

1

Introdução

Quando, entre o final de julho e início de agosto do ano passado, morreram, em seqüência, Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni, o jornal *O Globo* dedicou três páginas inteiras do *Segundo Caderno* à discussão sobre o que chamou de “o futuro dos filmes de autor”.¹

Ilustrada por fotos de cineastas canonizados como autores, de diversas nacionalidades e gerações, como Abbas Kiarostami, Jean Luc Godard, Wood Allen, Manoel de Oliveira, Pasolini, Stanley Kubrick e Glauber Rocha, a matéria trazia diferentes posicionamentos sobre a possibilidade da continuidade do cinema autoral, tal como ficou conhecido a partir das idéias lançadas pela revista *Cahiers du Cinéma*, no final dos anos 50, sem entrar, no entanto, no mérito sobre o que isso significava então ou mesmo o que significaria hoje em dia.

O diretor brasileiro Domingos de Oliveira talvez inspirado pela idéia do fim de uma era – como parecia ser a intenção inicial da reportagem - escreveu um artigo falando sobre os anos 60 como um momento especialmente rico para o cinema. Disse ele: “deixam saudades os anos 60, quando a resposta estava *“blowing in the wind”*. Hoje, é mais difícil ter ideais. Porque é preciso criá-los. Porque, sem ideais, a arte caminha. Mas puxa de uma perna.”²

A nostalgia latente em sua fala está presente em significativa parcela do pensamento sobre arte nos dias de hoje. De forma geral, lamenta-se o fim do engajamento artístico e dos ideais de expressividade, originalidade e liberdade, materializados no conformismo de uma arte contemporânea esvaziada de posicionamento crítico e afundadas na sua própria condição de mercadoria.

Mas na fala de Domingos de Oliveira também transparece o que está por trás desta perspectiva. Ao mencionar a dificuldade em ter ideais, o diretor de *Todas as Mulheres do Mundo*, nos remete a um axioma do nosso tempo: o declínio das grandes utopias e das certezas absolutas nas quais se sustentava o

¹ MIRANDA, A.; FONSECA, R. O Cinema que faz pensar. **O Globo**. Rio de Janeiro. 5 ago. 2007. Segundo Caderno, p. 1.

² IDEM. p. 5.

pensamento moderno e de onde decorria um paradigma estético que atribuía à arte e ao artista posicionamentos específicos.

No livro *A Invenção da Arte*, Larry Shiner busca compreender como foi construída a idéia moderna de arte, começando sua pesquisa pelas diferenças fundamentais contidas no conceito de arte da Antiguidade. Os gregos não possuíam uma palavra para designar o que hoje conhecemos como Belas Artes. A palavra que traduzimos usualmente como arte é *techné* que abarcava projetos tão diversos quanto carpintaria, poesia, escultura e fabricação de sapatos e sublinhava fortemente o caráter técnico envolvido nas atividades. Segundo o autor, durante mais de 1000 anos a cultura ocidental careceu de um conceito para designar as Belas Artes, vendo ao artesão/artista – ainda não existia distinção entre eles - mais como um fazedor do que um criador e, de forma geral, tratando estátuas, poemas e obras musicais como elementos que serviam a propósitos particulares, mas do que objetos que valiam por eles mesmos. Sintomaticamente, diz Shiner: “a forma verbal de poetizar (poein) significava simplesmente fazer, sem nenhuma das matizes inspiradas na nossa idéia romântica de criatividade.” (2004, p. 46).

A idéia moderna de autonomia artística tampouco estava presente. Em abril de 1483, por exemplo, Leonardo Da Vinci acordou com a fraternidade da Virgem da Imaculada Conceção, em Milão, a entrega, para dezembro do mesmo ano, de uma pintura de altar com montanhas e rochas ao fundo e Nossa Senhora no meio, vestida de azul.

