

Notas sobre a noção de autoria no cinema

Fabiana de Amorim Marcello*

RESUMO:

O objetivo deste artigo é discutir modos de pensar a questão da autoria no cinema para além de uma noção de arte coletiva, mas, igualmente, aquém daquela que residiria na atividade intencional e soberana de um indivíduo. De início, situo historicamente a problemática da autoria no campo das discussões cinematográficas. Em seguida, no cotejo destas com a análise de diferentes obras artísticas, proponho outras maneiras de pensar tal conceito. Tal movimento é feito a partir das leituras foucaultianas, mas sobretudo a partir do conceito de criação, como desenvolvido por George Steiner em sua obra *Gramáticas da Criação* (2003). Percorro, assim, caminhos que vão da negação à unidade fixa de autoria para a criação de *personae*: vidas pulsantes na materialidade da imagem cinematográfica, para além dos limites do "real".

Palavras-chave: cinema, criança, autoria.

ABSTRACT:

This article discusses ways of thinking about the issue of authorship in film, going beyond the notion of collective art, but stopping short of the notion based on the idea of an individual's intentional and sovereign activity. At the outset, I situate historically the problem of authorship in the realm of film discussions. Then, by confronting those with the analysis of different works, I propose other ways to reflect on the concept. I do that through Foucaudean readings, but based particularly on the concept of creation developed by George Steiner in his work *Grammars of Creation* (2003). I start from the denial of the fixed unit of authorship and go through to the creation of *personae*: pulsating lives in the materiality of filmic images, beyond the limits of the "real".

Keywords: film, child, authorship.

* Fabiana de Amorim Marcello é Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período de estudos na Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Atualmente, é professora do Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e membro do Núcleo de Estudos em Educação, Mídia e Subjetividade (NEMES). O artigo ora apresentado é resultado de uma pesquisa que contou com o apoio financeiro do CNPq (Bolsa de Doutorado) e da Capes (Bolsa de Estágio de Doutorado no Exterior). Email para contato: famarcello@uol.com.br.

A idéia de que o conceito de "autoria" no cinema é problemático e complexo não é nova. Isso se dá resumidamente porque, no que diz respeito ao cinema, estamos lidando com conjunto muito extenso de indivíduos envolvidos no processo de produção e distribuição de um filme: desde roteiristas, produtores, diretores de arte, de fotografia, figurinistas, cenógrafos, responsáveis pela edição, pela trilha sonora, pela seleção de elenco, os próprios atores, e mais um sem número de pessoas. Como bem ressalta Duarte (2002, p. 56), trata-se de "uma arte profundamente coletiva".

No entanto, como nos afirma François Jost, justamente o fato de ser uma arte coletiva exige que se estabeleçam novas bases para a noção de autoria no cinema. Por mais que venhamos a questionar a forma como o autor chega a esta conclusão – para ele, o cinema funciona contrariamente às artes plásticas, pois nesta última "o artista assina, já há alguns séculos, o artefato que produziu" (Idem, 1996, p. 119, trad. minha) – Jost destaca um aspecto relevante para a discussão que proponho: "a presunção de intencionalidade que um filme provoca poderia – ousaria dizer, *deve* – ser múltipla por razões ligadas, ao mesmo tempo, à sua natureza e às múltiplas vozes que se exprimem por meio dele" (Ibidem, p. 119, trad. minha, grifos meus).

Estamos tratando, portanto, de uma arte na qual organização independente não passa, senão de quimera, pelo menos de ingenuidade. Penso que no ato mesmo de questionar o conceito de autoria, ele deve, sem dúvida, sofrer um deslocamento, na medida em que se trata de uma característica inerente à própria organização do cinema. Daí que, antes de tomar o próprio conceito de autoria como "essencial" e imutável, devemos tratá-lo, no caso, *a partir* desta diferença básica. Quero dizer com isso que o próprio conceito de autoria merece ser "rachado", como diria Deleuze.

Desta forma, busco organizar aqui algumas bases sobre as quais poderíamos pensar a questão da autoria no cinema, para além de uma noção de arte coletiva, mas, igualmente, aquém daquela que residiria na atividade intencional e soberana de um indivíduo. De início, situo historicamente a problemática da autoria no campo das discussões cinematográficas. Em seguida, no cotejo destas com a análise de diferentes obras artísticas (especialmente do campo das artes plásticas), proponho outras maneiras de pensar tal conceito. Tal movimento é feito a partir das leituras foucaultianas, mas sobretudo a partir do conceito de criação, como desenvolvido por George Steiner em sua obra *Gramáticas da Criação* (2003).

Percorro, assim, caminhos que vão da negação à unidade fixa de autoria à afirmação possível sobre a criação de vidas pulsantes na materialidade da imagem cinematográfica. Interessa-me pensar a autoria de certos diretores na condição criadores de *personae*: não para apostar na categoria de unidade aí envolvida, mas para mostrar que eles acabam fazendo circular a própria vida, para além dos limites do "real".

