

## A EVOLUÇÃO DA NOÇÃO DE AUTORIA NO CINEMA

Fabio Luciano Francener Pinheiro<sup>29</sup>

Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR

### Resumo

O artigo aborda a evolução da ideia de autoria no cinema. O percurso passa pelo debate sobre a própria noção de autor nas artes, considerações sobre o cinema primitivo e propriedade das imagens, concentrando-se mais a fundo sobre a defesa de um cinema autoral por parte de críticos e cineastas franceses no pós-Guerra. *Política do autor* ou *Teoria do autor*, como também ficou conhecida, a autoria atravessa décadas cercada de polêmicas e tensões, aqui identificadas e sintetizadas.

**Palavras-chave:** Autor, diretor, arte, política, teoria

### Abstract

The article discusses the evolution of the idea of authorship in cinema. The route passes through the debate about the very notion of author on the arts, considerations about early cinema and ownership of images, focusing more deeply on the defense of a authorial work by film critics and filmmakers in postwar French. Politics of the author or the author's theory, as was also known, authorship crosses decades surrounded by controversies and tensions, here identified and synthesized.

**Keywords:** Author, director, art, politics, theory

---

<sup>29</sup> Mestre em Ciências da Comunicação ECA/USP. Professor da Graduação em Cinema e Vídeo FAP/UNESPAR.

A noção de autoria no cinema está definitivamente consolidada entre o público, a crítica e a academia. Cinéfilos aguardam o próximo filme de nomes consagrados e com presença constante nos principais festivais, como Abbas Kiarostami, Wes Anderson, Alejandro Iñárritu ou Park Chan-Wook. A crítica especializada, com menor espaço na imprensa diária, porém com vibração e entusiasmo na internet, em blogs e redes sociais, vê na autoria um importante critério de apreciação de um cineasta. Nas universidades, pesquisadores estudam a obra de um determinado cineasta, em busca dos traços temáticos ou estéticos que a caracterizam como única e pessoal.

Colocada nestes termos, a questão da autoria de um filme parece não apresentar maiores problemas. Porém, ainda que todo um discurso crítico tenha contribuído para a aceitação da ideia, ela ainda desperta uma certa inquietação. É intenção deste texto examinar a noção de autoria no cinema sob uma perspectiva histórica e contribuir para o seu entendimento na contemporaneidade, mobilizando assim discursos e visões que ajudaram a construir e legitimar a noção. Apresento alguns questionamentos e sintetizo historicamente algumas linhas de pensamento fundamentais ao debate. Finalizo com a exposição de argumentos que questionam a autoria e cenários contemporâneos que a confrontam.

Em primeiro lugar, é natural pensar no autor como o criador de uma obra, alguém que agiu sobre a matéria inerte do mundo e deu a ela uma forma que não existia: um deus que molda o barro e dele faz um ser humano, antecipando uma certa carga romantizada que se firmou em torno da figura do autor no cinema. A comparação com outros fazeres artísticos amplia o debate. É mais evidente apontar o autor de uma tela ou escultura. Ele estará, na maioria dos casos, identificado por uma assinatura sobre a obra em uma exposição ou como legenda em algum livro de artes visuais. Mesmo aqui a ideia de autoria não deixa de ser problemática. É impossível determinar quem pintou os bisões nas paredes das cavernas de Lascaux, pois em plano Paleolítico, entre 15 mil e 10 mil anos a.C, a própria noção de identidade humana ainda era algo em construção.<sup>30</sup>

Dito de outro modo, o ser humano sempre foi criador, mas nem sempre foi *autor*, tal como se compreende o termo atualmente. Pinturas, assim como máscaras, esculturas e monumentos de pedras rompiam os limites entre homenagem aos mortos, manifestação artística e representações do mundo sensível. Ao homem primitivo era mais urgente agir sobre o mundo que assinar esta atitude. Em livros de artes, o que foi preservado das artes no antigo Egito e na Babilônia é

<sup>30</sup> Assim como no caso de Lascaux, pode-se perguntar pelo autor ou autores das diversas virgens e madonas de pedra encontradas no paleolítico e que simbolizavam a crença no poder da fertilidade. As artes visuais apelam para a análise minuciosa do estilo e para o estudo de documentos para legitimar obras que hoje são populares, como os girassóis de Van Gogh, as bailarinas de Degas e figuras distorcidas de Picasso. Assim, estes procedimentos garantem que determinadas obras foram criações de um ser humano com existência histórica e social, com uma existência real em alguma época e lugar.

atribuído “ao artista” anônimo. Janson (1996) associa o primeiro artista e uma obra ao comentar uma pintura em ânfora do grego Psíax, no século VI a.C. A própria noção de artista era diferente. Osborne (1974:39) lembra que “o artista na Antiguidade era tratado como um trabalhador e foi essa sua posição durante toda a Idade Média.”

