

# Política de autores e morte do homem

## Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica

p. 69 - 85

Eduardo Pellejero (UFRN)

### Resumo

Da provocativa canonização de alguns diretores norte-americanos pelos Cahiers du Cinéma à intervenção forense do estruturalismo triunfante dos anos sessenta, é curioso constatar que praticamente tudo o que toca a figura do autor é polêmico. A diversidade de pontos de vista sobre o autor implica uma espécie de guerra de linguagens, na ausência, não só de uma teoria definida, mas inclusive de uma retórica consensual. O presente artigo procura assinalar alguns elementos imprescindíveis para estabelecer a genealogia dessa história recente; tenta reconstruir o fundamental dessa disputa a partir de um corpus parcial, mas não arbitrário, composto na sua maior parte por textos da crítica cinematográfica da época. O resultado é, menos um diagnóstico fechado da situação crítica atual e da sua história imediata, que a abertura ou a recapitulação de algumas perspectivas que poderiam constituir hipóteses de trabalho fecundas. Um conjunto – para retomar a fórmula de Mallarmé popularizada por Derrida – sem outra novidade que um espaçamento da leitura.

**Palavras-chave:** autoria; crítica cinematográfica; *Cahiers du cinema*; cânone.

### Abstract

From the provocative canonization of some American directors by the Cahiers du Cinéma to the forensic intervention of French structuralism, we verify that almost everything about authorship is polemical. The diversity of the points of view about the author implies a kind of war of languages, in the absence of a theory and even a consensual rhetoric. This paper aims to point out some elements of that recent history, recreating that dispute from a corpus composed by the cinematographic critical texts of the time.

**Key-words:** authorship; film criticism; *Cahiers du cinema*; canon.

---

*L'autore ha talune specifiche destinazioni: serve a garantire la qualità di un testo, a dare nomi alle strade, fa lavorare professori –talora–, tipografi, case editrici. Ha conosciuto uomini e donne che si sono sposati ad un convegno dedicato ad autore; altri hanno semplicemente e frettolosamente fornicato; qualcuno ha commesso omicidio, e molti, nutriti in modo sconveniente, hanno incontrato prematura morte. Altri sono stati detti, mormorati, deplorati. Tuttavia, a mio avviso, tutto ciò non prova con sicurezza che l'autore esista.*

*Direi anzi che l'abbondanza di segni di riconoscimento sia sospetta: come quando si fanno stare a casa i bambini da scuola in onore della Patria o della Vittoria, che ovviamente non esistono. È incredibile la quantità di cose che non è mai nata: Romolo fondò Roma, Noè fece l'Arca,*

*Robinson sopravvisse per vent'anni in un'isola deserta, con lo scomodo aggiuntivo di muoversi tra pagine e parole di un grosso libro, due volumi. Quale stupendo espediente dell'anima è, ad esempio, l'autobiografia immaginaria, o*

*l'autobiografia anonima, e nella autobiografia tradizionale, chi è il personaggio e chi l'autore? Basta questo esempio per dimostrare come in nessun modo si possa catturare codesto autore. Esso non è che un indizio, una macchia di sangue, un giornale strappato, un urlo nella notte che nessuno ha sentito, eccetto un signore anziano che l'ha scambiato con il fischio di un treno. Sotto ogni punto de vista, l'autore è una ipotesi innecesaria, come è stato acutamente affermato di*

*Dio, altro grande anonimo.*

*Giorgio Manganelli, Pinocchio: un libro parallelo*

Da provocativa canonização de certos diretores norte-americanos pelos *Cahiers du Cinéma* à intervenção forense do estruturalismo triunfante dos anos sessenta, é curioso constatar

que praticamente tudo o que se relaciona com a figura do autor é polêmico. A diversidade de pontos de vista sobre o autor não se joga na tolerância, mas, pelo contrário, numa espécie de guerra de linguagens<sup>1</sup>. Ausência, não apenas de uma teoria definida, mas inclusive de uma retórica mais ou menos consensual, que impossibilita – ou pelo menos torna muito difícil – a clara apreciação dos valores em jogo.

Sem pretender entrar nessa complexa polêmica, o presente texto não procura preencher esse vazio com alguma espécie de meta-discurso teórico, mas simplesmente assinalar certos elementos imprescindíveis para estabelecer a genealogia dessa história recente, isto é, para determinar a eventual origem do seu valor e o verdadeiro valor das suas origens.

Nesse sentido, pretendemos reconstruir o fundamental dessa disputa a partir de um *corpus* parcial (mas não arbitrário), composto por textos da crítica cinematográfica da época, que relemos de certo ângulo, na confrontação direta com as filosofias de Roland Barthes e Michel Foucault, com o propósito deliberado de trazer à luz os compromissos e as cumplicidades, mas também as delações, as falhas e as inconseqüências desses discursos que alimentaram e continuam alimentando a polêmica autoral no seio da crítica cinematográfica.

O resultado é, menos um diagnóstico fechado da situação crítica atual e da sua história imediata, que a abertura ou a recapitulação de algumas hipóteses de trabalho fecundas, que no domínio da filosofia ou da história do cinema têm passado despercebidas. Um conjunto, portanto, para retomar a fórmula de Mallarmé popularizada

por Derrida, sem outra novidade que um espaçamento na leitura.

## Gênio de Howard Hawks

Em Maio de 1953, os *Cahiers du cinéma* publicavam o primeiro de uma série de artigos (onze num período de dois anos) dedicados à obra de Howard Hawks; se intitulava «Gênio de Howard Hawks», e era assinado por Jacques Rivette.<sup>2</sup> A categoria romântica aplicada à obra de Hawks nos importa agora menos que o fato de que essa vindicação inaugurara uma verdadeira política revolucionária.<sup>3</sup>

Os elogios de Rivette sucedem-se indiscriminadamente: “A evidência é a marca do gênio de Hawks. (...) a crítica é submetida aos olhares que ele propõe. Os macacos, os índios, os peixes não são senão as aparências de uma única obsessão elementar. (...) o filme completo, *corpo glorioso*, é animado por uma respiração elástica e profunda. (...) Melhor que ninguém, Hawks sabe que a arte é ir até ao fim, inclusive da infâmia (...). Tal é o gênio de *Molière* (...) tal o de *Murnau*”<sup>4</sup>. Os nomes se acumulam menos pela sua pertinência crítica que por um espírito de provocação: “As comédias dão a essa monotonia outro aspeto: a repetição substitui o progresso, como a retórica de *Raymond Roussel* substitui a de *Péguy* (...). *Red River* e *Only angels have wings* não reclamam outra filiação que a de *Corneille*”<sup>5</sup>.

Esse “assalto às cidadelas do gosto”<sup>6</sup>, que se estenderia na canonização de outros diretores norte-americanos (Hitchcock, Boetticher, Nicholas Ray), tinha como objetivo imediato promover a convicção de que o cinema

1 Cf. Bernas, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001; pp. 26-29.

2 Cf. Rivette, Jacques, «Gênio de Howard Hawks», en *Cahiers du cinéma*, n° 23, Mayo de 1953, pp. 16-23.

3 Cf. Wollen, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984; pp. 82-83.

4 Rivette, «Gênio de Howard Hawks», pp. 16-23.

5 Ibidem.

6 Cf. Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, p. 19.

norte-americano merecia ser considerado em profundidade, que grandes obras primas foram realizadas não só por um grupo reduzido de cineastas (a camada culta que recobre o negócio da atividade cinematográfica), mas por toda uma série de autores cujo trabalho fora até então recusado e condenado ao esquecimento.<sup>7</sup>

Como assinala Andrew Tudor, “é suficiente notar que, quando o grupo dos *Cahiers* dizia política, queria dizer política. O seu uso do autor era exatamente esse: uma posição política que distinguia as suas perspectivas da tradição ortodoxa do criticismo francês e, em última instância, do próprio cinema francês, a partir do momento em que começaram a fazer filmes. (...) os *Cahiers* praticavam o apoio partidário de certos diretores norte-americanos contra o cinema «sério» europeu. A lista dos diretores varia de crítico para crítico e de grupo para grupo, mas os nomes de Hitchcock, Ford, Hawks, Ray, Losey, Preminger e Walsh são recorrentes. O apoio polémico e exclusivo a essas figuras norte-americanas era a característica da política de autores”<sup>8</sup>. Numa época em que na Europa o cinema norte-americano era visto como um *cinema de gênero popular*, os críticos dos *Cahiers* encontraram autores onde ninguém sonhara encontrá-los.