Concepções históricas sobre a noção de autoria no cinema

Na história do cinema, a noção de autor percorreu as mais variadas teorias ou concepções estéticas. Obviamente que tal noção conquista seu ápice com a *politique des auteurs*, justamente por ganhar uma certa sistematicidade nos artigos então publicados, especialmente nos *Cahiers du Cinéma*. Para a *politique*, e por vias inteiramente diferenciadas, a responsabilidade do diretor é atribuída historicamente ora a aspectos técnicos (da montagem, da captação de um "real" por meio da câmara, etc.), ora a aspectos culturais e sociais mais amplos (da industrialização hollywoodiana, da relação com noções ideológicas e de relações de classe, etc.)¹.

No livro *A Técnica do Cinema*, publicado pela primeira vez em 1926, o russo Pudovkin nos diz que "a arte do diretor consiste na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, 'frases' claras e expressivas". Nele se concentraria uma espécie de "solução de problemas" que, por exemplo, se encontram num roteiro, cuja escrita é sempre uma "uma formulação abstrata" (PUDOVKIN, 2003, p. 72).

Partilhando de idéias semelhantes àquelas formuladas por Einseistein, Kulechov não reduz a montagem à mera combinação de planos, mas afirma, em 1935, que "artistas com diferentes visões de mundo percebem a realidade que os cerca diferentemente; eles vêem os acontecimentos de modo diferente, os discutem de modo diferente, os mostram, os imaginam e os ligam uns aos outros diferentemente" (Cf. XAVIER, 2005, p. 51). O método da montagem pelo qual o diretor era então responsável seria a sugestão categórica de sua intrincada relação com a ideologia: "atrás da montagem, há sempre uma intenção de classe" (Ibidem).

A valorização do autor proposta pela *politique des auteurs* encontra ecos no cinema brasileiro, especialmente na época do chamado Cinema Novo, em que a afirmação

do caráter autoral se fazia não tanto pela industrialização e padronização dos filmes (e sua conseqüente "impessoalidade"), mas em busca de uma afirmação nacional, cujo apogeu se encontra nos filmes de Glauber Rocha. No contexto brasileiro, não sem pesar, a revalorização da chanchada acabou caracterizando o "declínio da política *autoral*" – embora não seja possível dizer que o problema tenha se resumido a isso, como ressalta Xavier (2005, p. 44, grifos meus).

De algum modo, cineastas que se ocuparam em escrever ou teorizar sobre o cinema impingiram sobre si mesmos essa responsabilidade da qual falo: Tarkovski e o "tempo esculpido", para quem a tarefa do cineasta era a de constituir uma imagem específica do tempo, criando um ritmo que não deveria ser construído via montagem, mas via intervenção sobre o acontecimento filmado; Bresson e o entendimento de um cineasta-mestre (*cinéaste-maître*), cuja virtude maior deveria ser a simplicidade, a capacidade de abertura aos acasos, aos imprevistos e às descobertas que se dão no espaço mesmo da filmagem, e cuja invenção maior seria aquela de reinventar incessantemente aquilo que havia imaginado de antemão; Astruc e a "câmera-caneta" (*câmera-stylo*), para quem o diretor seria aquele que permite executar a direção de um filme na qualidade de organização do real (um procedimento lógico, intelectual e sensível ao mesmo tempo). O empenho do autor na erradicação da "tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto, para tornar-se um meio de escrita tão doce e sutil como aquele da linguagem escrita" (ASTRUC, 1948, p. 5, trad. minha); Dziga Vertov (na organização do cine-olho) afirma as determinações do autor no que concerne à ordem de alternância e à de seqüência do material filmado, ao tempo de projeção de cada imagem e àquele relativo à visão do espectador. "Cine-verdade" proposto por um diretor, e no qual se concentra a "possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade" (VERTOV, 2003, p. 262). Mais do que definir o que, de fato, se constitui como um universo para cada um destes diretores, minha intenção é mostrar a predominância da temática do "cinema de autor" como um tema recorrente e não restrito à chamada "*politique des auteurs*", que teve seu auge na França, nas décadas de 50 e 60.

Não obstante, uma parte considerável da bibliográfica cinematográfica destina-se, ainda hoje, tanto a afirmar o que vem a ser a pedra de toque da concepção de "cinema de autor", como, especialmente, a tangenciá-la das mais diversas formas. Entrevistas, críticas, discussões: um conjunto produtivo de materiais não apenas fortalecem a categoria de autor, como a sustentam continuamente. Ora, essa

categoria da qual falamos não é dada imediatamente, mas precisa de um conjunto ecoante de ditos que a reiteram – o que, como sabemos, não é válido somente no caso do cinema. Como se, na busca da palavra, do dito do autor sobre sua obra, pudéssemos encontrar “a unidade do texto que se coloca sob seu nome” (FOUCAULT, 1989, p. 29, trad. minha). Auscultar o autor, com o objetivo de que, em relação aos materiais (obras) que produziu, ele “revele, ou que pelo menos traga no seu íntimo, o sentido escondido que os atravessa, pede-lhe que os articule com a sua vida pessoal e com as suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer” (Ibidem, p. 30). Centrado na idéia de uma figura originária, é o diretor-autor quem deve responder sobre a verdade daquilo que produziu: “é o autor que dá à inquietante linguagem da ficção, as suas unidades, os seus nós de coerência, a sua inserção no real” (FOUCAULT, 1989).