Artista, neste caso, tem mais a ver com artesão, alguém que domina uma habilidade para criar algo de valor pragmático. O mesmo Osborne destaca que “a atitude dos gregos e romanos em relação à arte era eminentemente prática e houve pouco esteticismo consciente na Antiguidade.” (p. 31). A flutuação histórica das noções de arte, artesão e artista está embutida em qualquer discussão sobre autoria<sup>31</sup>. Basta puxa a ponta do fio de um dos conceitos que os outros vêm junto. O cinema retomará a polêmica arte-autor, sobretudo em sua tentativa de se legitimar enquanto arte autônoma e séria.

A Literatura também pode fornecer pistas preciosas sobre o assunto. Afinal, o autor de um livro é a pessoa cujo nome está impresso na capa ou na lombada de um livro – como se este processo tivesse sido assim desde sempre. Sabe-se que os monges copistas dos mosteiros da Idade Média tinham seu trabalho orientado pela doutrina religiosa, o que influenciou sensivelmente a preservação do patrimônio cultural greco-latino: “Salvaram-se os poetas, que davam mais margem a interpretações alegóricas, enquanto que os escritores de teatro e historiadores foram ignorados” (GIOVANNINI, 1987, p. 66). Os textos históricos, filosóficos e literários que lemos hoje passaram certamente pelas mãos de vários copistas anônimos.<sup>32</sup> Seria o copista, sem o qual o texto clássico considerado original jamais circularia, menos autor que o sujeito histórico, criador do pergaminho original?

A possibilidade de impressão de livros aberta com o desenvolvimento da imprensa de tipos móveis de Gutenberg fez surgir todo um mercado de impressores, tradutores, editores, comerciantes e leitores. Livros são censurados, contrabandeados e plagiados: impressores copiam descaradamente edições de rivais. Uma curiosidade histórica sobre a produção de conhecimento e a percepção de originalidade no período esboça a noção de autoria:

---

<sup>31</sup> Se traçamos um paralelo com o cinema, foco deste estudo, digamos que é mais difícil negar que *Oito e Meio* tenha sido dirigido por Fellini, por motivos claros e simples. O cinema é a mais recente das artes, portanto o acesso aos documentos, condições de filmagem e projeção, crítica e recepção são mais viáveis que a pesquisa. Pelo menos em comparação, por exemplo, à dificuldade em estudar as técnicas disponíveis para Bosch criar o seu Jardim dos Prazeres. As pessoas que porventura tenham de alguma forma auxiliado Bosch em seu trabalho na Holanda do séc. XV, eventuais colaboradores ou mesmo falsificadores estão todas mortas e o acesso as atividades delas é bastante problemático. Já os envolvidos em *Oito e Meio*, ainda que não estejam vivos, certamente deixaram suas atividades registradas de forma mais acessível.

<sup>32</sup> Como o pergaminho de pele de carneiro era um material caro e pouco acessível, pois exigia preparos especiais, era prática comum raspar o mesmo texto para poder reutilizar o suporte. O próprio processo de cópia para estudo e circulação no rigoroso ambiente religioso era em si lento e trabalhoso, podendo levar meses para a produção de um único livro.

Um grupo desses homens de letras era apelidado de *poligrafi*, porque escrevia muito e sobre grande variedade de assuntos para sobreviver. Eram o que seria conhecido no século XVIII na Grã-Bretanha como "escritores de aluguel", pois podiam ser alugados como carroças. Seus trabalhos incluíam verso ou prosa, textos originais ou traduções, adaptações ou plágios de outros escritores. (...) De certo modo, os *poligrafi* estavam na fronteira entre dois mundos. Eram essencialmente compiladores trabalhando segundo a tradição medieval, reciclando o trabalho de outros. No entanto, como viviam na época da impressão gráfica, eram tratados como autores e tinham os nomes impressos na capa.  
(BRIGGS, BURKE, 2006, p. 63)

O surgimento do livro impresso altera sensivelmente a prática da leitura. Se antes as leituras eram públicas, em uma praça, durante as refeições no mosteiro ou ainda durante a missa – até pela pouca quantidade de pessoas alfabetizadas – agora ela passa ser privada. É nesta transição, do público e coletivo para o individual e privativo, que Barthes (2004) identifica no fim da Idade Média e o início do Renascimento como o período que vê surgir o autor como uma personagem moderna, intimamente associada ao “prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana” (Ibidem, p. 66). Barthes ironiza ainda o que viria a se estabelecer como uma espécie de culto ao autor em biografias e entrevistas, em uma cultura “tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões (p. 67). Este brevíssimo panorama serve de introdução à problemática da autoria, ao mesmo tempo em que revela como a noção, herdada de outras artes, não chega plenamente resolvida ao cinema.