A exemplo das requisições a que se submeteu Leonardo ao fazer *A Virgem das Rochas*, no velho sistema das artes, os patronos encomendavam poemas, pinturas e composições para determinados lugares ou ocasiões e costumavam determinar o tema, tamanho, a forma, os materiais e os instrumentos. Entre os critérios aplicados para estabelecer seu valor estava o julgamento de normas tradicionais como beleza, harmonia e proporção além de aspectos técnicos como materiais, grau de dificuldade e gasto de tempo.

No sistema moderno, as obras são vistas como expressão de uma personalidade e o receptor não compra só uma obra, mas a imaginação e a criatividade de quem a produziu, expressada pela reputação. Seu preço, por conseguinte, poucas vezes se fundamenta na obra mesma: seus valores não se medem nem pelos materiais, nem pela dificuldade da execução, posto que a obra já não é mais uma construção e sim uma criação.

Assim, o ideal de arte moderna, segundo Shiner, implica uma série complexa de noções cuja combinação não se cristalizou antes do final do século XVIII. Da mesma forma, o gosto estético, a reverência, o decoro e a contemplação perante obras artísticas foram sendo ensinados ao público receptor através dos séculos.

Nesse sentido, talvez o que esteja em questão, hoje, portanto, não seja a morte dos autores, mas de uma certa concepção de arte e de artista. Por isso, historicizar o conceito moderno de arte, ao invés de tomá-lo como absoluto, será o primeiro passo desta pesquisa, que tem como objetivo repensar a relação entre arte e mercado, tendo como objeto o cinema contemporâneo.

Iniciaremos essa reflexão abordando o campo das artes de uma forma geral, traçando um panorama da transformação do paradigma ideológico operada no último século e tomando-o como suporte para entender os diversos posicionamentos artísticos diante do mercado.

Começaremos destrinchando o conjunto de crenças que está por trás do papel do artista construído pela modernidade, usando como exemplo dois momentos: primeiramente, abordaremos o movimento literário, surgido como reação imediata à cultura de massa, cujo esforço recairá na construção da imagem do artista autônomo, dedicado a um ofício que deve ser livre de compromissos comerciais.

Posteriormente, avançaremos até a virada do século XX para observar o posicionamento das vanguardas históricas que, mesmo abraçando o potencial das novas tecnologias e planejando aproximar a arte da vida – ao contrário do primeiro modernismo, que se isolou deliberadamente - se colocarão igualmente contra o mercado, o massivo, o padronizado e o gosto burguês.

Em um segundo momento, consideraremos como os acontecimentos históricos e as transformações socioeconômicas ocorridas ao longo do século passado geraram o questionamento filosófico das grandes verdades da modernidade. Refletiremos sobre o paradigma da pós-modernidade, questionando os novos contornos que adquire o lugar da arte, no quadro de uma cultura cada vez mais definida por parâmetros mercadológicos.

A exemplo da perspectiva apresentada por Denílson Lopes, no prefácio do livro *Cinema dos anos 90*, se, diferentemente do tempo da modernidade onde as certezas absolutas sustentavam posicionamentos radicais, na contemporaneidade

não há mais vanguardas ou movimentos fortes, não se trata necessariamente de decadência ou homogeneização. O cinema reconfigurou suas práticas apontando para uma linguagem híbrida e impura que mistura, sem cerimônia ou ingenuidade, procedimentos estéticos e narrativos clássicos e vanguardistas. Diz Denílson: “(...) nem revolução, nem nostalgia, sutis formas de resistência emergem neste início de milênio. Quem disse que conciliação com o mercado e com o público implica necessariamente em conformismo?” (2005, p. 12).

O potencial dessa negociação, no entanto, nem sempre é visto com olhos otimistas. Voltando à matéria de *O Globo* (e à perspectiva que associa conformismo à inserção comercial), o escritor e cineasta americano Paul Auster, aponta como impedimento para o cinema autoral a forma mercadológica com que se fazem filmes hoje. Diz ele: “a maior tragédia contemporânea é a sensação de que se cineastas como Bergman e Antonioni permanecessem vivos, eles jamais teriam a oportunidade de continuar filmando. Não com a opressão do mercado que o cinema vive hoje.”³

A observação de Auster nos remete a outro aspecto fundamental desta pesquisa. O modo de produção cinematográfico e a proporção que ganharam os filmes – a escala industrial - sempre foram alvos de discussão ao longo da história do cinema, como expressado pela fala do cineasta italiano Luigi Chiarini:

A criação artística tem leis muito distintas das industriais. Ao passo que arte é individualidade, personalidade, diferenciação, a indústria é uniformidade, estandardização, tipificação; a razão artística tende a diferenciar um filme do outro; a industrial, ao contrário, tende a uniformizá-los. (ROSENFELD, 2002, p. 61).