Acrescida a essa coerência que só teria lugar na palavra enunciada pelo criador, as elucubrações sobre as obras cinematográficas e especialmente sobre sua feitura funcionam, muitas vezes, no espaço do “comentário” ou da “crítica”, num sentido estritamente foucaultiano (1989, 2000, 2001). O papel exercido por estes textos – que se constituem como um outro campo discursivo instalado no traço deixado pela afirmação do “autor” – pretende dar conta de dizer, finalmente, aquilo que estaria silenciosamente articulado numa espécie de texto “original”. Esse empreendimento se dá dentro de um inescapável paradoxo que implica, a um só tempo, dizer algo novo e repetir o já-dito de um texto fundador e original. Paradoxo por vezes perverso que, muitas vezes, transforma ou inverte a própria função a que se propõe, fazendo com que “o novo não [esteja] naquilo que é dito, mas no acontecimento do seu entorno” (Idem, 1989, p. 28).

Isso mostra o que, por certo, já sabíamos: falar de Bergman, de Hitchcock, de Eisenstein, de Fellini ou de Tarkovski não é falar de um diretor qualquer: o nome pessoal é sistematicamente elevado à categoria de “palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*”(Idem, 2001, p. 274). Na medida em que exerce nada menos do que uma *função* no interior de certos textos (inclusive aqueles pelos quais ele mesmo é responsável), o autor é o que singulariza um modo específico de ser do discurso, um certo modo de existência e de continuidade do discurso.

A grande crítica que se deve fazer à categoria de autor, penso, é justamente sobre a forma como ela permite agrupar um conjunto de dados e, ao mesmo tempo, derivar e falar sobre outros, repetir o já dito. O que Foucault diz em relação à

análise literária faz todo sentido aqui, já que no cinema unidades semelhantes são postas em jogo: “não a alma ou a sensibilidade de uma época, nem os ‘grupos’, as ‘escolas’, as ‘gerações’ ou movimentos’, nem mesmo a personagem do autor no jogo que ligou sua vida à sua criação” (FOUCAULT, 2000, p. 5).

Cinema e autoria: da arte coletiva à criação de *personae*

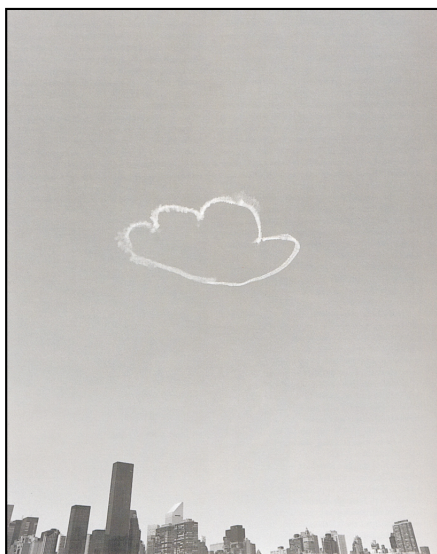
O tema da obra como resultado de um processo coletivo não é novo. No que diz respeito à arte (especialmente nas artes plásticas), seus questionamentos atravessam obras dos mais diversos momentos históricos: de Michelangelo a Duchamp, de Rubens a Christo Javatcheff. Creio ser importante, neste momento, revisitar, mesmo que brevemente, os processos de criação de alguns artistas, no intuito de colocar em suspenso tanto a primazia da autoria, como sua acepção totalizadora. Retomando a afirmação de François Jost, creio que mesmo nas artes plásticas é difícil considerarmos a questão da “assinatura” como posse de um texto ou obra, como elemento definitivo daquilo que é, na verdade, em muitos casos, um processo concreto e materialmente coletivo.

Nesse sentido, pergunto, por exemplo, quem questionaria a “autoria” de Michelangelo sobre a Capela Sistina, mesmo sabendo-se que não foi o próprio pintor, ele mesmo, que pintou o teto por inteiro, senão um séquito de discípulos-pintores? Ou, quem sabe, poderíamos perguntar ainda quem seria o “autor” dos mais de 60 retratos *encomendados* a Ticiano (e, grande parte deles reunidos e expostos em 2006, no Museu de Luxemburgo, na exposição “*Le pouvoir en face*”). Prática comum também em artistas como Renoir, Van Eyck, Hans Holbein, Velázquez, Rubens, Frans Hals, Goya, El Greco e tantos outros, os retratos pintados por Ticiano – e solicitados por Charles V, Felipe II da Espanha, Francisco I ou pelo Papa Paulo III – poderiam reunir o que de mais previsível e imediato poderia haver na combinação entre “encomenda” e “modelo”. Contudo, mais do que retratos, trata-se de obras que não se resumem a capturar uma fisionomia e de fixá-la na imagem de um indivíduo, mas falam, antes, de um estatuto social: “liberado de uma retórica maneirista, o pintor se engaja num impressionismo mágico de contornos fluidos; a cor se dissolve na luz e matéria se decompõe”; com isso, mais do que a simples representação, “seus retratos formalizam e perenizam o lugar ocupado pelo modelo na sociedade” (LE POUVOIR, 2006, s/p).