São estes os espinhos no caminho da crítica que precisa legitimar a existência de um autor de um filme, uma atividade na maioria das vezes com altos custos, desenvolvida por dezenas ou centenas de profissionais, pressionada por prazos e cronogramas. Só as dificuldades em torno da produção de um filme e as muitas capacidades técnicas e artísticas exigidas já tornam a possibilidade de que o resultado final possa ser atribuído a uma única pessoa um fenômeno no mínimo digno de reflexão.

Voltando ao cinema das origens, os primeiros filmes dos irmãos Lumière, no final do século XIX, foram produzidos pelos seus operadores do *cinematógrafo* - objetivo último dos esforços dos irmãos empresários em Lyon. Criado e patenteado pelos irmãos, o equipamento circula mundo afora, levando a diversos países imagens do mundo em movimento ao final do século XIX. Estas imagens são captadas, reveladas e exibidas por profissionais contratados dos Lumière. Então, no sentido pioneiro dos registros e projeções de imagens em movimento, os operadores-

projeccionistas dos Lumière eram os autores inquestionáveis dos filmes, pois cabia a eles fazer funcionar a novidade.

Do outro lado do oceano, a corrida pela descoberta da tecnologia da imagem em movimento levava Thomas Edison a criar o *kinetoscópio*, um equipamento que exibia imagens para um único espectador por vez. Tarimbado com patentes sobre invenções como a lâmpada e o fonógrafo, que permitia gravar e reproduzir sons, Edison trata de obter a patente do *kinetoscópio*, inaugurando assim uma disputa judicial que levaria o norte-americano a solicitar a propriedade intelectual sobre todo o cinema. No tumultuado ambiente do cinema pioneiro, autoria não tem nada a ver com estética: é mais uma questão puramente comercial sobre os direitos – e obviamente os lucros – a serem obtidos com o registro e projeção de imagens em movimento.<sup>33</sup>

Os filmes vão aos poucos deixando o registro de atualidades - a vida captada no cotidiano das ruas - para modelos primitivos de ficções mais elaboradas, que buscam narrar uma história com coerência e encadeamento de causas e efeitos.<sup>34</sup> À medida que a narração com imagens se sofisticava, surgem os diretores – profissionais do teatro, fotografia ou técnicos mais experientes com os equipamentos. Abordar autoria no cinema neste período, que já marca um segundo momento do chamado cinema primitivo, é lembrar dos pioneiros da linguagem cinematográfica. Edwin Porter, empregado de Thomas Edison, realiza em 1903 *The Great Train Robbery*, uma primeira tentativa de articular uma sucessão lógica de acontecimentos sobre o roubo de um trem por pistoleiros. O seu nome até hoje é citado quando se aborda o desenvolvimento da linguagem do cinema – trata-se de um autor, mas em um sentido mais técnico do que artístico.

Certamente a ideia que se faz de um autor estaria mais próxima da obra de David Wark Griffith. Antes de lançar os filmes que consolidariam a linguagem do cinema, com dois longas durante a década de dez, Griffith dirigiu cerca de 500 filmes curtos na Biograph, onde aos poucos foi testando um modelo de articulação narrativa já tentado por Porter. Não apenas experimentando, mas se preparando, uma vez com domínio sobre as convenções da narração com imagens, para inserir suas iniciais em seus filmes mais conhecidos: *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1917). Nos dois longas – literalmente, com mais de 3 horas de duração – Griffith apresenta tramas que ocorrem em épocas e lugares distantes, no que ficou conhecido

<sup>33</sup> Na Alemanha, os irmãos Skladanovsky apresentam o *bioscópio* dois meses antes da famosa apresentação dos Lumière. O final do século XIX é marcado por uma corrida em torno da imagem em movimento e por disputas judiciais pelos direitos desta tecnologia.

<sup>34</sup> Os catálogos das produtoras e os programas exibidos nos cinemas migram dos registros de números musicais, animais amestrados, dançarinas e lutadores – registrados anônimos, destaque-se – para a criação de narrativas curtas. Estas produções curtas - filmes de perseguição, por exemplo, com perseguidor e perseguido em três quadros – continuam sem assinatura.

como montagem paralela.<sup>35</sup> A exposição de uma história em imagens – o cinema ainda não tinha sido sincronizado – com correntes articuladas de causas e efeitos e a poderosa manipulação da montagem paralela são marcas inconfundíveis do cinema de Griffith, o que o faria dele um autor (criador da linguagem do cinema) muito antes que este conceito viesse a ser sistematizado.

O cinema de orientação mais industrial, sobretudo o desenvolvido no mercado norte-americano, segue criando filmes que expandem e fortalecem um determinado modelo narrativo – clássico ou transparente, que valoriza a narração sobre outros elementos do filme. O processo ocorre com tensões entre a necessidade de expressão pessoal e autoral e a pressão pela padronização do filme de apelo popular por parte dos estúdios. Esse conflito entre arte e comércio deixou vítimas pelo caminho, como o próprio Griffith, além de Eric Von Stroheim, só para ficar em dois exemplos<sup>36</sup>. A valorização do autor dentro do universo industrial e seria mérito da Nouvelle Vague, que reconheceria a autoria na produção comercial.