A política de autores seria desenvolvida pelo grupo sumamente heterogêneo de críticos que escrevia nos *Cahiers du Cinéma*, de forma bastante fortuita, seguindo métodos nem sempre compatíveis, frequentemente divergentes, antes de ser elaborada de forma programática, num manifesto comum<sup>9</sup>. Essa dispersão não impedira, contudo, que a política de autores fosse praticada – e não, certamente, de um modo silencioso –,

até converter os *Cahiers* na revista sobre cinema mais importante do mundo. A Rivette, Rohmer e Truffaut se somam, nesses anos, Claude Chabrol, Jean Domarchi e Claude Beylie, todos apadrinhados pela figura do já então reconhecido André Bazin.

Em 1954, numa entrevista concedida aos *Cahiers*, Max Ophuls (europeu nos Estados Unidos) já dava conta dos efeitos dessa política: “Eu acredito nos autores e não na nacionalidade dos filmes. Já não há filmes norte-americanos nem filmes franceses. Há filmes de Fritz Lang e filmes de René Clair. (...) Trata-se de uma igualdade no olhar; os homens de câmara têm o mesmo olhar em Roma que em Hollywood ou Paris, a mesma forma de ser na vida”<sup>10</sup>. Todavia, noutro artigo do mesmo número dos *Cahiers*, Eric Rohmer escrevia: “Griffith, Hawks, Cukor, Hitchcock, Mankiewicz, Nicholas Ray (...). Essa ciência da eficácia, essa pureza de linhas, essa economia de meios, são todas propriedades clássicas. (...) Se trata de um retorno às fontes, como em Picasso (...). Pesem na balança a banalidade de certas máximas, as convenções dos *happy ends*, perante a variedade e a complexidade das situações que só o *western* nos propõe!”<sup>11</sup>.

Porém, a determinação política dos críticos dos *Cahiers* não deixava transparecer os seus fundamentos teóricos. Essa reserva, num primeiro momento oculta pela provocação que significava o elogio do cinema de Hollywood, daria lugar a uma polémica menos efêmera. Uma carta de Barthélémy Amengual, de 1956, abriria a discussão. Segundo Amengual, os críticos dos *Cahiers* estavam consagrando nas suas páginas apenas autores ideais (a partir da reconstrução

7 Cf. Ibid, p. 76.

8 Tudor, Andrew, *Theories of film*, Secker and Warburg, London, 1973; pp. 121-122.

9 Assim, em 1956, Eric Rohmer podia ainda reclamar de um artigo que François Truffaut se propusera escrever – «La politique des Auteurs». Cf. Rohmer, Eric, «Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs», em *Cahiers du cinéma*, n° 63, Outubro de 1956, pp. 54-58.

10 Ophuls, Max, «Hollywood, petite ile...», em *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 4-9.

11 Rohmer, Eric, «Redécouvrir l’Amérique», em *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 11-16.

livre e fragmentária das suas obras), deixando de lado os autores reais e postulando um cinema puro, absoluto, para além do mundo e da história (com o qual a política dos *Cahiers* seria uma política descomprometida, idealista, à margem de qualquer forma efetiva de engajamento).

A carta de Amengual mereceu uma primeira resposta por parte de Eric Rohmer, quem evita ir à questão teórica por detrás da objeção feita, para inscrever a política dos *Cahiers* no ar do tempo: “Atualmente, em todos os domínios – pintura, música, literatura –, a política dos fragmentos escolhidos deixa lugar às obras completas. O que resta não são as obras, mas os autores; no cinema (...) eu garanto que não será diferente. O nome do diretor tomará nos cartazes o lugar de honra, e é justo”<sup>12</sup>.

Seis meses depois, André Bazin retoma o desafio lançado pela carta de Amengual, propondo como critério último da interpretação a produtividade da política dos *Cahiers*: “Os *Cahiers* praticam uma «política de autores». Essa opinião, mesmo não sendo justificada para a totalidade dos artigos, encontra fundamento na maioria. (...) [A questão é que] nós preferimos, quando existem opiniões divergentes sobre um filme, dar a palavra a que mais gosta dele. Logo, os defensores mais estritos da política de autores têm vantagem, porque discernem nos seus autores favoritos o assombro das mesmas belezas específicas. Assim, Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Nicholas Ray podem aparecer como autores quase infalíveis, cujos filmes dificilmente poderiam ser malogrados. (...) Se a «política de autores» conduziu os seus partidários a algum erro particular, por outro lado, quanto aos seus resultados globais é o bastante fecunda como para

justificá-la contra os seus detratores”<sup>13</sup>.

Da mesma forma que Rohmer, Bazin evitava assim entrar nos aspectos teóricos da política de autores, ignorando as singularidades da produção cinematográfica (o seu caráter coletivo), mas nomeadamente desconhecendo as primeiras tentativas de desconstrução do sujeito que já começavam insinuar-se no domínio da filosofia. A política dos autores se apresentava como um artigo de fé. François Truffaut gostava de citar a palavra de Giraudoux: «Não há obras, só há autores».

### Onde diz «teoria» deve ler-se...

Um dos principais sintomas de saúde da política dos *Cahiers* é a sua introdução no mundo anglofalante, cinco anos mais tarde, pelo crítico norte-americano Andrew Sarris. A contribuição de Sarris é, quanto menos, problemática: abre, por uma parte, a polémica dos autores nos círculos da crítica norte-americana, mas, ao mesmo tempo, através de uma decisão interpretativa de difícil compreensão, determina a política sustentada pelos *Cahiers* como um problema teórico e, na mesma medida, condiciona a sua recepção pela crítica em língua inglesa. Apesar das boas intenções de Sarris, traduzir «la politique des auteurs» por «auteur theory»<sup>14</sup> não pouparia confusões.

Como pode compreender-se a partir da leitura dos artigos dos seus principais críticos, quando os *Cahiers* falavam de política, estavam falando de uma verdadeira política, de uma estratégia, de um plano de ação; e, ainda que a «politique des auteurs» não se limitou simplesmente a canonizar autores e reproduzir *slogans*<sup>15</sup>, nunca foi (de fato) nem pretendeu ser (por direito) uma

12 Rohmer, Eric, «Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs», en *Cahiers du cinéma*, n° 63, Octobre de 1956, págs. 54-58.

13 Bazin, André, «De la politique des auteurs», en *Cahiers du cinéma*, n°70, Abril, 1957, pp. 2-11.

14 Sarris, Andrew, «Notes on the auteur theory in 1962», en *Film Culture*, 27, Invierno de 1963, pp. 1-8.

15 Cf. Kael, «Circles and Squares, Joys and Sarris», in Pauline Kael, *I lost it at the Movies*, Jonathan Cape, London, 1966.

