mourlet, 2008, p. 165, tradução nossa) –; quando não filma *um* universo, como faz o cinema de autor, mas *o* universo.

O caso de Comolli e Narboni apresenta uma inversão curiosa em relação ao de Mourlet. Eles dirão que a tarefa do cineasta consiste precisamente em mostrar que esse ‘*o* universo’ defendido por Mourlet não passa, na verdade, de ‘um universo’; que aquilo que

julgamos natural é, na verdade, uma construção ideológica. Nesse caso, o papel do autor é importante: é ele que empreende a desnaturalização da representação, resgatando o espectador desse engano ao qual ele era condenado. Ainda assim, não é possível tomar uma tal atitude como autorismo: o autor, aqui, já não é mais um sujeito dotado de identidade, mas uma pura negatividade. No texto coletivo sobre *A Mocidade de Lincoln*, por exemplo, não se tratava de procurar pelo autor no filme, interpretar o filme à luz de sua biografia ou de sua filmografia, mas de constatar que, se o filme impede, por vezes, a plena passagem da ideologia, isso se deve ao autor (independente de quem ele seja).

A noção de autor volta, então, à ordem do dia; mas não o autorismo tal como o conhecíamos. Daney, Skorecki, Bergala e tantos outros passarão a nutrir um desinteresse profundo pela ideia de que um autor é reconhecido como tal porque se repete. Sai de cena a procura pela identidade e entra a procura pela singularidade. Em Skorecki, grande é o filme que não permite prever pelo que ele será seguido. Igualmente, em Bergala, grande é o cineasta que recoloca em jogo o seu título de autor a cada filme. A identidade – ou a ‘imagem de marca’, diria Bernardet – é uma armadilha da qual os cineastas devem escapar, sob pena de se tornarem caricaturas de si mesmos.

Uma conclusão, no entanto, pede que arrisquemos uma síntese. Será possível, a partir de toda a variedade de abordagens estudadas ao longo desta dissertação, apreender o que existe de comum entre elas? Ora, um tal exercício revela que o denominador comum entre Bazin, Mourlet, Comolli, Narboni, Skorecki, Bergala, Bernardet e outros é a defesa de uma *política das obras*.

Ainda que sob aparências distintas, é possível encontrar essa ideia na produção de todos os críticos analisados. Encontramo-la em Bazin, quando ele denuncia os críticos que começam a ler uma obra pela “assinatura embaixo da pintura” (*Da política dos autores*). Também em Mourlet, quando ele afirma que o único critério que legitima um artista, a *mise en scène*, não pode ser analisada senão caso a caso; daí que o sucesso em um filme não seja, de forma alguma, garantia de sucesso no próximo (Losey que o diga). Em Comolli/Narboni, a autoria, longe de ser uma aquisição permanente, só é concedida a um cineasta *quando* ele escapa da ideologia. Em Skorecki, Bergala e Bernardet, a identidade precisa dar lugar à singularidade, a fim de que sejam neutralizados os efeitos perversos da política dos autores. Em suma, o único caminho pelo qual se pode resolver os problemas apontados por todos esses críticos seria o de não tomar um filme senão como *um filme*, como uma obra autônoma que não deve prestar contas ao artista do qual ela supostamente descende.

A ideia de não tomar uma obra de arte senão como uma obra de arte nos levaria, então, de volta a um dos grandes teóricos do juízo estético, Immanuel Kant. Dele, conhecemos os seguintes dizeres, pertencentes à *Crítica do Juízo*: “Aquele juízo sobre beleza, a que se mistura o mínimo interesse, é muito partidário e não é um puro juízo-de-gosto. É preciso não ter a mínima preocupação pela existência da coisa e, a esse respeito, ser inteiramente indiferente, para fazer papel de juiz em assuntos de gosto”. (Kant, 1974, p. 304)

Ora, não consistiria o autorismo justamente em acrescentar ao juízo estético um componente de *interesse* que não lhe cabe? Sob essa perspectiva, o crítico adepto do autorismo seria um juiz corrupto, pois incapaz de nutrir em relação ao objeto analisado a devida indiferença. Sabendo tratar-se de um filme *de alguém em particular* (sobre quem o crítico tem sentimentos positivos), ele tem uma predisposição a aceitar essa obra em função do seu autor. Portanto, confunde o juízo estético, produto de uma contemplação desinteressada, com a mera satisfação de uma necessidade – assim como o homem faminto aprova qualquer comida, contanto que sacie a sua fome. “A fome é o melhor cozinheiro, e as pessoas de apetite sadio gostam de tudo que seja simplesmente comestível” (Kant, 1974, p. 308). Não seria este o erro do crítico autorista, tão sedento por um filme *de alguém em particular* que acaba por se satisfazer com as migalhas que lhe são oferecidas?