Antes desta virada, uma concepção de autor pioneira se difunde com os filmes e escritos das vanguardas cinematográficas, em especial o Impressionismo francês da década de vinte. A busca por um cinema essencialmente “cinemático”, baseado no ritmo, movimento e nas qualidades estritamente visuais do cinema valoriza a concepção do cinema enquanto arte e conseqüentemente pede a presença do artista-autor, pois, pregam os impressionistas, só autores com pleno controle de todo o processo criativo produzem arte. Os manifestos, discussões em cineclubes e os filmes de Germaine Dullac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance e Marcel L’Herbier defendem a ruptura radical com o enredo do drama teatral. O cinema, defendem, é uma arte visual, que não precisa de uma trama ou de uma narração. Os impressionistas testam sobreimpressões, deformações e formas alternativas de combinar imagens que não passem pelas cadeias de causas e efeitos. Esta tarefa, alegam, só pode ser executada dentro de uma concepção de cinema enquanto arte, tarefa de um cineasta-autor, que seja ele mesmo roteirista e diretor de seu filme.

Outra vanguarda do período, o Construtivismo soviético, tem uma relação mais ambígua com a ideia de autoria. O grande nome da produção pós-revolução, Sergei Eisenstein, criou filmes que até hoje são referências na História do Cinema, além de ter desenvolvido um conjunto

---

<sup>35</sup> Trata-se de uma técnica para manter o suspense de uma situação dramática, enquanto outra permanece em aberto para ser retomada posteriormente. Coube a Griffith outras inovações, como a preparação de atores em ensaios antes das filmagens, uma direção menos teatralizada e a orientação para desempenhos mais contidos, voltados para o registro da câmera e os efeitos dramáticos com contrastes de tonalidades claras e escuras.

<sup>36</sup> Após *O Nascimento de uma Nação* e *Intolerância*, filmes com produções e orçamentos milionários para os padrões da época, Griffith teve que se contentar com filmes menores, de baixo orçamento, até que foi sendo ignorado pelos estúdios. Stroheim filmou *Greed (Ouro e Maldição, 1924)* previsto para ter oito horas de duração. O estúdio o forçou a reduzir para uma versão de duas horas. Ele caiu em um profundo ostracismo e teve dificuldades para voltar a filmar.

impressionante de ideias sobre montagem, narração, teatro, cor e outros aspectos do filme. A obra de Eisenstein tem a mão firme de um cineasta altamente intelectualizado, de gosto refinado e eclético, comprometido com o ideal da propagação do socialismo<sup>37</sup>. A incoerência, se é que este termo faz algum sentido, é que uma das bandeiras mais caras aos revolucionários e aos construtivistas engajados é o da abolição da noção romântica de arte - o artista burguês inspirado. A nova arte que deveria surgir na nova sociedade igualitária deveria ser diluída na vida social, fazer parte do mundo e da vida como os sapatos e os pães – no limite, uma arte sem artista e sem autor. A tese estaria mais próxima do cine-olho de Dziga Vertov, que em vários textos ataca violentamente o cinema narrativo. “Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra” (1983, p. 248). Em *Um Homem com uma câmera (Chelovek s kino-apparatom, 1929)* Vertov demonstra a ideia da revelação do aparato cinematográfico e o papel do operador e outras funções como trabalhos desprovidos de glamour ou arte, apenas como atividades inseridas no cotidiano de uma sociedade. Um filme de autor, com uma forte concepção pessoal de cinema e de sociedade, mas sem autor.

Uma grande inspiração para o que posteriormente viria a ser conhecido como política dos autores é o artigo *Camera Caneta – Nascimento de uma nova vanguarda*, do crítico francês Alexandre Astruc, publicado em 1948. Astruc argumenta que o cinema é um meio de expressão tão complexo e sutil quanto a linguagem escrita. Ele defende que o cinema é uma linguagem, uma forma na qual o artista pode expressar seus pensamentos ou suas obsessões exatamente como faria em um romance ou ensaio. O título *câmera-caneta* é uma metáfora para um novo momento em que “o cinema irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem escrita.”<sup>38</sup>

O texto de Astruc forneceu a base para a elaboração da noção de autor tal como é conhecida até hoje. Esta noção se estabelece como discurso efetivamente na década de 50, sobretudo na militância crítica da revista *Cahiers du Cinema*. Seguindo as diretrizes de Astruc, é nas páginas da famosa e cultuada publicação francesa que os jovens críticos-cineastas François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol começam a defender uma ruptura com o chamado “cinema francês de qualidade”. Com o Truffaut polemista e feroz á frente, os críticos também começam a estudar de forma mais próxima toda a produção americana que não havia sido exibida durante a Segunda Guerra Mundial. Nas sessões programadas por

<sup>37</sup> Greve (1925), Encouraçado Potemkim (1925), Outubro (1927), Alexander Nevsky são filmes que demonstram as ideias de Eisenstein sobre montagem e seu métodos.