No caso de Rubens, sabe-se que as telas que lhe eram encomendadas sofriam uma longa discussão entre o artista e o freguês. “Só após a aprovação é que Rubens

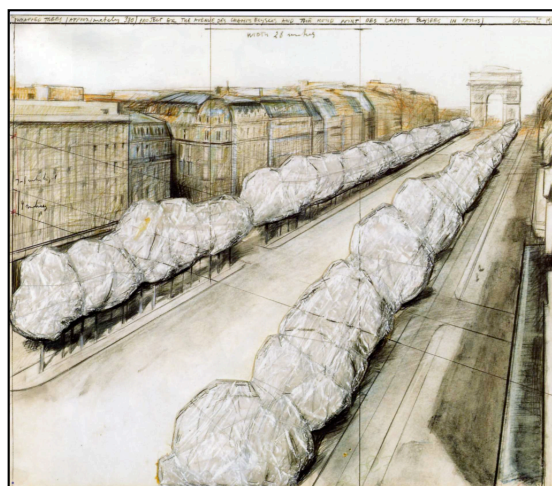
continuava seu trabalho, desenhando a lápis aspectos detalhados das figuras do quadro. A seus discípulos, cabia o encargo de transpô-la para a tela que receberia a obra definitiva, e de colori-las" (CARTA e MARGULIES, 1984, p. 4). Assim, Rubens só executava a "arte final", "dando ao quadro o último retoque" (Ibidem).

Ainda assim, poderíamos perguntar quem é o autor da *Monalisa* tal como recriada por Duchamp, acrescida somente de um irônico bigode? O *ready made* caracteristicamente duchampiano rompe com perspectivas tradicionais, ao favorecer uma criação estética baseada na apropriação daquilo que já existe (do mais simples objeto industrializado, ao mais inesperado urinol ou a roda de bicicleta que gira sobre uma cadeira) e na elevação desta à categoria de obra de arte. "Quando Duchamp comprou um funil usado para engarrafar cidra da Normandia em 1913 e o assinou, o que fez foi subverter de uma só vez toda a definição ocidental da arte como criação original e campo autoria" (STEINER, 2003, p. 347).



Na esteira de uma nova estética proposta pela arte contemporânea – e da inevitável dispersão da questão do autor por ela sugerida – poderíamos citar, por exemplo, os processos criativos de Vik Muniz e de Christo Javatcheff. O primeiro, *à la* Magritte, que desenha um gigantesco e efêmero cachimbo na praia, ou que torna "real" a nuvem mais estereotipada, contornada por limites óbvios e vazia em seu interior, na medida em que intrigantemente suspensa nos céus de Manhattan. O segundo,

cuja marca são as intervenções de grande porte em ambientes naturais, "embrulha", literalmente, o corredor de árvores símbolo da *Avenue Champs Elysées*, ou dispõe bandeiras ondulantes ("The Gate") de tecido, compostas como 7.600 portas, cada qual medindo cinco metros de altura, espaçadas de quatro metros em quatro metros, ao longo de 37 quilômetros no interior do Central Park. Quem é o autor dessas obras? Vik



Muniz ou o piloto que não somente tornou possível a efetivação da obra, como

delineou, ele mesmo, os limites da nuvem? Christo ou o conjunto de auxiliares (centenas deles) que estacaram as bandeiras cor de açafreão em Nova York ou que “empacotaram” as árvores, em Paris?

Acrescentam-se a isso exemplos da música trazidos por Steiner (2003), ou seja, das partituras que jamais imaginaríamos terem sido compostas “em conjunto”: “obras como *Réquiem* de Mozart, a *Turandot* de Puccini, o *Doktor Faust* de Busoni, a *Lulu* de Berg ou a *Décima Sinfonia* de Mahler, que foram concluídas por estudantes ou admiradores” (STEINER, 2003, p. 232).

Sendo assim, o que é efetivamente a autoria? Mais do que isso, o que torna possível o nosso não questionamento acerca da autoria (individual) de obras como as que citei acima, mas, em contrapartida, a nossa afirmação mais contundente acerca da impossibilidade de colocá-la nos mesmos termos quando se trata de cinema? Por que elas não poderiam ser consideradas coletivas tanto quanto o cinema? Penso, então, que mais do que responder a essas questões de forma a categorizar a noção de autoria, possamos neste momento deslocar o conceito para outros caminhos: não o da possessão de um texto, como nos sugere Foucault, mas, antes, o da afirmação de uma relatividade inerente ao objeto com o qual lidamos.

Mais do reforçar a literalidade concreta da obra em conjunto ou da negação de que tais obras sejam deste ou daquele pintor, músico, escritor, importa entender que “mesmo o mais ‘original’ dos artistas, no sentido mais rigoroso da nossa de ‘originalidade’, é *polifônico*” (STEINER, 2003, p. 99, grifos meus). Ao descrever variados exemplos, reafirmo a assertiva de que o próprio conceito de autoria não é fixo, e, mais do que isso, “toda a atribuição definitiva a respeito do domínio do criado ou do inventado só pode ser intuitiva e provisória” (Ibidem, p. 137). No caso específico do cinema, o que entendemos por autor, portanto, não pode ser baseado na idéia de um indivíduo que seria em si mesmo o efetivador solitário de uma obra (qualquer que seja ela). Autor, assim entendido, não seria aquele que sozinho assinou uma obra, sem contar com outros ecos de seu tempo, mas aquele que, pelos mais variados e intrincados entrecruzamentos (incluindo os da coletividade), cria *vidas pulsantes*.