O conflito deriva essencialmente do fato de que a manufatura do filme envolve dois grandes aspectos interdependentes: o criativo e o produtivo. Um filme pode ser uma abstração, uma história que se quer contada, uma questão que se quer discutida, uma visão de mundo que se quer exposta. Mas, independente da intenção, um filme é, praticamente, um produto que envolve meses de trabalho de uma equipe ampla de profissionais com materiais e equipamentos altamente dispendiosos. Por isso depende de financiamento que, pela lógica do capitalismo,

³ MIRANDA, A.; FONSECA, R. O Cinema que faz pensar. *O Globo*. Rio de Janeiro. 5 ago. 2007. Segundo Caderno, p. 4.

deve gerar retorno. E essa exigência pode ter diversos graus de influência sobre o trabalho criativo.

Assim, se a tensão entre o fazer artístico e a interferência da esfera produtiva na criação, desde o surgimento da cultura de massa no século XIX assombra as artes de forma geral, ela se fará presente no cinema desde seu nascimento, devido às suas condições materiais de existência.

Este será o assunto do segundo capítulo. Iniciaremos falando um pouco sobre a conjuntura em que o cinema se desenvolve, de reconfiguração do espaço urbano, onde o excesso de estímulos e a velocidade inauguram uma nova experiência do corpo e da percepção do indivíduo. Abordaremos as primeiras duas décadas do cinema, buscando perceber de que forma o desenvolvimento do formato narrativo está intrincado ao desenvolvimento do modo de produção cinematográfico.

Em um segundo momento, refletiremos mais profundamente sobre o tipo de narrativa canonizada pelo cinema americano. Abordaremos, especialmente, os pontos que foram os principais alvos de polêmica: a narratividade, a representação naturalista e a decupagem clássica/ montagem invisível. Falaremos brevemente sobre como diferentes práticas irão explorar as possibilidades do recém descoberto meio, para além da sua habilidade de contar histórias.

Tendo sempre em vista os objetivos que norteiam a dissertação, enfocaremos a reivindicação de um cinema independente das influências literárias tal como se apresenta nas propostas da *política dos autores*. Com base numa tradição teórica que já existia na França desde os anos 20, naquele momento, foram discutidos assuntos como o diretor de cinema como autor e o uso de ferramentas especificamente cinematográficas.

A novidade é que, contrariando o consenso da época, alguns dos pensadores desta teoria irão advogar em favor de um certo tipo de filme americano que, dentro de um esquema industrial massivo, consegue se sobressair como obra de arte, pensamento que encontra continuidade na administração atual da revista. Mais uma vez, recorrendo aos depoimentos recolhidos pela matéria de *O Globo*, Jean Michel Frondon, atual diretor de redação da *Cahiers*, negou-se a decretar o fim de uma era afirmando que “é um equívoco dizer que os últimos grandes realizadores estão mortos”. Ele dedicou recentemente uma edição aos potenciais autores cinematográficos que transitam em solo americano como Michel Mann,

M. Night Shyamalan, Clint Eastwood, David Lynch e Gus Van Saint (os dois últimos produzindo nos EUA, ainda que fora de Hollywood).

Interessada em conceituar a autoria como proposta apta a se manifestar em diversos cinemas, a *política* pensará de que forma o artista pode assegurar seu traço dentro de um forte esquema de produção industrial, refletindo sobre o papel do roteirista, do diretor e do produtor e sobre a dimensão das interferências produtivas na criação. Mais do que isso, a *política* antecipará algumas das estratégias de negociação com o mercado, às quais recorrem os cineastas contemporâneos.