<sup>38</sup> Astruc, *apud* Bernardet. O autor no cinema – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 21.

Henry Langlois na Cinemateca de Paris, descobrem, com admiração e espanto, que certos cineastas conseguem impor um estilo pessoal independente do filme que dirigem<sup>39</sup>. Assim, John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawks, Jerry Lewis, Edgar Ulmer, Samuel Fuller e outros, até então técnicos eficientes dos estúdios, passam a ter seus filmes analisados pelos críticos da *Cahiers*.

É do conjunto destas críticas que se pode deduzir a noção de autoria, uma vez que, como lembra Bernardet (1994, p. 13) os jovens turcos, como eram chamados os cinéfilos-críticos da *Cahiers* e futuros mentores da *Nouvelle Vague*, “(...) não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina quer a política quer a noção de autor (...)”. Por “política” Bernardet esclarece que se trata de uma proposta de crítica cinematográfica pela qual ficou conhecida a ideia de um cinema autoral. Se a política não deixou uma produção teórica consistente, é possível rastrear um de seus esboços mais elaborados e de maior impacto no célebre artigo de Truffaut *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em 1954<sup>40</sup>. O texto critica duramente o realismo psicológico reinante no cinema francês do pós-Guerra e ataca a prática da adaptação literária, rejeitando a fidelidade do roteiro à obra original e a ênfase excessiva que os roteiristas atribuíam às palavras como o elemento mais importante do filme. Erudito, sofisticado e ácido, Truffaut direciona sua bateria aos roteiristas Aurenche e Bost, colaboradores de diversas produções da época, considerados:

(...) essencialmente literatos e, sob esse aspecto, critico-os por menosprezarem a cinema ao subestimá-lo. Comportam-se em relação aos roteiros como se acredita reeducar um delinqüente dando-lhe emprego, acham que sempre fizeram o máximo por ele enfeitando-o com sutilezas, com aquela ciência das nuances que são o pior mérito dos romances modernos. (2005, p. 265)

O texto de Truffaut tem o mérito de levantar a questão que se torna central para o debate sobre autoria, envolvendo as contribuições do roteirista e do diretor. A batalha, a partir daí, irá fazer brilhar o papel do diretor que se torna um autor quando se apropria de um determinado roteiro e nele acrescenta sua visão pessoal e artística, por meio da *mise en scene* (encenação) ou “as normas composicionais sobre as quais os cineastas escolhem como construir seus planos, cenas e filmes inteiros”.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Este estilo, descobrem os críticos, é a contribuição pessoal que cada grande cineasta tem ao colocar algo de si em um roteiro que não foi escrito por ele, dentro dos rígidos limites do sistema comercial e industrial dos estúdios.

<sup>40</sup> No Brasil o artigo foi publicado na coletânea *O Prazer dos Olhos* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005) que traz diversos prefácios e textos assinados por Truffaut.

<sup>41</sup> A definição é de Buckland e Elsaesser, que fazem um histórico crítico da noção de *mise en scene*, lembrando como ela foi romantizada e mitificada pela crítica associada aos *Cahiers* e à *Nouvelle Vague* na defesa do diretor como único autor do filme. Cf. *Studying Contemporary American Film*, 2002, p. 82.

Para a geração da *Nouvelle Vague*, o autor do filme não é mais o roteirista e sim o diretor, uma consciência central cuja visão está inscrita na obra e que trabalha cercado de produtores, diretores de arte, fotógrafos, editores e atores. Não haveria dificuldade em identificar um cinema autoral nas obras de cineastas como Mizoguchi, Bergman, Bresson, Ozu e Antonioni. Estes cineastas já vinham desenvolvendo filmes pessoais que traziam as marcas da liberdade artística que desfrutavam. O que os críticos propõem é estudar as obras de cineastas inseridos no modelo mais comercial, atuando sob contratos para os estúdios de Hollywood e supervisionados pela mão toda poderosa do produtor. Este autor se revelaria na escolha de seus temas, suas obsessões e em seu estilo. Autor, defendem os críticos, é quem deixa sua assinatura em um filme, enquanto o *metteur en scène* é termo utilizado para designar o diretor que permanece fiel ao roteiro alheio e não consegue ou não tem condições de impor seu estilo ou personalidade ao filme – tese sugerida no artigo de Truffaut com o ataque às adaptações literárias.