Não se trata, enfim, de incorrer em anacronismo ao aproximar os escritos de Kant daqueles dos críticos ‘antiautoristas’ estudados nesta dissertação. Mas simplesmente de destacar o breve elo que os conecta – uma defesa do caráter rigorosamente *a posteriori* do julgamento estético –, e que nos serve de pretexto para encaminhar uma última observação: mais que ocupar-se das dispendiosas e intermináveis batalhas pela morte do autor, a crítica se beneficiaria de exercitar um *desinteresse* pelo autor.

Referências bibliográficas

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ALLERON, Justine. **Singularités de la revue Présence du cinéma au sein du contexte critique des années 1950 et 1960**. (Mestrado em Cinema e Audiovisual). UFR Arts, Lettres, Communication, Université Rennes 2, Rennes, 2018.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

_____. **Ler O Capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Por Marx**. Campinas: Unicamp, 2015.

ANDRADE, Bruno. O presente provisório do cinema ou Metáfora, meu belo anseio. **Foco**, 2021. Disponível em: <focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornaladeusbruno.htm>. Acesso em: 14/11/2025.

ANDREW, Dudley. André Bazin. **Film Comment**, Boston, v. 9, n. 2, p. 64-68, março/abril, 1973.

_____. **André Bazin**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as art**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1957.

ASTRUC, Alexandre. Quand un homme. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 39, p. 5, outubro, 1954.

_____. Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. **Foco**, n. 4, 2012. Disponível em: <focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 06/01/2025.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BAECQUE, Antoine de. **Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue: Tome I, À l'assaut du cinéma, 1951-1959**. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1991a.

_____. **Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue: Tome II, Cinéma, tours détours, 1959-1981**. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1991b.

BAPTISTA, Lucas. Os desafios da crítica, com J.C. de Castro Rocha. **Estado da Arte**, 2021. Disponível em: <<https://shre.ink/qlS1>>. Acesso em: 14/12/2025.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BAZIN, André. Hitchcock contre Hitchcock. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 39, p. 25-32, outubro, 1954.

_____. Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 44, 17-18, fevereiro, 1955.

_____. De la politique des auteurs. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 70, p. 2-11, abril, 1957.

_____. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. William Wyler, or the jansenist of directing. In: CARDULLO, Bert. **Bazin at Work: Major essays & reviews from the forties & fifties**. Londres, Nova York: Routledge, 2014.

_____. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGALA, Alain. Nul mieux que Godard. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 329, p. 5-8, novembro, 1981.

_____. Esthétique de Passion. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 338, p. 47-50, julho/agosto, 1982.

_____. De la singularité au cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 353, p. 15-22, novembro, 1983.

BERNARD, Marc. Note sur The Lawless. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 111, p. 33, setembro, 1960.

BERNARDET, Jean-Claude; dos REIS, Francis Vogner. **O Autor no Cinema**. 2ª Edição. São. Paulo: Edições Sesc, 2018.

BERNAS, Steven. **Archéologie et évolution de la notion d'auteur**. Paris: L'Harmattan, 2001.

BONITZER, Pascal. D'une Inde l'autre (India Song). **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 258-259, p. 49-51, julho/agosto, 1975.

_____. J.-M. S. & J.-L. G. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 264, p. 5-10, fevereiro, 1976.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. Londres: Routledge, 1988.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, Papirus, 2006, p. 55-88.

CAUGHIE, John. **Theories of authorship**. Londres/Nova York: Routledge, 1981.

CHABROL, Claude. Hitchcock devant le mal. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 39, p. 18-24, outubro, 1954.

CHABROL, Claude; ROHMER, Éric. **Hitchcock: the first forty-four films**. Trad: Stanley Hochman. Nova York: Frederick Ungar, 1979.

COMOLLI, Jean-Louis et al. Vingt ans après: le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 172, p. 20-30, 1965.

COMOLLI, Jean-Louis. Note sur la profondeur de champ. **Cahiers du cinéma, hors-série, Photos de films n° 3: Scénographie**, Paris, p. 88-89, 1980.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Cinéma/Ideologie/Critique. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 216, p. 11-15, outubro, 1969.

DANEY, Serge. **A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **The Cinema House & the World 1. The Cahiers du Cinéma Years 1962-1981**. South Pasadena: Semiotext(e), 2022.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEMONSABLON, Philippe. L'oiseleur inspiré. **Présence du cinéma**, Paris, n. 11, p. 1-2, fevereiro, 1962.

DOSSE, François. **História do estruturalismo: campo do signo, 1945-1966 – volume I**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DOUCHET, Jean. Un art de laboratoire. **Cahiers du cinéma**, n. 117, Paris, p. 47-49, março, 1961.

DUVE, Thierry de. **Kant After Duchamp**. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1996.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ÉDITORIAL. **Présence du cinéma**, Paris, n. 18, p. 1-2, novembro, 1963.