Mas como definir, então, o que é criação dentro dessas discussões? Em *Gramáticas da Criação*, George Steiner percorre discussões históricas, mitológicas, estéticas, entre outras, que diferenciam (ou aproximam) as noções de *invenção* e de *criação*. A definição de ambas as acepções, a rigor, não nos é dada ao longo da discussão.

Ao contrário, ele nos leva a caminhos por vezes tortuosos, que vão da literatura à matemática, do *hip hop* à religião. Caminhos que, ao que tudo indica, aproximam, em muito, os dois conceitos: “há impurezas da invenção em atos de criação, assim como pode haver vestígios ou prenúncios de uma criatividade autêntica na prática da invenção” (STEINER, 2003, p. 137), mas também os diferenciam em alguma medida.

Steiner nos apresenta alguns elementos que, sutilmente, poderiam nos indicar algumas diferenças entre esses conceitos. O que me interessa aqui não é a diferenciação em si, mas os elementos envolvidos em uma e em outra acepção – o que me faria crer que, ao tratarmos de cinema, estaríamos lidando, simultaneamente, com processos de invenção e de criação. Contudo, a idéia de autoria que discuto neste trabalho permite com que pensemos o cinema (e mais diretamente o diretor) como responsável por processos de criação, sem com isso afirmar que estejamos lidando com unidades suspensas discursivamente.

Dizer que a ciência ou o cientista inventa algo (de um objeto técnico a uma teoria, de uma fórmula a uma regra matemática) parece soar mais razoável a nossos ouvidos. Isso pressupõe dizer que a esfera da invenção, no campo das ciências, vem sendo tomada por essas acepções de “descoberta”, de algo que até então, de fato, não existia, mas que, em dado momento, passou a ser fundamental para o domínio e desenvolvimento de uma série de outros movimentos no âmbito das ciências exatas em geral: “do concreto reforçado para a metrópole moderna ou o titânio para o museu de Bilbao” (STEINER, 2003, p. 197). Como num efeito de dominó, a genética encontrou novas formas de se desenvolver a partir da descoberta de Mendel, em relação à lei de pureza dos gametas entre os anos 30 e 40. A invenção tem a ver aqui com uma centelha que desencadeia e ramifica-se quando uma dada elaboração técnica é formulada.

Nessa perspectiva, poderíamos dizer, assim, que o cinema foi e continua sendo uma invenção. Primeiro, na época de seu surgimento, como técnica, como possibilidade inédita de projeção de imagens em movimento. Ampliando as potencialidades da lanterna mágica, o cinema é, ele mesmo, a própria invenção de uma nova linguagem que coloca em jogo, concomitantemente, quatro componentes até então jamais combinados: o movimento contínuo, a projeção, a narração e a montagem (DUBOIS, 2006).

No que diz respeito a isso, ainda assim o cinema não cansa de se re-inventar – talvez até por se tratar de uma arte relativamente nova. Desde as concepções de montagem propostas por Vertov ou por Eiseisntein, ao domínio do *close* em Griffith, passando pelos investimentos nos planos-seqüência, em que os movimentos de câmera dão conta da exploração de um mesmo espaço, e as relações nele estabelecidas se fazem em uma e só imagem (entre tantas e tantas outras), o cinema (se) experimenta e, ao fazer isso, inventa e cria novas “matérias-primas” para outros processos de execução cinematográfica.

O cinema constitui-se como invenção justamente por se retroalimentar constantemente de outras e novas “tecnologias da sensibilidade” (STEINER, 2003, p. 197). Ou seja, tecnologias que, no caso da arte, podem ser entendidas como “invenções que oferecem matéria bruta e formas significativas para a consciência ao mesmo tempo em que buscam serem reconhecidas e reconhecer-se” (Ibidem).

No entanto, há diferenças cruciais entre a invenção num contexto e no outro. A invenção no domínio das ciências exatas é marcada por questões concretas de desenvolvimento e necessidade. Há um desenvolvimento da ciência, nos modos de fazê-la e concebê-la bastante visíveis quando Einstein desloca a perspectiva absolutista do espectador com a teoria da relatividade, ou quando Newton formula as leis da gravidade. Agora, como sugerir desenvolvimento *linear* entre *Dom Casmurro* e *Grande Sertão: Veredas*, *O Tempo e o Vento* e *A Ferro e Fogo*?

Isso quer dizer que, no domínio da ciência, por mais grandiosa que possa ser a invenção, ela provavelmente seria dada por outro cientista. “Se Copérnico ou Galileu tivessem sido eliminados antes que suas descobertas fossem conhecidas, seguramente cada uma de suas descobertas acabaria sendo feita por outros cientistas” (STEINER, 2003, p. 245). Na arte, de modo contrário, *Madame Bovary*, *A Flauta Mágica* e *Guernica* jamais teriam vindo ao mundo senão pelas mãos de Flaubert, Mozart e Picasso.