A flexibilização do formato produtivo parece ser a principal idéia por trás dessas estratégias. O diretor espanhol Pedro Almodóvar, por exemplo, um dos nomes destacados pelos entrevistados de *O Globo* como possíveis renovadores, reflete sobre o cabo de guerra entre produção e criação que o levou a criar, em 1983, a produtora *El Deseo*:

A minha relação com os produtores não era muito boa. Os meus filmes nunca custaram mais do que as receitas que produziram, mas tive a impressão que os meus produtores queriam fazer um filme e eu queria fazer outro, o que criava tensões. (STRAUSS, 2006, p. 81)

No caso dos filmes de Almodóvar, seu irmão e produtor, Agustín Almodóvar, observa que a opção por orçamentos baixos – cerca de cinco milhões de dólares - desativa o medo que o dinheiro faz reinar no cinema. Já no esquema dos grandes estúdios americanos, por exemplo, onde os investimentos são mais altos – um *blockbuster* custa em torno de 150 milhões de dólares – a exigência de retorno é maior e por isso o produto costuma observar os parâmetros de sucesso que um século de comércio ensinaram à Hollywood. Dependendo da forma com que se faz o filme, portanto, a balança pende para um dos lados.

Uma vez abarcando o campo da cultura de uma forma geral, ao invés de restringir-se a demanda pelo produto padronizado, o mercado parece abrir espaço para oferecer também o inusitado (ainda que, possivelmente, obedecendo aos limites da demanda). Desta forma, despontam para um público mais amplo nomes como Wong Kar Wai, David Cronenberg, Paul Thomas Anderson, Lucrecia Martel, entre outros listados pela matéria de *O Globo* como uma nova safra de

autores, cujas práticas são reconfiguradas a partir do novo regime estético contemporâneo, o que pode ser percebido em outra fala de Agustín:

No início pensei, tal como a minha mãe, que para o Pedro o cinema era um passatempo e que continuaria a sê-lo, porque a forma como ele fazia cinema dava-nos a impressão de que ele seria sempre um marginal, no bom sentido do termo: livre, não integrado ao sistema. Contudo, para nossa surpresa, o sistema reconheceu-o. E hoje a empresa de produção que fundamos, a *El Deseo*, reflete esse espaço insólito e paradoxal que o Pedro consegue encontrar: estamos na indústria mas dentro dela somos atípicos. (STRAUSS, 2006, p. 93).

Diante desta perspectiva, no terceiro capítulo, discutiremos quatro obras que exemplificam práticas de negociação e deflagram o lugar de *resistências sutis* – para usar o termo com o qual se expressou Denílson Lopes. É intenção dessa dissertação pensar o filme em sua condição de bem simbólico e a narrativa dentro do quadro mais amplo da estrutura produtiva. Por isso, conduziremos nossa reflexão não só a partir da análise fílmica, mas considerando os fatores produtivos e comerciais envolvidos.

Os quatro filmes, tomados como objeto de estudo, partiram de um orçamento pequeno e obtiveram um retorno de bilheteria bastante modesto, ainda que tenham sido feitos nos EUA e distribuídos pelo mundo. São filmes que poderiam ser chamados de comerciais, embora não tenham sido produzidos pelos grandes estúdios: conjugam grandes estrelas a experimentações narrativas, premiações da indústria e influências vanguardistas, caracterizando um formato produtivo e estético que hibridiza rupturas e classicismo, em um exemplo da negociação entre criação e mercado que se potencializa no contemporâneo. A seguir, apresentaremos mais detalhadamente as obras e seus realizadores.

Os filmes analisados serão *Quero Ser John Malkovich* (1999), *Adaptação* (2002), *A Natureza Quase Humana* (2001) e *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* (2004). Os dois primeiros são fruto da colaboração entre o roteirista americano Charlie Kaufman e o diretor Spike Jonze. Os dois últimos resultam da parceria do mesmo roteirista com o diretor francês Michel Gondry.