EHRLICH, David; LATTANZIO, Ryan. The 15 Best Movies at the 2025 Cannes Film Festival. **IndieWire**, 2025. Disponível em: <<https://shre.ink/5iSM>>. Acesso em: 03/01/2026.

EISNER, Lotte. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Trad. Adilson Mendes. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

EPSTEIN, Jean. On Certain Characteristics of Photogénie. In: KELLER, Sarah; PAUL, J. N. **Jean Epstein: Critical essays and new translations**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

FABRE, Michel; RISSIENT, Pierre. Entretien avec Joseph Losey. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 111, p. 2-12, setembro, 1960.

FAIRFAX, Daniel. **The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968-1973) Volume I: Ideology and Politics**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2021.

FAURE, Élie. **A arte antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. **Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo**. São Paulo: Ensaio, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 5ª Edição. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCHET, Christophe. **Histoire du mac-mahonisme: Sur une certaine tendance de la cinéphilie française entre 1951 et 1967**. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2022.

GAUDREAULT, André. **Film and attraction: from Kinematography to Cinema**. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2011.

GODARD, Jean-Luc. Deux heures avec Jean-Luc Godard. **Tribune Socialiste**, Paris, n. 396, p. 18-19, janeiro, 1969.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. **Wide Angle**, v. 8, n. 3-4, p. 63-70, 1986.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LACURIE, Occitane. **Judith Godrèche contra a ditadura dos autores**. Madonna, 2024. Tradução de Luiz Fernando Coutinho. Disponível em: <<https://shre.ink/5Cli>>. Acesso em: 29/11/2025.

LIM, Dennis. **A Certain Uncertain Je Ne Sais Quoi**. The New York Times, 2008. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/02/17/movies/17lim.html>>. Acesso em: 03/08/2023.

LETHIPHU, Julie; UZAL, Marcos. **La critique en question**. Cahiers du cinéma, 2024. Disponível em: <cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/la-critique-en-question>. Acesso em: 29/11/2025.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio: Ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

LOURCELLES, Jacques. Note sur Jacques Tourneur. **Présence du cinéma**, Paris, n. 22-23, p. 52-55, outono, 1966.

_____. Journal de 1966. **Présence du cinéma**, Paris, n. 24-25, p. 77-105, outono, 1967.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MILL, John Stuart. **A system of logic**. Adelaide: The University of Adelaide Library. 2011.

MOULLET, Luc. **Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart**. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.

MOURLET, Michel. Hommage à Cecil B DeMille. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 97, p. 37, julho, 1959a.

_____. Sur un art ignoré. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 98, p. 23-37, agosto, 1959b.

_____. Trajectoire de Fritz Lang. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 99, p. 19-35, setembro, 1959c.

_____. Beauté de la connaissance. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 111, p. 34-38, setembro, 1960.

_____. Eva. **Présence du cinéma**, Paris, n. 20, p. 12, março/abril, 1964.

_____. **Sur un art ignoré: la mise en scène comme langage**. Paris: Ramsay, 2008.

_____. **L'écran éblouissant: Voyages en Cinéphilie (1958-2010)**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

_____. Sur Joseph Losey. **La Furia Umana**, n. 42, 2022. Disponível em: <<https://www.lafuriaumana.com/michel-mourlet-sur-joseph-losey/>>. Acesso em 18/06/2025.

NEVERS, Camille. Foster, vraie star. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 452, p. 70-71, fevereiro, 1992.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEIXOTO, Michael. **Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica**. 2010. 170f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PELLEJERO, Eduardo. Política de autores e morte do homem: Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica. **Interfaces**, v. 2, n. 1, 2011.

PÉRON, Serge Le. Numéro deux: entre le zéro et l'infini. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 262-263, p. 11-14, janeiro, 1976.

_____. Les avatars de la notion d'auteur. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 325, p. 12-13, junho, 1981.

RISSIENT, Pierre. Connaissance de Joseph Losey. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 111, p. 25-32, setembro, 1960.

_____. **Losey**. Paris: Éditions Universitaires, 1966.

RIVETTE, Jacques. Génie de Howard Hawks. **Cahiers du cinéma**, n. 23, p. 16-23, maio, 1953a.

_____. L'art de la fugue. **Cahiers du cinéma**, n. 26, p. 49-52, agosto-setembro, 1953b.

_____. Sainte Cécile. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 82, p. 52-54, abril, 1958.

ROHMER, Éric. Redécouvrir l'Amérique. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 54, p. 11-16, dezembro, 1954.

_____. Les lecteurs des "Cahiers" et la politique des auteurs. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 63, p. 54-58, outubro, 1956.

ROUSSET, Jean. **Forme et Signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel**. Paris: Librairie José Corti, 1962.