Talvez a diferença radical entre a impossibilidade de substituição imposta pela arte seja expressa em *Fahrenheit 451*, de Truffaut: o filme mostra o exercício de um estado autoritário, no qual os livros são totalmente proibidos. Para garantir a ordem imposta, bombeiros aqui não apagam fogo, mas queimam qualquer vestígio de palavra escrita que possa ser encontrado. Na eminência de que a literatura possa ser perdida, vemos se constituir, do outro lado da cidade, uma sociedade organizada por “homens-livro”. Cada um dos moradores daquela pequena

comunidade é responsável por um livro; responsável não pela sua conservação material, mas por uma conservação que se faz memória: eles simplesmente decoram obras inteiras. Liberados do papel, esses homens-livro têm como função guardar aquilo que de outra forma seria impossível fazer-se novamente e, além disso, transmitir a herdeiros mais novos o conteúdo daquilo que, se esquecido, seria perdido para sempre. Liberados também de seus próprios nomes, acabam se apresentando como “*As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury”, “*Ilíada*, de Homero”; ou “*Os Miseráveis*, de Victor Hugo”.

Talvez seja nessa diferença que a invenção no campo do cinema (assim como em outras artes) venha a deslocar-se para o âmbito da criação. Mais do que obras, quadros, filmes ou peças musicais, a singularidade materializada tem suas bases, pelo menos, em um elemento básico: “o conceito de ‘criação’ liga-se diretamente ao de personagem ou *persona*” (STEINER, 2003, p. 173).

Falamos, mais especificamente, de vidas que adquirem existência somente porque atadas e tecidas pelos fios de uma “tecnologia da sensibilidade” que lhe é inerente. Mais do que o relato de um caso verídico, mais do que a descrição detalhada de um assassinato brutal, o jornalismo literário proposto por Truman Capote na obra *A Sangue Frio* erigem personagens: Perry e Dick não são somente os assassinos “reais” da família Clutter, mas, tecidos numa composição que vai da descrição-reconstrução literária de fatos (tornada possível a partir de uma vasta pesquisa e entrevistas feitas com a comunidade da isolada cidade de Holcomb, no Kansas) ao estilo irônico e apurado do autor, eles se fazem carne e osso para o leitor.

No cinema, as personagens não são mais (ou não são apenas) imagens numa tela, seus movimentos não são mais (ou não são apenas) aqueles caracterizados pela montagem, sua dor deixa de nos comover somente pela (e com a) música que acompanha a lágrima escorrida: o olhar da *persona* deixa rastros na nossa memória, mesmo depois que o *close* se desfez. É disso, pois, que trata a criação de um diretor: de uma vida engendrada que supera, que excede seja o momento da criação, seja o filme que a projetou. Uma vida, portanto, sobrevivente e pulsante, que atravessa os limites da imagem para fazer-se real.

Por mais que tenha se passado mais de 40 anos, a cena do suicídio de Edmund, em *Alemanha, Ano Zero*, continua a nos chocar, mesmo quando a vemos duas, três ou dez vezes; a fuga para a beira do mar de Antoine Doinel insiste na imagem permanentemente como expressão de uma fuga para além daquela do reformatório

em que estava internado; nenhum espaço de tempo será capaz de apagar ou mesmo diminuir a busca fremente de Ahmad para encontrar a casa do colega que esqueceu o caderno na escola; nenhum evento será capaz de apagar a imagem viva da mãe morta de Ana, em *Cría Cuervos*; décadas se passarão e a crença de que Jesus está vivo na cruz e no sótão do mosteiro será sempre a mesma para Marcelino.

As *personae* colocadas na tela encontram-se no limite entre o real e o ficcional, mas não são nem totalmente um, nem totalmente outro. Trata-se de um limite “que não se encontra jamais nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança daquilo que está entre ambos: encontros, proximidade do mais distante, ocultação absoluta do lugar onde os encontramos” (FOUCAULT, 1990, p. 30). Mesmo que pertencente a um universo limite, os efeitos produzidos em nós por essas vidas são, por vezes, tão ou mais contundentes do que qualquer experiência “vivida”. Cada *persona* urdida por certos diretores, na qualidade de gesto criador, “não precisa de mais de um instante para fazer-se inesquecível (STEINER, 2003, p. 178). Mesmo tratando-se de vidas fragmentadas, a vitalidade de conjunto expressa por essas *personae* exerce sobre nós um certo domínio, uma relação que não se dá somente no momento imediato da sala de cinema ou do sofá da sala, mas igualmente quando Pixote, Josué ou Pascale reconquistam sua vida, como num clarão, dias, semanas ou mesmo anos depois, inesperadamente, seja em nossas atividades cotidianas mais prosaicas, seja na discussão mais apurada com colegas ou amigos.

Há um pouco de Pixote que pulsa em cada menino de rua ou nas cenas de um filme como *Ônibus 174*; um pouco de Dadinho que ultrapassa *Cidade de Deus* e vai para as telas de televisão; um pouco da graça de Jackie Coogan (de *O Garoto*) que alimenta não só Carlitos, mas toda a memória em torno do diretor; uma graciosidade, mesmo que por vezes forçada e infantilizadora de Shirley Temple, que permanece murmurante em nós na mais comovente propaganda publicitária; um pouco da dor da guerra que se faz vestígio aos nossos olhos por meio dos olhos de Sebastian (*Esperança e Glória*). Enfim, falamos aqui de “vidas dotadas de uma presença penetrante, que não podemos explicar nem justificar por meio de qualquer divagação causal” (STEINER, 2003, p. 178). Vidas que não deixam de ser reais, por mais que circunscritas à materialidade da imagem cinematográfica.