«*auteur* theory», inclusive quando envolvia todo um conjunto de pressupostos teóricos implícitos. A tradução mais imediata para «*politique*» teria sido, como assinala Tudor, «*policy*», mas indagar quais foram as razões que motivaram Sarris a optar por «*theory*» não adianta grande coisa. Sobretudo quando o próprio Sarris não faz muito para além de repetir os tópicos mais conhecidos dos *Cahiers* – assim, em «Notes on the *auteur* theory in 1962», Sarris propõe um deslocamento conceitual em relação às principais palavras de ordem lançadas pelos *Cahiers*: “No mais superficial dos níveis de reputação artística, a teoria de autor é meramente uma figura do discurso. (...) A política como figura do discurso faz mais bem do que mal. (...) Eu vejo a teoria de autor primariamente como um útil crítico para resgatar a história do cinema norte-americano”<sup>16</sup>.

A ênfase sobre o teórico tem por referência fundamental o artigo de Bazin de 1957, mas a verdade é que a «teoria» de Sarris não tem nenhuma profundidade. Por outro lado, comprovamos que já em 1977 a «teoria» desapareceu do próprio discurso de Sarris em proveito de (surpresa!) uma política autoral: “Já estou preparado para conceder que o *autorismo* é e foi sempre mais uma tendência do que uma teoria, mais uma mística que uma metodologia, mais uma política editorial que um procedimento estético”<sup>17</sup> (Política benéfica, em todo o caso, que permitira que o cinema norte-americano se libertasse da «crítica do bosque» que era praticada em relação aos gêneros, para se converter numa inspeção atenta das «árvores individuais»).<sup>18</sup>

No fim, é-nos revelado aquilo que sabíamos desde o princípio. A «teoria do autor» é antes uma

política que uma teoria, e Sarris milita nela em todos os seus aspectos: exalta a diferença *auteur/metteur-en-scene* (“Não há um curso prescrito pelo qual um diretor passa (...). Visconti evoluiu de *metteur-en-scene* para *auteur*, enquanto Rossellini evoluiu de *auteur* para *metteur-en-scene*”), valora o autor como princípio hermenêutico (“Se eu não tivesse estado atento a Walsh em *Every Night at Eight*, o vínculo crucial a *High Sierra* me teria passado despercebido. Tais são os prazeres da teoria do autor”), e estabelece o seu próprio panteão de diretores escolhidos (“Pode argumentar-se que qualquer ranking exato de artista é arbitrário e sem sentido. Arbitrário até certo ponto, quiçá, mas não sem sentido. (...) Pelo momento, a minha lista de *auteurs* é mais ou menos a seguinte: Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo”<sup>19</sup>).

No entanto, na sua vontade de esclarecer a polémica, Sarris acaba confundindo os termos. Então não só aparece obscura a hipotética teoria subjacente à política dos *Cahiers*, aparece igualmente obscura a própria aposta política em questão. Quando acreditávamos que “é melhor analisar a personalidade do diretor”<sup>20</sup>, descobrimos que, no fundo, “o *autorismo* tem menos a ver com aquilo de que os filmes estão feitos que com o modo em que são elucidados e avaliados [pela crítica]”<sup>21</sup>. E, todavia, continuamos sem compreender porque razão Sarris insiste em chamar de teoria (*theory*) isso que apenas postula como estratégia (*policy*).

16 Sarris, Andrew, «Notes on the *auteur* theory in 1962», pp. 1-8.

17 Sarris, Andrew, «The *auteur* theory revisited», en *American Films*, n.º9, Julio-Agosto, 1977, pp. 49-53.

18 Cf. Sarris, Andrew, *The American Cinema*, Dutton, New York, 1968.

19 Sarris, «Notes on the *auteur* theory in 1962», pp. 1-8.

20 *Ibidem*.

21 Sarris, «The *auteur* theory revisited», pp. 49-53.

## O autor morreu: Viva o autor!

Paradoxalmente, enquanto a «*auteur theory*» começava popularizar-se nos Estados Unidos, a filosofia francesa contemporânea adotava uma nova direção. Em 1966, Foucault publicava *Les mots et les choses*, livro que fechava com a polêmica proclamação da morte do homem. Foucault apoiava-se numa cultura não dialética, não humanista, que tinha a sua origem em Nietzsche, e que encontrava um eco inesperado na corrente estruturalista (nos linguistas, nos sociólogos, etc., que praticavam de fato a morte do autor em proveito do advento das estruturas<sup>22</sup>). Mas a morte do homem lia-se também, segundo Foucault, para além da sua tematização científica e filosófica, na literatura que – de Mallarmé a Blanchot – expressara na escrita uma cesura da subjetividade metafísica: “A partir de *Igitur*, a experiência de Mallarmé (que era contemporâneo de Nietzsche) mostra já a forma em que o jogo autónomo da linguagem vem instalar-se aí, onde precisamente o homem desaparece. Logo, pode-se dizer que a literatura é o lugar no qual o homem não deixa de desaparecer em proveito da linguagem. *Onde Isso fala, o homem não está*”<sup>23</sup>.

O tema da morte do homem é também a questão da sua (in)existência. O homem não está, em verdade, nem morto nem vivo, mas é apenas um intervalo entre duas figuras do caráter secundário do sujeito. A passagem da idade clássica para a modernidade é a passagem de um estado no qual o homem não existe ainda para um estado no qual o homem já desapareceu: “o último homem é, ao mesmo tempo, mais velho e mais jovem que a morte de Deus; dado que matou Deus, é ele mesmo quem deve responder

pela sua própria finitude; mas dado que fala, pensa e existe na morte de Deus, o seu assassino encontra-se abocado ele mesmo a morrer; deuses novos enchem já o Oceano futuro; o homem vai desaparecer”<sup>24</sup>. Morte ou inexistente, a afirmação de Foucault aponta na direção da descoberta de uma cesura no sujeito, de uma diferença na sua identidade, de uma dimensão de irreduzível opacidade que o atravessa e o desqualifica, *a priori*, justamente como sujeito.

Em 1968, Roland Barthes proclama pela sua vez a morte do autor. Reclamando-se essencialmente dos mesmos fenômenos que Foucault, propõe, porém, um sucessor (escrita/texto/leitor) para esse morto ainda morno: “o autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em reunir, através dos seus diários íntimos, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente e tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a obra de Van Gogh é a sua loucura, que a obra de Tchaikovsky é o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre a voz de uma única pessoa, o autor, que nos oferece a sua «confidência»”<sup>25</sup>.

Trata-se, certamente, das manifestações mais chamativas de um movimento generalizado, que também compreende as obras anti-humanistas de Lacan, Lyotard, Deleuze, etc. Ainda que, quiçá, aqueles que dançavam sobre o cadáver do sujeito

22 Cf. Luc Ferry - Alain Renaut, *La pensée 68*, Paris, Gallimard, 1985.

23 Ibidem.

24 Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; cap. 10.

25 Barthes, R., «La mort de l’auteur».

se precipitavam. Não só o autor continuava apresentando uma saúde invejável no domínio da crítica literária (como notava Barthes), e na crítica cinematográfica (como vimos), mas, para além das práticas genealógicas e desconstrucionistas, não deixava de ser um conceito e de levantar, como tal, os problemas próprios de qualquer história dos conceitos.