SARRIS, Andrew. **The American Cinema, Directors and Directions, 1929-1968**. Nova York: Da Capo Press, 1996.

SCHATZ, Thomas. **The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era**. Nova York: Pantheon Books, 1989.

SERGUINE, Jacques. Education du spectateur. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 111, p. 39-54, setembro, 1960.

SHAMBU, Girish. Por uma nova cinefilia. **Revista Cinética**, 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>>. Acesso em: 24/01/2026.

SKORECKI, Louis. Contre la nouvelle cinéphilie. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 293, p. 31-52, outubro, 1978.

_____. La Route semée d'étoiles. **Libération**, 1997. Disponível em: <https://www.liberation.fr/medias/1997/11/07/la-route-semee-d-etoiles-cine-cinefil-16-h-55_21684/>. Acesso em: 09/08/2025.

STERRITT, David. **The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TRUFFAUT, François. Aimer Fritz Lang. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 31, p. 52-54, janeiro, 1954.

_____. Ali Baba et la Politique des auteurs (Ali Baba et les 40 voleurs). **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 44, p. 45-47, fevereiro, 1955a.

_____. L'admirable certitude. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 46, p. 38-40, abril, 1955b.

WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the Cinema**. Londres: British Film Institute, 2013.

_____. “Ontologia” e “materialismo” no filme. **Foco**, 2021. Disponível em: <<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/wollenmaterialismodv.htm>>. Acesso em: 15/04/2025.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUNG MR. LINCOLN DE JOHN FORD. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 223, p. 29-47, agosto/setembro, 1970.

Filmografia principal

ALI-BABÁ. Direção: Jacques Becker. Produção: Adry De Carbuccia, Roland Girard, Jean Goiran, René Gaston Vuattoux. França: Les Films du Cyclope, 1954. 1 DVD (92 min).

ALMAS selvagens. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Benedict Bogeaus. EUA: RKO Radio Pictures, 1953. 1 DVD (77 min).

O AMULETO de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Embrafilme, 1974. 1 DVD (112 min).

AMARGA esperança. Direção: Nicholas Ray. Produção: John Houseman. EUA: RKO Radio Pictures, 1948. 1 DVD (95 min).

ARMADILHA a sangue frio. Direção: Joseph Losey. Produção: Jack Greenwood. Reino Unido: Merton Park Studios, 1960. 1 DVD (97 min).

A CHEGADA do trem na estação. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França: Société Lumière, 1896. 1 filme (1 min). Disponível em: <<https://shre.ink/5L5Y>>. Acesso em: 3 jan. 2025.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. EUA: Mercury Productions, 1941. 1 DVD (119 min).

ENTREVISTA com a morte. Direção: Joseph Losey. Produção: David Deutsch, Luggi Waldleitner. Reino Unido: Independent Artists, 1959. 1 DVD (90 min).

EXORCISMO negro. Direção: José Mojica Marins. Produção: Anibal Massaini Neto. Brasil: Cinedistri, 1974. 1 DVD (100 min).

O HOMEM errado. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. EUA: Warner Bros., 1956. 1 DVD (105 min).

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Produção: Star Mishkel-Eneva. União Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration; Dovzhenko Film Studios, 1929. 1 DVD (68 min).

O MENINO dos cabelos verdes. Direção: Joseph Losey. Produção: Dore Schary, Adrian Scott. EUA: RKO Radio Pictures, 1948. 1 DVD (82 min).

A MOCIDADE de Lincoln. Direção: John Ford. Produção: Darryl F. Zanuck, Kenneth Macgowan. EUA: Cosmopolitan Productions, 1939.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. Produção: Robert Flaherty. EUA/França: Pathé Exchange, Revillon Frères, 1922. 1 DVD (89 min).

PÉRFIDA. Direção: William Wyler. Produção: Samuel Goldwyn. EUA: Samuel Goldwyn Productions, 1941. 1 DVD (115 min).

SETE homens sem destino. Direção: Budd Boetticher. Produção: Robert E. Morrison, Andrew V. McLaglen. EUA: Batjac Productions, 1956. 1 DVD (78 min).

A SOMBRA da força. Direção: Joseph Losey. Produção: John Arnold, Anthony Simmons. Reino Unido: Eros Films; Astor Pictures, 1957. 1 DVD (85 min).

NO TEMPO das diligências. Direção: John Ford. Produção: Walter Wanger. EUA: Walter Wanger Productions, 1939. 1 DVD (96 min).

O TIGRE da Índia. Direção: Fritz Lang. Produção: Artur Brauner. Alemanha Ocidental/França/Itália: CCC Film, 1959. 1 DVD (101 min).

UMBERTO D. Direção: Vittorio de Sica. Produção: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica, Angelo Rizzoli. Itália: Cineriz, 1952. 1 DVD (89 min).