De forma axiomática e visceral, é bem possível que sintamos e compartilhemos com outras sensibilidades ‘normais’ a reveladora convicção do senso comum de que as *personae* criadas pela literatura e

pela arte pertencem a uma ordem de realidade diversa da realidade das pessoas, por exemplo, que encontramos no metrô. Isso não altera em nada o fato de que a realidade alternativa da arte possa exercer sobre nossas consciências e nossas vidas cotidianas uma pressão que supera prodigamente aquilo que definimos como 'real' tanto em relação à sua presença tangível, ao seu impacto invasivo e à sua capacidade de imprimir-se como memória (STEINER, 2003, p. 177).

As *personae* criadas por alguns cineastas vibram em nós, individualmente, mas também num tempo. Ultrapassam a língua e a geografia nas quais estão inscritas. Elas excedem a nossa existência, a do momento histórico em que tiveram visibilidade e, a um só tempo, aquele que a criou e o ator que a interpretou. Passadas muitas décadas, Edmund, de *Alemanha, Ano Zero* (1947) continua com seus 12 anos; Antoine Doinel, de *Os Incompreendidos*, com 11; Jackie Coogan, de *O Garoto*, ainda tem 4 anos. Não é o ator que tem essa idade, assim como não é o caso de saber se hoje ele está morto ou vivo, porque daqui a cem anos Edmund continuará tendo 12. O que quero dizer é que, por serem mais do que atores interpretando papéis, trata-se da criação de personagens perenes, sujeitos a perdurarem por muitos e muitos anos.

Não seria de duas vidas praticamente autônomas a que Truffaut se refere ao afirmar que "Jean-Pierre Léaud, que tinha quatorze anos naquele momento, era menos soturno que Antoine Doinel, que fazia tudo às ocultas, que finge sempre submissão para no final *agir sobre sua própria veneta*" (TRUFFAUT, 2006, p. 4, grifos meus)? Onde estava Antoine Doinel no seguinte período descrito por Truffaut: "Em *Beijos Proibidos*, que realizei em 1968, voltamos a encontrar Antoine Doinel cinco anos mais tarde, saindo do serviço militar e tentando se readaptar à vida civil. Pedi que meus amigos Claude de Givray e Bernard Revon imaginassem e escrevessem comigo essas novas aventuras de Antoine" (Ibidem, p. 27)? Ou, quem sabe, o que seria senão uma vida pulsante para que Truffaut venha a dizer: "Em *Domicílio Conjugal*, tenho a impressão de ter sido severo com Antoine Doinel e ter lançado sobre ele um olhar crítico" (Ibidem, p. 29)?²

Cabe lembrar, ainda, que estas personagens das quais falo são também o resultado de um conjunto de imprevisíveis que se dão no espaço de um *set* de filmagem ou de uma tomada externa. Elementos como a interpretação dos atores ou a variação da luz entram em jogo para exceder qualquer intencionalidade do dito "autor". Ao falar da experiência de dirigir a criança, Bergman ilustra de modo primoroso, especificamente em relação a seu filme *Fanny e Alexander*, o que se passa entre câmera, criança e diretor, e os momentos singulares que eles estabelecem entre si: "quando uma expressão que jamais se repetiu anteriormente nasce, num momento

preciso, e que a câmera o registra. É precisamente isso que acontece (...)” (BERGMAN apud VALLET, 1991, p. 106, trad. minha). Voltamos a uma situação semelhante à vida de certa forma autônoma da *persona* e de reações, das quais nem seu criador pode, por vezes, dar conta: “Sem ter sido preparado e sem ter ensaiado, *Alexander* fica subitamente pálido, uma dor pura se desenha em seu rosto. A câmera registra. Há alguns instantes, a dor inacessível esteve lá, mas a película registrou justamente essa passagem” (BERGMAN apud VALLET, 1991, p. 107, grifos meus, trad. minha). Quem fica pálido? *Alexander* (o personagem) ou Bertil Guve (o menino-ator)? Trata-se, portanto, de uma mistura, *mélange* entre câmera (de modo mais amplo, poderíamos dizer, técnica), diretor, ator e personagem; uma composição, na qual a emoção do momento, muitas vezes, não pode ser prevista ou assegurada (que dirá intencionada), mas que está lá, viva e eternizada na *persona* de *Alexander*.

Considerações finais

É importante sublinhar que o processo de criação, tal como vem sendo debatido neste trabalho, não está radicado no gesto fundador, nem mesmo na possibilidade de se criar um evento inaugural, já que “o conceito de originalidade em sua essência, de originação de novo, seria pouco mais que um devaneio, uma ilusão lisonjeira do sujeito” (STEINER, 2003, p. 180). No entendimento mais direto dessa prerrogativa, podemos dizer que, no cinema, é comum um filme remeter-se, mesmo que sutilmente, a outro. A famosa cena de *Zero de Conduta* na qual Jean Vigo usa um professor com pretensão de Carlitos para guiar os alunos nas ruas de Paris na aula de Educação Física. Atrás dele, os alunos vão se dispersando (e só voltam à fila quase à porta do colégio); a mesma cena que, por sua vez, é retomada propositadamente por Truffaut, em *Os Incompreendidos*. Mais uma vez: onde está a autoria? Onde começam e onde terminam os limites de uma obra e outra?