De fato, será Foucault quem, em 1971, volta sobre o seu próprio diagnóstico, reestabelecendo as bases da polémica. Com efeito, numa conferência que conheceria uma recepção afortunada – «*Qu'est-ce qu'un auteur ?*» –, assinalava que o essencial não era constatar a desaparecimento do autor, mas reparar no autor como lugar vazio, nos emprazamentos onde exerce a sua função: “Eu não estou seguro (...) que tenhamos tirado rigorosamente todas as consequências exigidas por essa constante [a morte do autor], nem que tenhamos tomado com exatidão a medida do acontecimento. Mais precisamente, parece-me que certo número de noções que são hoje destinadas a substituir o privilégio do autor, o bloqueiam, de fato, e evitam aquilo que devia ser analisado. (...) Não é suficiente repetir, como afirmação vazia, que o autor desapareceu. (...) O que é necessário fazer é reparar no espaço vazio assim deixado pela desaparecimento do autor, reparar na partilha das lacunas e das falhas, e desconfiar dos emprazamentos, das funções livres que essa desaparecimento faz aparecer”<sup>26</sup>.

Assim, reconsiderando a relação entre a obra e o autor, a forma na qual a obra aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, Foucault devolve o autor à vida; a uma vida artificial, poderia dizer-se, sustentada por todos os instrumentos da crítica, mas que era suficiente para mantê-lo sobre um horizonte do qual se negava desaparecer.

## As astúcias da crítica

A noção de autor, portanto, apesar do anúncio da sua morte, continua constituindo um momento forte na consideração das obras. Porém, essa concessão dos coveiros (polémica em Barthes, problemática em Foucault), não encontra um eco imediato nos discursos da crítica cinematográfica. Quero dizer que o reconhecimento da sua sobrevivência de fato não encontra correlato no reconhecimento que representa como problema de direito. Corolário disso é o apagamento da antinomia sujeito/estrutura pela crítica cinematográfica, que reconcilia os termos em questão. A crítica produzia os seus monstros.

Em 1969, Peter Wollen, de uma perspectiva vagamente estruturalista, aborda o tema do sujeito/autor, não como produto das estruturas, mas como princípio das mesmas. Nesse sentido, reclamando-se de Geoffrey Nowell-Smith, resumia a sua postura perante o problema do autor como “a descoberta de que as características que definem o trabalho de um autor são necessariamente aquelas que se apresentam imediatamente como evidentes. O propósito da crítica é, portanto, a descoberta de um núcleo de motivos básicos, frequentemente recônditos, sob a capa dos contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento. O padrão formado por esses motivos... oferece ao trabalho de um autor a sua estrutura particular, ora definindo internamente o corpo da sua obra, ora distinguindo-a de outras”<sup>27</sup>. Mesmo quando a dupla do conteúdo e da forma aparecia, no essencial, evidentemente afastada dos protocolos estruturalistas, Wollen oferecia precisões sobre as bases teóricas desse tipo de exposição esquemática (que aplicava, na linha da política dos autores, às obras de Hawks e de

26 Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, en «Dits et écrits», Gallimard, Paris, 1994; pp. 793-795.

27 Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, pp. 81-82.

Ford), estabelecendo um paralelo com as análises da antropologia estrutural de Lévi-Strauss<sup>28</sup>.

Em 1973, Andrew Tudor oferece uma versão crítica desse mesmo estruturalismo, tentando deixando para trás a teoria e recuperando o caráter eminentemente político da invocação dos autores: “A assunção de que «qualquer» diretor cria sobre as bases de uma estrutura não é essencial para o funcionamento do princípio. Só é necessário operar «como se» essa assunção tivesse fundamento”<sup>29</sup>. O refinamento crítico, contudo, não implica a problematização do autor, mas a revalorização da sua autonomia e do seu papel enquanto instrumento da crítica. A estrutura pode falhar ou estar ausente: o que está em jogo é a responsabilidade do autor (pode acontecer que o diretor falhe na imposição da sua marca nos materiais). No fundo, o princípio de autoria constitui uma espécie de «pre-teoria», mas não fornece as ferramentas da análise para a qual abre o espaço<sup>30</sup>.

Em todo o caso, a política dos autores continuava sendo forte, tanto nos seus pressupostos essenciais como nas suas referências fundamentais. Eco claro dos manifestos publicados durante a década de sessenta e das elaborações teóricas da mesma época, Mario Doyen ainda proclamava em 1975: “a teoria do autor forneceu à crítica um marco de referência muito mais amplo, permitindo superar o método avaliativo de comparação entre gêneros ou entre filmes individuais dentro de um mesmo gênero. O valor dessa teoria radica no fato de a crítica mover-se com maior liberdade entre obras de vários gêneros com um diretor comum, enriquecendo

a sua compreensão dos filmes notando temas significantes ou atitudes partilhadas por vários filmes”<sup>31</sup>.

Os *Cahiers*, pela sua parte, não abandonaram no esquecimento a tradição que inauguraram. Em 1983, por exemplo, ainda dedicavam um número especial à política de autores<sup>32</sup>. Olivier Assayas afirmava então que a questão teoria/política estava fechada: “Quando me refiro à teoria dos autores é por puro automatismo. *Eu digo teoria, mas penso: fato*. O diretor é o responsável. (...) O filme pertence ao cineasta”<sup>33</sup>. Ao contrário das apropriações norte-americanas, os *Cahiers* continuavam defendendo, não uma teoria, mas uma política. A especificidade do cinema de autor é que se define contra outro tipo de cinema que reduz os filmes à mera execução de programas padronizados.<sup>34</sup>

Historicamente, só existiram duas formas de conceber uma política de autores. Ambas foram fundadas pelos críticos (mais tarde cineastas) dos *Cahiers*: “Uma consistia em dizer que o programa importa pouco e que o verdadeiro autor do filme, alguém como Hawks por exemplo, era quem marcava com a sua autoridade todos os seus filmes, independentemente do programa imposto (pelo estúdio, pelo produtor, pela moda). A outra, nascida com os primeiros projetos de filmes daquilo que seria a *Nouvelle Vague*, apoiava-se sobre o exemplo de Cocteau para afirmar que o cineasta, da mesma forma que o romancista, devia ser o autor completo dos seus filmes”<sup>35</sup>.

Mas os *Cahiers* já não estavam sozinhos. Alguns meses depois, em 1984, a revista norte-americana *Wide Angle* oferecia a sua versão da

28 Ibid., pp. 93-95.

29 Tudor, Andrew, *Theories of film*, Secker and Warburg, London, 1973; p. 130.

30 Cf. Tudor, *Theories of film*, pp. 117-131.

31 Doyen, Marion, «L'union fait la force: critical theories of film», em *Framework*, n°1, 1975, pp. 36-40.

32 *Cahier du cinéma*, n° 353, Novembre de 1983.

33 Assayas, Olivier, «Sur une politique», em *Cahiers du Cinéma*, n° 353, Novembre, 1983, pp. 22-25.

34 Cf. Bergala, Alain, «De la singularité au cinéma», em *Cahier du cinéma*, n° 353, Novembre de 1983, pp. 14-21.

35 Ibidem.

história (novamente num número especialmente dedicado à polémica dos autores). Para além da referência (já obrigatória na época) à obra de Foucault, os colunistas de *Wide Angle* propunham uma análise genericamente materialista da figura do autor.

Para começar, Michael Budd considerava que o cinema de arte não é uma arte individual (dependente da vontade de um autor), mas o produto de um conjunto de instituições: “um aparelho alternativo dentro do sistema comercial: patronal cultural, produtores esclarecidos, subsídios do estado para a produção, festivais e prêmios, salas de cinema de arte, publicidade, críticas e teoria em livros e revistas para consumo”<sup>36</sup>. Nesse contexto, o nome do autor representa apenas um valor de troca, fetiche e unidade imaginária, capaz de cumprir o seu papel no processo socioeconómico de produção e consumo: “a autoria como criatividade (uso) é reconhecida só em termos de autoria enquanto propriedade (troca)”<sup>37</sup>. Segundo Budd, isso permanece oculto detrás do discurso romântico da autoria, removendo as obras do seu contexto económico e social, colocando no seu lugar um domínio ideal de expressão pessoal. O cinema mistifica assim a sua própria divisão do trabalho, separando (alienando) o trabalho manual do intelectual e assignando valor de troca apenas ao último.