A escolha dos realizadores e o modo com que trabalham também foi fator determinante para o propósito dessa dissertação. Os três são conhecidos por propostas visuais e narrativas ousadas, tencionando ao máximo o limite do que pode ser diferente, dentro da demanda comercial. Como veremos, eles possuem

um discurso muito lúcido a respeito dessas questões, problematizando – as, inclusive, dentro dos filmes.

Como nos interessa incluir o formato produtivo, consideramos especialmente rico adicionar à reflexão a figura do roteirista, que se expande e se desdobra em outras atividades, pondo em cheque o papel do diretor como responsável absoluto pela criação do filme.

O assunto torna-se especialmente interessante em um momento em que este profissional vem ganhando cada vez mais destaque na mídia. Em janeiro de 2007, por exemplo, o roteirista Guillermo Arriaga reclamou para si a autoria dos três filmes que fez com o diretor Alejandro González Iñárritu, causando o fim da relação entre os criadores de *Amores Brutos*, *21 Gramas* e *Babel*. Isto sem falar da greve dos roteiristas que, desde o início de novembro do mesmo ano, paralisou a indústria cinematográfica e televisiva americana, gerando um prejuízo de cerca de US\$ 1,4 bilhão.

Nascido em 1958 na cidade de Long Island, Charlie Kaufman estudou cinema na NYU e ganhou a vida escrevendo artigos até começar a trabalhar esporadicamente em seriados como *The Dana Carvey Show* e *Ned and Stacy*. Tentou emplacar pilotos que, apesar de admirados pela qualidade do texto, eram rejeitados por não serem suficientemente naturalistas para a televisão.

Seus roteiros, além de várias indicações e um Oscar®, o transformaram no roteirista mais importante de Hollywood - a bem da verdade, um dos poucos que se (re) conhece – o que deriva possivelmente da forma como trabalha. Para começar, tem o privilégio de escrever sozinho, enquanto muitos roteiros passam por um processo coletivo que tem a intenção de torná-los agradáveis a um público mais amplo. Costuma colaborar no processo do início ao fim, seja participando da produção, seja acompanhando de perto o trabalho dos diretores e reescrevendo o roteiro à medida que a filmagem se desenvolve, seja interferindo na sala de corte. Assim, Kaufman garante que suas idéias sejam respeitadas e tornem-se visíveis aos seus espectadores.

Spike Jonze nasceu em Maryland, EUA, em 1969. Começou sua carreira dirigindo vídeos de esportes radicais, como *skateboard*, passando posteriormente para a publicidade e a música. Jonze é conhecido pelo estilo caricatural e brincalhão, tanto esteticamente como na construção de sua *persona* pública. Tem vários alter egos, como Richard Koufey, o líder de um grupo de Dança que criou

para um clipe de *Fatboy Slim* - e lhe rendeu o prêmio de melhor diretor no ano de 1999 – além do próprio Spike Jonze, já que seu nome de batismo é Adam Spiegel.

Em 2006, foi indicado pelo *Directors Guild of America* para o prêmio de "*Outstanding Achievement in Commercials*." Foi nomeado pelo conjunto de sua obra que inclui comerciais para Adidas, Cerveja Miller e a loja Gap. Foi produtor e co-criador da série *Jackass* e ainda fez algumas participações como ator, como o caipira Conrad, no filme *Três Reis*, de David O. Russel.

Michel Gondry, por sua vez, nasceu em um subúrbio de Versalhes, em 1963 e rapidamente ficou conhecido como gênio nos círculos da indústria. Seus comerciais e videoclipes combinam uma espécie de surrealismo brincalhão, desafio da lógica e perspicácia estrutural que refletem sua formação: desde pequeno, Gondry queria ser pintor e inventor, construindo aparelhos óticos e experimentando truques de câmera. Mas tarde, viraria baterista da banda francesa *Oui Oui* e começaria sua carreira fazendo seus próprios clipes.