O interesse não é, portanto, tirar esses autores do contexto geral da produção e circulação de discursos – até mesmo porque isso, numa vertente foucaultiana, seria impossível. Ao contrário, o esforço é o de deslocar a função-autor que esses diretores exercem em relação a seus filmes: de um nível de unidade e concentração do discurso, mostro de que forma os filmes de certos diretores organizam novas formulações sobre a vida, sobre fatos, sobre circunstâncias (a partir de enunciados, por certo, já existentes). Mudo, portanto, o foco: ao invés de investir na reunião dos ditos, invisto numa (nova) economia discursiva. As *personae*, na qualidade de

materialidade enunciativa da imagem cinematográfica, engendram formas de ser e viver, plenas de novidade – formas nem por isso menos murmurantes em outros materiais que os precedem, que lhes são contemporâneos e que os seguirão. Portanto, a criação da qual falo não é resultado de um ato inaugural ou originário, muito menos se desfaz ao final do filme: ela não inventa a vida como acontecimento, mas lhe dá novos contornos ao fazer variar as formas de enunciá-la.

Referências Bibliográficas

- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde. *L'Écran Français*, n.º 144, mars, Paris, p. 9-12, 1948.
- CARTA, Luís e MARGULIES, Marcos (Orgs.). *Rubens – "Pieter Paul Rubens"*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DUBOIS, Philippe. Un 'effect cinéma' dans l'art contemporain. *Cinéma & Cie – International Film Studies Journal*, Milano, n.º 8, p. 15-26, outonne, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- _____. O que é um autor? In: _____. *Ditos e Escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. P. 264-298.
- _____. *L'Ordre du Discours*. Paris: Gallimard, 1989.
- JOST, François. Le cinéma dans ses œuvres. In: SERRANO, Jacques. *Après Deleuze – philosophie e estética do cinema*. Paris: Editions du Voir, 1996. P. 115-129.
- PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural); Os métodos do cinema; O diretor e o roteiro. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Grahal, 2003. P. 57-72.
- STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- TITIEN – LE POUVOIR EN FACE. Exposition au Musée de Luxembourg. Paris, septembre de 2006 à janvier de 2007.
- TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- VALLET, François. *L'Image de l'Enfant au Cinéma*. Paris: Les Editions du CERF, 1991.
- VERTOV, Dziga. Nós – variação do manifesto (1922); Resolução do conselho dos três (1923); Nascimento do cine-olho (1924), Extrato do ABC dos kinoks (1929). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 2003. P. 245-266.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmes citados

- BERGMAN, Ingmar. *Fanny e Alexander* [Fanny & Alexander]. Suíça/França/Alemanha, 182 min., 1982.
- BOORMAN, John. *Esperança e Glória* [Hope and Glory]. Inglaterra, 102 min., 1987.
- CHAPLIN, Charles. *O Garoto* [The Kid]. Estados Unidos, 79 min., 1921.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* [Khaneh-Ye Dust Kojast?]. Irã, 90 min., 1987.
- MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. Brasil, 130 min., 2002.
- PADILHA, José. *Ônibus 174*. Brasil, 150 min., 2004.
- TRUFFAUT, François. *Domicílio Conjugal* [Domicile Conjugal]. França/Itália, 100 min., 1970.

_____. *Beijos Proibidos* [Baisers Volés]. França, 90 min., 1968.

_____. *Fahrenheit 451*. França, 112 min., 1966.

_____. *Os Incompreendidos* [Les 400 Cents Coups]. França, 110 min., 1959.

ROSSELLINI, Roberto. *Alemanha, Ano Zero* [Germania, Anno Zero]. Itália, 80 min., 1947.

SAURA, Carlos. *Cría Cuervos*. Espanha, 107 min., 1976.

VAJDA, Ladislao. *Marcelino, Pão e Vinho* [Marcelino Pan Y Vino]. Itália/Espanha, 91 min., 1954.

VIGO, Jean. *Zero de Conduta* [Zéro de Conduite – Jeunes Diables au Collège]. França, 41 min., 1933.

Notas

1. A expressão *politique des auteurs*, desenvolvida especialmente pelos críticos e jovens cineastas franceses pouco antes (e mesmo paralelamente) do (ao) *boom* da *Nouvelle Vague* (décadas de 50 e 60), teve suas linhas traçadas inicialmente por Truffaut, a partir de um texto publicado em 1954, no famoso periódico *Cahiers du Cinéma* e intitulado “*Aimer Friz Lang*”. De forma ainda embrionária, lançava-se ali uma parte das idéias da *politique*, posteriormente concretizada e “batizada” no artigo escrito pouco mais de meio ano depois, e pelo mesmo autor, com o título “*Sir Abel Gance*” (1954), na revista *Arts*. Em artigo anterior (XXXX, 2008), discuto mais detalhadamente a *politique des auteurs*.

2. Antoine Doinel é o nome da personagem principal de filmes como *Os Incompreendidos* e tido como *alter ego* de Truffaut; enquanto que Jean-Pierre Léaud é o ator que o interpretou.