Outras fontes importantes para buscar a marca autoral em um cineasta são os estudos do crítico François Truchaud sobre Nicholas Ray e dos cineastas Chabrol e Rohmer sobre a obra de Hitchcock. Bernardet (1994) procura aproximar os dois estudos na tentativa de deles extrair uma metodologia de identificação do autor<sup>42</sup>. Em Truchaud se percebe a intenção de buscar significações por trás dos enredos dos filmes. Não importa se um filme apresenta uma trama aparentemente banal, se nela o crítico pode localizar um tema e uma maneira particular de expressão deste tema. Chabrol e Rohmer preferem pensar em termos de matriz, que será visível pela observação atenta do crítico sobre o conjunto de filmes de um cineasta. A matriz se manifestaria pela repetição de um tema ou de uma situação dramática. A matriz é construída pelo crítico, descoberta pelo cineasta e passa a esclarecer os filmes anteriores. “A partir do momento em que a matriz é encontrada, ela passa, para o crítico, a ter um efeito retrospectivo: outro elemento básico do método”.<sup>43</sup> Assim, a política do autor foi um divisor de águas na crítica e na própria maneira de se pensar a história do cinema. Valorizou cineastas vistos como funcionários de estúdios, resgatou e divulgou obras esquecidas, dividiu opiniões entre cinéfilos e críticos, sem jamais ter chegado a um consenso sobre métodos de estudo e critérios para a definição de autores.<sup>44</sup>

Foi cercada de polêmica e de uma aura personalista que a *política do autor* cruzou o oceano e chegou aos Estados Unidos, onde o crítico americano Andrew Sarris a divulgou com o

---

<sup>42</sup> Bernardet. Op. cit.

<sup>43</sup> Id. Ibid., p. 34.

<sup>44</sup> No final das contas, a proposta de análise da *mise en scene*, extremamente complexa, acabou cedendo espaço para o levantamento de temáticas recorrentes nos filmes de um cineasta

nome de *teoria do autor*, tratando de ampliar a sua essência. Em 1962, Sarris publica *Notes on the Auteur Theory*, artigo em que reivindica a autoria como critério para avaliar a produção hollywoodiana, industrial-comercial, criada dentro dos rígidos padrões do *studio system*<sup>45</sup>. O cinema de Hollywood, alega Sarris, oferece mais oportunidades que a produção europeia para a identificação de temas, estruturas, narrativas e estéticas criadas pela personalidade de um diretor. Ele menciona no texto três premissas para sustentar a sua teoria do autor. A primeira delas é a competência técnica de um diretor. “Um grande diretor deve ser no mínimo um bom diretor. Isso é verdadeiro para qualquer arte” (p. 562), argumenta. O segundo aspecto refere-se à personalidade do diretor como critério de valor. Esta personalidade deve ser encontrada em certas características recorrentes de estilo, que possam ser identificadas como sua assinatura em um grupo de filmes. “O modo como um filme parece e se move deveria ter alguma relação com o modo como o diretor pensa e sente” (p. 563). A terceira premissa tem relação com o sentido interior, “a glória última do cinema enquanto arte” (p. 564), destaca Sarris. Este sentido surgiria da tensão entre a personalidade de um diretor e o material que ele manipula, uma concepção próxima a de *mise en scène*. Não seria exatamente, lembra o crítico, uma visão de mundo do cineasta ou sua atitude perante a vida. Algo difícil de definir, poderia ser a temperatura do diretor no set ou como o próprio Sarris arrisca, o *élan* da alma.

Robert Stam (2003) lembra que Sarris usou a teoria do autor como um “instrumento sub-repeticamente nacionalista para a afirmação da superioridade do cinema norte-americano” (p. 108). Sarris chega a afirmar que o cinema americano de 1915 a 1962 é o melhor do mundo e o único que vale a pena ser estudado em profundidade. O fundamento para esta convicção, segundo Sarris, é que no sistema de produção europeu já existe uma mentalidade e uma prática de um cinema de arte que favorecem o presença do autor, enquanto no sistema americano de estúdios as limitações (códigos de linguagem) e pressões (por resultado financeiro) são muito maiores e mais evidentes. O verdadeiro autor é quem enfrenta estas barreiras e ainda assim consegue impor seu estilo, defende Sarris.

Como política ou teoria e tão carregada de contradições, a autoria começa a receber as primeiras críticas ainda na década de 1960. Uma dos questionamentos mais sistematizados é de Peter Wollen, em 1969, com o ensaio *Teoria do autor*, que ocupa a parte central de seu *Signos e Significação no cinema*<sup>46</sup>. Para Wollen, o impacto do cinema norte-americano exibido na França no pós-guerra foi exagerado. Após o fim do conflito, os cinemas franceses receberam todos os filmes

<sup>45</sup> In: Leo Braudry, Marshall Cohen (org.) *Film Theory and Criticism*. Oxford UP, 1992.