Menos militante, o artigo assinado por Christopher Orr no mesmo número afirmava que a figura do autor é uma construção produzida por e para a ideologia, mas propunha um desdobramento conceitual que reconhece certo valor crítico ao autor. Contra a pretensão de

instituir o diretor/autor na figura de um sujeito originário e transcendente, criador/responsável do discurso cinematográfico, Orr estabelece uma distinção entre o autor da ficção e a ficção do autor: “enquanto podemos justificar que Howard Hawks é o «autor da ficção», no sentido em que foi responsável pela direção de *Come and Get It!*, é altamente problemático que a «ficção do autor» possa ser designada pelo termo «Howard Hawks». (...) O que eu proponho é examinar o jogo entre o autor da ficção (Howard Hawks enquanto sujeito social, sexual, histórico) e a ficção do autor ou autor ideal, para mostrar a forma na qual o texto cinematográfico coloca em questão as formações ideológicas subsumidas sob cada um desses termos”<sup>38</sup>.

Depois de anos de debates entre política e teoria, entre provocação e método, a crítica cinematográfica começava dar conta da profunda interpenetração das duas coordenadas na figura do autor. A verdade é que nem a política dos *Cahiers* durante vinte anos desconhecia certos pressupostos teóricos profundamente arraigados, nem a teoria do autor se desenvolvera sem colocar em questão pressupostos ideológicos hegemónicos.

Marcador de poder e ponto cego da crítica, a figura do autor no cinema exigia, finalmente, com um atraso considerável a respeito do fenómeno paralelo operado no domínio da literatura, não simplesmente uma leitura crítica (exame das suas pretensões e determinação dos seus limites), mas uma verdadeira destruição genealógica (determinação da origem do seu valor e do valor das suas origens).

---

36 Budd, Michael, «Autorship as a commodity», en *Wide Angle*, VI/1, pp. 12-19.

37 Ibidem.

38 Orr, Christophe, «Come and get it!», en *Wide Angle*, VI/1, pp. 20-26

## Alguém viu o autor?

Evidentemente, a política de autores, para além dos seus objetivos imediatos, implicava uma série de pressupostos teóricos, conceituais ou pré-conceituais. E, em última instância, o êxito da aposta feita pelos *Cahiers* dependia dos mesmos.

Para começar, essa política, tal como definida por Rohmer<sup>39</sup>, compreendia uma decisão metodológica que consistia em classificar os filmes a partir do nome do diretor. Bazin, por outro lado, acreditava que esse critério assegurava uma distância importante a respeito dos perigos subjetivos da crítica impressionista.

A ausência de acordo no registro conceitual utilizado não oculta o essencial, que é a posição do autor. A elaboração de Wollen, segundo a qual a tarefa do crítico é reconstruir, não apenas os traços típicos dos filmes de um diretor, mas também o princípio de variação dos mesmos: estrutura esotérica; a ideia de Alan Lovell segundo a qual o diretor tem a sua própria tese central, que repete de diferentes formas<sup>40</sup>; a proposta de Doyen, segundo a qual a repetição é apenas evidência de uma *weltanschauung* particular<sup>41</sup>, uma atitude para com a gente, as coisas e os acontecimentos, mas cuja forma não tem a rigidez de uma estrutura; o intuito de Rivette, segundo o qual os elementos característicos de uma série de filmes (obsessões) nasceriam da necessidade de expressar imediatamente a intuição do autor<sup>42</sup>; todas e cada uma dessas formulações compartilham, no fundo, uma posição comum: a posição do autor.

Nesse contexto de indefinição teórica,

há que considerar a posição do autor como um lugar, como um *topos* que determina os diferentes discursos críticos (enquanto fundamento para as suas interpretações). Mesmo quando emprega um vocabulário estruturalista (Wollen, Lovell), a política de autores tende a uma *estética de expressão*<sup>43</sup>.

Só num segundo momento essa constante da crítica é determinada como busca de estruturas, temas, visões do mundo, etc. Em todo o caso, o diretor aparece sempre como responsável pelos filmes que realiza. O filme pertence ao diretor e só a ele; é o diretor, e só ele, quem controla as tensões que constituem um filme<sup>44</sup>. (Evidentemente, a paternidade não é acordada a qualquer diretor, mas define seguramente a obras dos diretores que são considerados como autores<sup>45</sup>.)

Simplificada por Sarris, o conceito de autor, e a relação do autor com a obra, compreende três níveis: 1) a competência técnica de um diretor como critério de valor; 2) a personalidade distinta do diretor como critério de valor: sobre um grupo de filmes, um diretor deve exibir certas características recorrentes – a sua signatária, isto é, o modo segundo o qual um filme é visto deve ter alguma relação como o modo segundo o qual o diretor pensa e sente; 3) um significado interior, extrapolado a partir da tensão entre a pessoa do diretor e a sua obra.<sup>46</sup> Técnico, estilista, autor, o diretor atravessa a estrutura e a matéria dos seus filmes com uma intenção clara e distinta (pelo menos com uma intenção que a crítica deve tornar clara e distinta): “Não é a visão de mundo que um diretor projeta, nem a sua atitude perante a vida. (...) Truffaut chamava isso de «temperatura do diretor no platô» (...). Terei a coragem de dizer

39 Cf. Rohmer, «Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs», pp. 54-58.

40 Cf. Lovell, Alan, «Robin Wood – A Dissenting View».

41 Cf. Doyen, Marion, «L’union fait la force: critical theories of film», pp. 36-40.

42 Cf. Rivette, Jacques, «Notes sur une révolution», en *Cahiers du cinéma*, n°54, Dezembro de 1954, pp. 17-21.

43 Cf. Budd, Michael, «Autorship as a commodity», pp. 12-19. Cf. Bazin, «De la politique des auteurs», pp. 2-11.

44 Cf. Assayas, Olivier, «Sur une politique», en *Cahiers du Cinéma*, pp. 22-25.

45 Cf. Rohmer, Eric, «Redécouvrir l’Amérique», en *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 11-16.

46 Cf. Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8.

que penso que do que se trata é de um impulso da alma?<sup>47</sup>.

## A transgressão dos géneros

A simplicidade da formulação teórica de Sarris tinha a vantagem de iluminar a aposta da política lançada pelos *Cahiers*. Não se tratava de deixar de lado as perspectivas não-autorais, mas de situar essas perspectivas sobre um horizonte determinado pela figura do autor. De fato, a aposta dos *Cahiers* era tanto mais poderosa na medida em que preservava, por exemplo, o conceito de género.

Nesse contexto dialético, e apesar da variedade de circunstâncias nas quais é colocado em jogo o conceito de autor, quizá poderíamos identificar a função do autor de forma genérica: a introdução da diferença. Assim, por exemplo, Claude Chabrol escreve que “o género comanda a inspiração, que se afirma em regras estritas. Mas é necessário um talento fora do comum para manter a própria singularidade nessa empresa (é o milagre de *Big Sleep*)<sup>48</sup>. A diferença, a singularidade tem a forma da liberdade, da espontaneidade, da transgressão: “[*Big Sleep*] se assemelha aos outros [policiais] apenas na medida em que os domina (...). [Filmes como esse] foram etapas decisivas na luta prática pela libertação do género e da ruptura das fórmulas<sup>49</sup>. O autor recusa (e coloca em questão) a ditadura dos produtores, dos géneros e dos estúdios, para fazer uma obra pessoal<sup>50</sup>. E o cinema, nomeadamente o cinema norte-americano, abordado até então da perspectiva dos géneros, passa a ser tratado com uma liberdade

inédita. Rivette fala de um retorno às origens, ao tempo no qual a indústria cinematográfica ainda não se encontrava determinada pelos géneros, mas ao mesmo tempo associa esse retorno à vontade de fazer obra moderna<sup>51</sup>.