Sua carreira comercial é extremamente bem sucedida. Possui, por exemplo, o recorde de maior número de prêmios conquistados por um único comercial (chamado *Levi's Drugstore*): “seu trabalho até agora já o qualifica como uma das mentes mais imaginativas e originais do cinema: um cruzamento entre Steven Spielberg, Tex Avery and MC Escher” – comenta Steve Rose, do site *filmcritic.com*.⁴

Gondry foi parar em Los Angeles depois de não conseguir entrada na indústria de filmes francesa. Segundo ele, para fazer filmes na França “você tem que ser um escritor ou um filósofo mais do que um artista visual”.⁵

Esse comentário nos remete as idéias de Jacques Rancière a respeito da fábula cinematográfica, tal como citado na epígrafe deste texto. Tomando como exemplo o manifesto *Boujour Cinéma* de Jean Epstein, nos anos 20, Rancière argumenta que o ideal de cinema lançado pelo francês era, antes um ideal estético característico de todas as manifestações artísticas de seu tempo, do que uma propriedade intrínseca ao mecanismo cinematográfico, concluindo que “o olho da máquina se presta a tudo: tanto a tragédia em suspenso e o trabalho dos *kinoks*

4ROSE, S. Monkey Business. **Filmcritic.com**, 16/05/2003. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/monkeybusiness.htm&2>

5 IDEM.

soviéticos, como à antiquada ilustração de histórias de interesse, amor e morte”. (RANCIÈRE, 2005, p. 19).

O abismo entre o cinema como uma nova forma de se contar velhas histórias e o cinema que criaria para si outras formas e outras histórias polarizou, em ampla medida, o cinema narrativo clássico e o cinema de vanguarda, o que ficou caricaturado pela oposição entre os filmes feitos nos EUA e na Europa. Frequentemente tematizada por auto-análises metalingüísticas, no entanto, essa polarização, hoje mais do que nunca, parece apressada e improdutiva.

Wood Allen, por exemplo, cuja popularidade é bastante baixa nos EUA, brinca com essa idéia em *Dirigindo no Escuro* (2002), que no original tem o sugestivo título de *Hollywood Endind*. Depois de conceber um filme estando completamente cego, o diretor é aclamado pela crítica francesa como o maior artista americano em 50 anos. Allen aborda a polarização entre cinema de arte e cinema de entretenimento, ironizando seu próprio fracasso doméstico e o prestígio que possui na Europa. Não por acaso, seus últimos filmes foram produzidos no velho continente onde, segundo ele, é mais fácil conseguir financiamento. Neste diapasão, Allen discute explicitamente a flexibilização entre liberdade artística e atendimento de demanda comercial. Em uma cena, cita, como exemplo dessa negociação, Alfred Hitchcock, expoente máximo da defesa feita pelos *Cahiers*. Mas ele não foi o único: Ford e Capra podem ser apontados como alguns dos pioneiros e, como vimos, recentemente é possível citar muitos outros. Assim, nossa opção por trabalhar com Kaufman, Gondry e Jonze não é baseada na crença de que se trata de um procedimento inaugural ou radicalmente inovador.

Ao contrário. Acreditamos que nada disso é novo, considerando, inclusive, que o ideal moderno de autonomia, mais do que uma prática, era uma bandeira que não encontra solo para firmar-se nos dias de hoje. Voltando ao século XIX, quando os novos mecanismo de reprodução industriais criam a cultura feita para as massas, cabe lembrar que Edgar Allan Poe escrevia romances policiais, cuja temática se prestava ao interesse do público mais amplo, ainda que mantendo a complexidade narrativa e estrutural de sua obra. Nesse sentido, o objetivo dessa dissertação é analisar como esta tensão entre um ideal de liberdade artística e o filme como produto comercializável se manifesta no cinema contemporâneo, considerando a crise do paradigma estético da modernidade.

Nosso interesse é especialmente reforçado à medida que a imensa maioria das análises cinematográficas dificilmente leva em consideração o aspecto produtivo. Longe de perseguir um ideal de autoria no cinema americano, como queriam os *Cahiers*, o propósito deste trabalho é analisar o intrincamento entre a esfera da produção e as soluções narrativas. Para além de pensar cinema isoladamente, busca-se compreendê-lo no quadro mais amplo do comércio de produtos culturais.