<sup>46</sup> Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

da década anterior, que não puderam ser exibidos durante a guerra. O público teve acesso a uma quantidade de filmes imensa, muito superior ao usual, o que inevitavelmente fez florescer o culto à personalidade de alguns cineastas. Wollen questiona ainda a posição de Sarris, que varreu para debaixo do tapete as diferenças na definição de autoria por parte dos críticos dos Cahiers, em nome de uma unificação de posturas que nunca se concretizou efetivamente. Um dos furos tanto na produção dos Cahiers quanto na de Sarris residiu na flutuação de critérios para balizar o que seria um autor e um *metteur en scène*.

O trabalho de um autor possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto o de um *metteur en scène*, ao contrário, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma peça.  
(Wollen, 1984, p. 80)

A semiologia fornece ampla munição para questionar a autoria. Wollen chama a atenção para a presença de antinomias nos filmes de cineastas considerados autores. O termo refere-se a conjuntos de padrões opostos de ideias, como por exemplo cultura x natureza ou civilizados x selvagens, tão presentes na vasta obra de John Ford. Estas antinomias e outros motivos e padrões binários “não eram específicos do cinema, mas amplamente disseminados na cultura e nas artes” (STAM, 2003, p. 145). A própria mitologia e as figuras arquetípicas, presentes em sonhos, narrativas orais e impressas, são motivos que migram com extrema naturalidade para os filmes, reduzindo de certa forma o peso do indivíduo criador.

Outras posições, inicialmente aplicadas a textos literários, mas plenamente aceitáveis no caso dos filmes, reforçam esta crítica à autoria. Barthes (1968) afirma que um texto é feito de múltiplas escritas, de culturas que dialogam entre si e que o ponto de encontro desta multiplicidade não é o autor, mas o leitor, deslocando a unidade do texto da origem para o seu destino. Seguindo e aprofundando Barthes, que pede a morte do autor para o nascimento do leitor, o filósofo francês Michel Foucault, em *A Morte do autor* (1969, p. 264) pergunta: “que importa quem fala?” Como Barthes, Foucault também trata o autor em uma perspectiva histórica, apontando seu nascimento no século XVIII, em um momento de individualização na evolução das ideias. O autor “não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos: não é nem o produtor nem o inventor dele” (FOUCAULT, p. 265).

Pauline Kael, uma das críticas de cinema de maior prestígio e referência para outros críticos, foi uma das que não engoliu muito bem o discurso da autoria, pelo menos não nos termos

prescritos por Sarris, alvo de ataques no artigo *Circles and Squares*, de 1963<sup>47</sup>. Ela prega que é preciso grande inteligência e gosto para aplicar qualquer teoria às artes e que a crítica não é uma ciência exata, sujeita a regras, e sim uma forma de arte, que pede de seu praticante a percepção do que é original e importante nos novos trabalhos e ajudar outros a perceber estas qualidades. O questionamento maior é o trio de premissas de Sarris para determinar se um diretor é ou não autor. Kael os desmonta um a um. A competência técnica de um diretor, diz ela, é um lugar comum, pois os grandes artistas de qualquer meio ignoram ou violam qualquer competência técnica quando necessário. Sobre a personalidade de um diretor como critério de valor, ela recorda que na maioria das vezes nós conseguimos identificar esta personalidade até nos piores filmes de um cineasta. Seria, acredita, um insulto para um artista colocar no mesmo patamar seus trabalhos bons e ruins, o que indicaria incapacidade de julgar ambos. O sentido interior, defendido por Sarris, é, para Kael, vago demais e no limite, um aspecto místico e pouco claro para ser aplicado como critério. Kael aproveita ainda para desancar de vez a teoria do autor quando defende que o autor de *Cidadão Kane* (1942) não seria Orson Wells e sim o roteirista Joseph Mankiewicz.

A crítica à autoria incorpora ainda outros argumentos. O ambiente que permitiu a criação dos filmes tem tanta importância quanto o talento individual dos cineastas. É o que Bazin chamou de “gênio do sistema”, o conjunto de condições financeiras, técnicas e industriais que sustenta a produção de filmes e a atividade de artistas e técnicos. Thomas Schatz faz do termo o título de seu estudo sobre a influência que os grandes produtores da era de ouro de Hollywood tiveram sobre filmes e cineastas<sup>48</sup>. A tese é que a existência de um sistema em plenas condições operacionais, recursos financeiros e gestão eficiente forneceu as condições para o surgimento de grandes filmes e da expressão do talento de cineastas como Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks e William Wyler.

Além do sistema em si, é possível pensar ainda na contribuição decisiva de diversos profissionais necessários à complexidade da produção de um filme. A fotografia dos filmes de Bergman é indissociável do trabalho de Sven Nykvist de tal forma que, ao homenagear o cineasta sueco, Woody Allen utiliza o talento de Nykvist em dois de seus filmes, como uma espécie de assinatura do “visual Bergman”<sup>49</sup>. A profundidade de campo é marca de estilo inconfundível de

---

<sup>47</sup> Cf. Gerald Mast & Marshall Cohen (ed), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 2nd Ed., Oxford: Oxford UP, 1979.