A introdução da diferença autoral, em todo o caso, não introduz uma diferença absoluta: os géneros são recuperados dialeticamente na obra dos autores, da mesma forma em que os autores são assumidos como agentes de subversão, de transgressão, mas também de síntese e reconciliação: “Diz-se que o gênio prefigura aquilo que acontecerá. É verdade, mas só dialeticamente. Porque pode dizer-se que toda a época tem os gênios que necessita para definir-se, negar-se e superar-se<sup>52</sup>. O autor opera a negação dos limites que impõem os géneros, produzindo assim uma sombra de afirmação na qual são recuperadas dialeticamente as convenções do género. No fundo, as condições dadas da produção cinematográfica não constituem apenas um conjunto de submissões, mas representam um conjunto de dados positivos e negativos com os quais o autor pode (e deve) contar<sup>53</sup>. Noutras palavras, só é possível falar de cinema de autor considerando o horizonte sobre o qual a figura do autor se situa (géneros, *star system*, políticas de estúdio, etc.), e não só enquanto ruptura, mas necessariamente enquanto impronta diferencial que transgrede os limites impostos, ao mesmo tempo em que conserva certos elementos na sua afirmação criativa: “Para Godard (...) a realização de cada novo filme é vivido como uma catástrofe, no sentido etimológico de «inversão» (do programa, da ideia do filme ideal), catástrofe da qual se trata de salvar alguns restos<sup>54</sup>.

---

47 Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8.

48 Chabrol, Claude, «Évolution du film policier», en *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 27-33.

49 Ibidem.

50 Cf. Rivette, Jacques, «Notes sur une révolution», pp. 17-21.

51 Ibidem.

52 Bazin, André, «De la politique des auteurs», pp. 2-11.

53 Ibidem. Cf. Doyen, Marion, «L'union fait la force: critical theories of film», pp. 36-40.

54 Bergala, «De la singularité au cinéma», pp. 14-21. Cf. Chabrol, «Évolution du film policier», pp. 27-33.

Por fim, e para terminar, o *autorismo* soma a todos esses conceitos (diferença e transgressão, negação e liberdade) outra grande determinação do sujeito moderno: a autoconsciência. Se o autor introduz a diferença que leva a sua obra para além do contexto no qual se inscreve, é através da consciência clara desse contexto e de uma espécie de olhar diáfano sobre o alcance do seu próprio trabalho. O *autorismo* se define também por essa característica essencial: a consciência de si do cineasta<sup>55</sup>, “essa surpreendente sinceridade perante si próprio”<sup>56</sup>. E então a crítica de autor aparece como a descrição engajada do progressivo despertar da consciência autoral que determina as principais figuras da história da cinematografia.

## A crítica da crítica

O que opor a essa sobrevivência do sujeito moderno num discurso que se apresenta como crítico? Como assumi-la quando o pensamento coevo se aplica sistematicamente à sua destruição?

Roland Barthes, por exemplo, opõe a escrita ao prestígio do autor, num deslocamento da profundidade intencional do autor à superfície extensa da escrita: “A enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona perfeitamente sem necessidade de ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, *o autor é apenas aquele que escreve*, assim como eu não é senão aquele que diz eu”<sup>57</sup>. O autor não é um sujeito/substância, um substrato da significação das obras, mas apenas um suporte da enunciação, que desaparece fora dela<sup>58</sup>. Portanto, quando Barthes anuncia – provocativamente – a morte do autor,

o que está em jogo é o deslocamento da questão hermenêutica, a destituição do autor como fundamento da interpretação. Os autores reais não morrem, mas os seus nomes já não darão conta do sentido para a crítica.

Do ponto de vista de Barthes, a crítica de autor não é a falsa descrição de um movimento verdadeiro, mas a descrição verdadeira de um movimento falso (ou também, de um movimento de superfície). Epifenomenologia, a crítica de autor confunde o fundado com o fundamento, calcando o fundamento sobre o fundado, criando, a partir de determinadas obras, a ideia de um autor (instância que – idealmente – daria conta do sentido, mas que em realidade só oculta as apostas da crítica).

A problematização da crítica de autor é redobrada por Michel Foucault. Para Foucault, o autor, enquanto fundamento da obra, é um problema recente, historicamente identificável na cultura europeia a partir do século XVI<sup>59</sup>. Contudo, tomando distância da vulgata estruturalista, Foucault prefere não falar da morte do autor<sup>60</sup>, mas reparar no lugar vazio deixado pelo seu deslocamento fora da esfera do fundamento e nas funções que continua a desempenhar ao nível da enunciação.

O problema da crítica não é dar à figura do autor a sua justificação filosófica, mas desconstruí-lo, pô-lo em peças<sup>61</sup>. Foucault nos propõe, nesse sentido, uma genealogia do autor, segundo a qual o autor aparece, não como fonte indefinida de significações, mas jogando diferentes funções associadas ao discurso. O autor não precede a suas obras; o autor é apenas um princípio funcional:

55 Assayas, «Sur une politique», pp. 22-25.

56 Chabrol, «Évolution du film policier», pp. 27-33. Cf. Doyen, «L'union fait la force: critical theories of film», pp. 36-40.

57 Barthes, «La mort de l'auteur».

58 Ibidem.

59 Cf. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; cap. 10.

60 Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», en *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994.

61 Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, 1971; reed. en *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994. Cf. Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?».

esse princípio pelo qual se trava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição. Dar um autor a um texto, dizia Barthes, é impor ao texto um mecanismo de segurança e dotá-lo de um significado último.<sup>62</sup> Foucault retoma essa ideia: “Se temos o hábito de apresentar o autor como um gênio, como surgimento perpétuo da novidade, é porque na realidade o fazemos funcionar sobre um modo exatamente inverso. Diremos que o autor é uma produção ideológica na medida em que temos uma representação invertida da sua função histórica real. O autor é então a figura ideológica pela qual se conjura a proliferação do sentido”<sup>63</sup>.

Em resumo, e para concluir, podemos dizer que a política de autores não representa a libertação do cinema norte-americano, sem implicar, ao mesmo tempo, a sua sujeição rigorosa a um discurso crítico que bloqueia e determina a proliferação do seu sentido. Se a política da escrita proclamada por Barthes era a consequência imediata da substituição do lugar do autor pelo lugar do leitor, a política de autores defendida pelos *Cahiers* negociava, por debaixo da mesa, o lugar do autor pelo lugar do crítico (abrindo inclusive o espaço para os críticos se tornarem autores).

## Gostamos muito da Glenda

A pergunta que nos fazemos intuitivamente é: como, de que modo, em que medida foi possível que convivessem, num mesmo ambiente cultural e durante a mesma época, esses dois discursos, aparentemente irreconciliáveis? Como foi possível que a política dos *Cahiers* permanecera impermeável ao anúncio da morte do autor pela filosofia?

Digo que é intuitivo fazer-se essa pergunta, mas não é intuitiva a resposta, porque o discurso sobre a morte do autor é sistematicamente passado por alto pela crítica. Porém, de forma silenciosa, indireta, subversiva, a morte do autor assombra todos os discursos da política de autores, e as estruturas críticas e a linguagem militante dos seus partidários transbordam as intenções confessadas, enunciando enviezadamente a iminência dessa morte anunciada. O tema da morte do autor se trasveste sob a forma de um procedimento crítico e de uma retórica recorrente. Cada vez com mais frequência, o autor da ficção (responsável final da direção de certos filmes) e a ficção do autor (critério de seleção e princípio da interpretação) se sobrepõem e confundem os seus termos (hipostasiando um autor ideal ou ideal de autor enquanto princípio regulador).

Esse paralogismo evidente não só é suscitado, como é justificado pela crítica. Bazin acreditava sinceramente que era necessário considerar o cineasta apenas a partir das suas «melhores» obras, deixando de lado os seus «filmes menores»<sup>64</sup>. O autor é apenas uma construção (Frankenstein) que funciona como ideal da análise crítica. O segredo é descobrir o subtexto tipo duma obra e deixar de lado o resto, como se se tratara de ruído, ou inclusive dispensar certos momentos considerados aberrações, argumentando que o autor, confrontado com um material difícil, escolhera se limitar a atuar meramente como técnico. Christophe Orr escrevia nesse sentido: “Um grande número de traços dos filmes analisados devem ser colocados de lado como indecifráveis devido a «ruídos» da responsabilidade do produtor, do operador e inclusive dos atores. (...) O que a teoria de autor faz é tomar um grupo de filmes – obras de um

---

62 Barthes, «La mort de l’auteur».

63 Foucault, «Qu’est-ce qu’un auteur?». Cf. Orr, «Come and get it!», pp. 20-26.

64 Bazin, «De la politique des auteurs», pp. 2-11.

diretor – e analisar a sua estrutura. Tudo aquilo que seja irrelevante para isso, tudo o que não seja pertinente, é logicamente considerado secundário e deixado de lado”<sup>65</sup>.

O autor ao qual se refere a política de autores não se confunde com o indivíduo que realiza, produz e/ou dirige os filmes em questão: “As características definidoras do trabalho de um autor não são necessariamente aquelas que se apresentam imediatamente como evidentes. O propósito da crítica é, portanto, a descoberta de um núcleo de motivos básicos, frequentemente recônditos, sob a capa dos contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento. O padrão formado por esses motivos... é que dá ao trabalho de um autor a sua estrutura particular, ora definindo internamente um corpo de trabalho, ora distinguindo um corpo de trabalho de outro”<sup>66</sup>.

O autor é o produto de projetar sobre o nome do indivíduo esse padrão extrapolado de uma série de obras que se consideram relevantes (não necessariamente de todas), conferindo a esse nome, como assinalava Foucault, poderes especiais. Dessa operação, a crítica conserva das obras apenas os elementos que considera relevantes, abandonando o resto ao esquecimento. “Como os alquimistas – escrevia provocativamente Sarris –, os críticos de autor são notórios por racionalizar pedaços de chumbo em pepitas de ouro”<sup>67</sup>.

Porém, os prestígios mágicos da alquimia não invalidam o fato de que, para transformar-se em ouro, o chumbo tem que deixar de ser aquilo que é. A política dos autores não dá à luz os autores sem separá-los, pelo mesmo ato, da vida. No *panteão* autoral levantado pelos críticos cinematográficos só se inscrevem os nomes dos mortos<sup>68</sup>.

Em «Gostamos muito da Glenda», Julio Cortázar narra a história de um grupo de cinéfilos aficionados de uma atriz norte-americana: Glenda Jackson. A estreia dos seus filmes reúne-os periodicamente e é esperável, senão inevitável, que mais cedo ou mais tarde se procurem. Frequentam os bares entre sessões, coincidem nas filas dos cinemas, assistem às raras reposições. No começo, a afeição manifesta-se na celebração de uma ou outra cena feliz, no elogio dispendioso de uma linha ou de um plano. Só que a celebração pode ser também a crítica.

Pouco a pouco, primeiro com um imponderável sentimento de culpa, alguns se atrevem a deslizar certos reparos: o desconcerto ou a decepção perante uma sequência menos feliz, as caídas no convencional, o trilhado, o previsível. Essas fraquezas devêm tanto mais visíveis na medida em que Glenda aparece aos seus olhos inocente de qualquer imperfeição. Não é possível aceitar que «*Nunca se sabe porquê*» termine assim, ou que «*O fogo da neve*» consinta a infame sequência da partida de pôquer. A felicidade só pode vir da perfeição.

Instintivamente o núcleo cerra fileiras para cumprir com uma tarefa auto-imposta. Instalam um laboratório numa quinta do interior. «*Os frágeis retornos*» é o primeiro filme escolhido, dada a sua relativamente escassa imperfeição. Os meios técnicos estão à sua disposição. De alguma forma conseguem reunir todas as cópias existentes. No laboratório, mais tarde, a sequência ineficaz é substituída, e Glenda é restituída ao ritmo perfeito e ao exato sentido da ação dramática. O filme reeditado não produz a menor surpresa nos circuitos internacionais; a memória joga

65 Orr, Christophe, «Come and get it!», pp. 20-26.

66 Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, pp. 81-83.

67 Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8.

68 Cf. Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8. Cf. Lehman, «Editorial», en *Wide Angle*, VI/1, pp. 2-3.

com os seus depositários e leva-os a aceitar as permutações e as variantes. Quiçá a própria Glenda não perceba a mudança e sim a maravilha de uma perfeita coincidência com uma lembrança lavada de escórias, exatamente idêntica ao desejo.

A tarefa avança sem maiores inconvenientes. Um a um os filmes são retirados do mercado, editados, e colocados novamente em circulação. Em alguns se cortam certas sequências, noutros (em muitos) o próprio final é modificado. Em algumas ocasiões surgem dificuldades para decidir as mudanças, os cortes, as modificações da montagem e de ritmo, dadas as diversas formas que os conjurados têm de sentir Glenda, mas os enfrentamentos resolvem-se e, quando o consenso não advém, dentro do grupo impõe-se a maioria. Os resultados justificam tudo. Os alarmes são raros e fracos; um leitor do *Times* assombrou-se perante três sequências de «*O fogo da neve*», que acreditava lembrar numa ordem diferente; um crítico de *A Opinião* protesta pelo que acredita ser um corte da censura. Tudo acontece muito rapidamente; o mundo do cinema é fugitivo como a realidade histórica.

Finalmente a empresa é completada e a imagem de Glenda se projeta no mundo sem a menor imperfeição. As telas do mundo – pensam os seus admiradores – mostram Glenda tal como ela própria gostaria de ser vista. O inesperado anúncio da sua retirada parece a coroação ideal do projeto. Recebem a notícia com alegria: Glenda já não conhecerá senão um presente absoluto, parecido à eternidade.

Mas a eternidade está enamorada das obras do tempo. Poucos meses depois, Glenda anuncia o seu retorno ao cinema. As razões são as de sempre. Glenda nem sequer pode ser culpada por isso. Mas seus adoradores não podem compreendê-lo. A mesma vontade que os levou a elevá-la exige preservá-la da queda. O crime é acordado essa mesma noite.

Nascida de um entusiasmo análogo por um cinema que era sistematicamente menosprezado pela crítica, a política de autores cerrou fileiras em torno de um pequeno número de diretores norte-americanos pelos quais experimentava certa fraqueza. Essa fraqueza, contudo, forte enquanto aposta da crítica, compreendia um verdadeiro dispositivo de saber-poder. A aposta pelo cinema norte-americano implicava, no seu movimento constituinte, a instauração e consolidação de uma nova figura da crítica. O reino do autor é o reino do crítico. O autor impõe ao texto fílmico um mecanismo de segurança que justifica a autoridade da crítica.