<sup>48</sup> O caso mais conhecido é o do filme *E o Vento levou* (*Gone with the Wind*..., 1939), que teve quatro diretores: William Cameron Menzies, Sam Wood, George Cukor e Victor Fleming. O filme foi creditado apenas a este último. O grande responsável por manter uma unidade artística e técnica ao filme foi o produtor David Selznick, que supervisionou e influenciou todas as etapas do trabalho.

<sup>49</sup> Nykvist assina a fotografia dos filmes *Interiores* (*Interiors*, 1978), *A Outra* (*Another Woman*, 1988), *Crimes e Pecados* (*Crimes and Misdemeanors*) 1989.

Greg Tolland é marca registrada sua, porém presente em filmes de William Wyler e Orson Wells. O enredo fragmentado e multiplot da trilogia da morte do mexicano Alejandro Innárritu é fruto da parceria –posteriormente rompida - com o escritor e roteirista Guillermo Arriaga. A montagem característica dos filmes de Scorsese é criada há assinada há anos por Thelma Schoonmaker. A iluminação dura e seca do sertão nordestino, nos primeiros filmes do Cinema Novo, é criação de Luiz Carlos Barreto. E assim por diante os exemplos se multiplicam, trazendo contribuições técnicas e artísticas tão fortes que permitem repensar a ideia do autor como gênio individual.

O Cinema latino-americano, em sua vertente teórica, cunhou a expressão *Tercer Cine* para se referir a uma alternativa de produção ao primeiro cinema, identificado com o modelo industrial de Hollywood, e também contra o segundo cinema, considerado burguês e alienado. Cineastas e teóricos como Fernando Solanas na Argentina e Glauber Rocha no Brasil defendiam a apropriação latino-americana da noção de autoria, porém comprometida com um posicionamento político, o que resultaria em filmes de autor engajados com mudanças sociais.

A autoria atinge a contemporaneidade carregada com todos estes discursos. No Brasil, por exemplo, a recente visibilidade dada a filmes gestados por coletivos de produção dificulta a aplicação do conceito de autor, tal como concebido até agora. Coletivos como Alumbramento (Ceará), Teia (Belo Horizonte), Duas Mariolas (Rio de Janeiro) e Filmes do Caixote (São Paulo), vêm obtendo importantes premiações e críticas positivas em festas e mostras. Estes coletivos, em sua maioria compostos por jovens realizadores, eliminam a rigidez das hierarquias e valorizam as parceiras criativas, com rodízio de funções: o montador de um filme será diretor do seguinte assim por diante. A própria direção em si, reduto sagrado do autor, passa a ser compartilhada por dois ou mais cineastas.

Outro cenário que vem desafiando a autoria se fortalece com a tecnologia digital e a possibilidade do hipercinema, ou cinema interativo. Tratam-se de produções experimentais recentes, geralmente curtas, que emulam a lógica dos games e criam narrativas interativas, nas quais o espectador, agora chamado de *interator*, pode decidir os rumos do filme. Ao invés do sentido imposto por um único autor a uma coletividade que precisa decodificar este sentido em uma recepção grupal na sala escura de cinema, o hipercinema propõe uma fruição individual, personalizada, que pede a participação do interator, transferindo a ele a responsabilidade pela evolução da narrativa. Assim, o peso do autor criador perde força, valorizando o espectador, que não mais consome passivamente o filme, mas o cria dentro de muitas possibilidades.

Apesar de todas as críticas e alternativas, a autoria não morreu. Continua forte como discurso crítico, estudo acadêmico e paixão cinéfila. E assim certamente sobreviverá, sendo de

tempos em tempos criticada, negada e desafiada. O certo é que todo filme contemporâneo traz em, em um grau de consciência maior ou menor, todos os outros filmes do mesmo gênero e estilo e todas as referências assimiladas pelo seu diretor. Todo filme, autoral ou não, é uma rede de relações e contatos com outros filmes. Alguns, os ditos de autor, evidenciam mais a colaboração de um artista-autor. Separar o que é referência cultural e artística de sua apropriação e transmutação pelo indivíduo é uma tarefa complexa, trabalhosa e às vezes obscura. Mas que continuará sendo levada adiante.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60**. Brasiliense, São Paulo, 1994.
- BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BUCKLAND, Warren, ELSAESSER, Thomas. **Studying contemporary american film**. New York: Oxford UP, 2002.
- GIOVANNINI, Giovani. **A Evolução na comunicação – do sílex ao silício**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- JANSON, H.W., JANSON, Anthony. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- BRAUDRY, Leo, COHEN, Marshall (org.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford UP, 1992.
- RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- TRUFFAUT, Francois. **O prazer dos olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

ACEITE: 25/02/2013