Não digo que existisse nenhum tipo de voluntarismo nisso, nem que os atores da polémica estivessem conscientes de todas as implicações que tentámos analisar. Como dizia Lyotard, o certo é que atuamos, mas não sabemos o que fazemos.

Assim, numa época na qual a morte do autor estava no ar do tempo, a política lançada pelos *Cahiers* consagrava-se à canonização de uns poucos diretores escolhidos. Havia, entre esses gestos divorciados, menos uma contradição que certa complementariedade. No reino das ideias os cadáveres não fedem, mas a verdade é que não se desce vivo de uma cruz.

## Referências

Dado que os problemas da política de autores se encontram estreitamente ligados a uma polémica histórica, preferi – à ordem alfabética – a ordem cronológica para a apresentação de bibliografia; essa perspectiva, acredito, pode ajudar a compreender melhor as constantes e as variações que marcaram a questão em jogo.

- 1953 Rivette, Jacques, «Génie de Howard Hawks», en **Cahiers du cinéma**, n° 23, Mayo de 1953, págs. 16-23.
- 1954 Bazin, André, «Évolution du Western», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 22-25.
- 1954 Chabrol, Claude, «Évolution du film policier», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 27-33.

- 1954 Domarchi, Jean, «Évolution du film musical», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 34-38.
- 1954 Ophuls, Max, «Hollywood, petite ile...», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 4-9.
- 1954 Rivette, Jacques, «Notes sur une révolution», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 17-21.
- 1954 Rohmer, Eric, «Redécouvrir l'Amérique», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 11-16.
- 1956 Bazin, André, «Belleza de un Western», en **Cahiers du cinéma**, n°55, Enero de 1956.
- 1956 Rohmer, Eric, «Les lecteurs des 'Cahiers' et la politique des auteurs», en **Cahiers du cinéma**, n° 63, Octubre de 1956, págs. 54-58.
- 1957 Bazin, André, «De la politique des auteurs», en **Cahiers du cinéma**, n°70, Abril, 1957, págs. 2-11.
- 1958 Arnheim, Rudolf, «Who is the author of a film?», en **Film Culture**, n°16, Enero, 1958, págs. 11-13.
- 1958 Bazin, André, **Qu'est-ce que le cinéma ?**, 4 vols., Cerf, Paris, 1958-1959.
- 1962 Agel, Henri, **Esthétique du cinéma**, Puf, Paris, 1962.
- 1962 Sarris, Andrew, «Notes on the auteur theory in 1962», en **Film Culture**, 27, Invierno de 1963, págs. 1-8.
- 1963 B(eylie), C(laude), «Hawks encore», **Cahiers du cinéma**, n° 145, Julio de 1963, págs. 32-33.
- 1963 Sarris, Andrew, «The auteur theory and the perils of Pauline», en **F.Quarterly**, 4, Verano de 1963, págs. 26-33.
- 1966 Michel Foucault, **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**, Paris, Gallimard, 1966.
- 1967 Derrida, Jaques, **L'Écriture et la Différence**, Seuil, Paris, 1967; vers. castellana de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- 1968 Barthes, R., «La mort de l'auteur», **Le bruissement de la langue**, Paris, Seuil, 1984, vers. portuguesa de António Gonçalves, en **O rumor de la lengua**, Lisboa, Ediciones 70.
- 1968 Sarris, Andrew, **The American Cinema**, Dutton, New York, 1968.
- 1969 Lovell, Alan, «Robin Wood – A Dissenting View», **Screen**, 10, 2, 1969.
- 1969 Wollen, Peter, «Hawks e la 'auteur theory'», en **Mostra Internazionale del Cinema**, Venecia, 1989, págs. 65-70.
- 1969 Wollen, Peter, **Signos e Significação no Cinema**, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- 1970 Sarris, Andrew, «Andrew Sarris notes on the auteur theory in 1970» en **F. Comment**, n°3, Otoño, 1970, págs. 6-9.
- 1971 Foucault, Michel, **Qu'est-ce qu'un auteur ?**, en «Dits et écrits», Gallimard, Paris, 1994.
- 1973 Sarris, Andrew, **The Primal Screen**, 1973.
- 1973 Tudor, Andrew, **Theories of film**, Secker and Warburg, London, 1973.
- 1974 Mast, Gerald (ed.), **Film Theory and Criticism: Introductory readings**, Oxford University Press, New York, 1974.
- 1975 Doyen, Marion, «L'union fait la force: critical theories of film», en **Framework**, n°1, 1975, págs. 36-40.
- 1976 Andrew, J. Dudley, **The Major Film Theories: an introduction**, Oxford University Press, London, 1976.
- 1977 Sarris, Andrew, «The auteur theory revisited», en **American Films**, n°9, Julio-Agosto, 1977, págs. 49-53.
- 1978 Wert, William F. Van, **The theory and practice of the ciné-roman**, Arno Press, New York, 1978.
- 1979 Guérif, François, **Le film noir américain**, Editions Henri Veyrier, Paris, 1979.
- 1980 Armont, Jaques – Leutrat, JeanLouis, **Théorie du film**, Ed. Albatros, 1980.

- 1980 Henderson, Brian, **A critique of film theory**, Dutton, New York, 1980.
- 1983 Assayas, Olivier, «Sur une politique», en **Cahiers du Cinéma**, n° 353, Novembre, 1983, págs. 22-25.
- 1983 Bergala, Alain, «De la singularidad au cinéma», en **Cahier du cinéma**, n° 353, Novembre de 1983, págs. 14-21.
- 1983 Crofts, Stephen, «Autorship in Hollywood», en **Wide Angle**, V/3, págs. 16-22.
- 1984 Andrew, Dudley, **Concepts in film theory**, Oxford University Press, New York, 1984.
- 1984 Bazin, Andre (y otros), **La Politique des auteurs**, Editions de L'Etoile, Paris, 1984.
- 1984 Budd, Michael, «Autorship as a commodity», en **Wide Angle**, VI/1, págs. 12-19.
- 1984 Lehman, Peter, «Editorial», en **Wide Angle**, VI/1, págs. 2-3.
- 1984 Orr, Christophe, «Come and get it!», en **Wide Angle**, VI/1, págs. 20-26.
- 1985 Hillier, Jim (ed.), **Cahiers du cinéma: the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave**, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- 1985 Tuska, Jon, **The american west in film: a critical approaches to the western**, Greenwood, Connecticut, 1985.
- 1987 Mitry, Jean, **La sémiologie en question: langage et cinéma**, Cerf, Paris, 1987.
- 1990 Bénard da Costa, João (org.), **Howard Hawks**, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1990.
- 1990 Eco, Umberto, **Los límites de la interpretación**, vers. castellana de Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1992.
- 1990 Moulin, R., «L'artiste: de l'oeuvre à la signature», **Encyclopaedia Universalis**, Symposium, Les enjeux, 1990.
- 1991 Nesbit, Molly, «Qu'est-ce qu'était un auteur?», trad. francesa, **Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, n°36, 1991.
- 1994 Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy, **New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond**, London: Routledge, imp. 1994.-
- 1995 Couturier, M., **La figure de l'auteur**, Seuil, 1995.
- 1999 Morizot, J., **Sur le problème de Borges**, Kimé, Paris, 1999.
- 2001 Bernas, Steven, **Archéologie et évolution de la notion d'auteur**, Paris, L'Harmattan, 2001.

Artigo enviado em: 02/02/2011

Accite em: 18/06/2011