

Parte II: Da autoria

Parte II: Da autoria

4. O cinema e a autoria

4.1. Pode alguém fazer obras que não sejam “arte”?

Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas “d’art”? (Marcel Duchamp)

Especialmente a partir da modernidade acompanhou-se na sociedade ocidental as etapas de um processo de singularização dos campos da arte. A Revolução Industrial e as conseqüentes transformações na produção contribuíram fortemente para um movimento de autonomia e de especialização que também incluiu os campos artísticos, na medida em que as trocas comerciais e culturais se tornaram cada vez mais próximas e ancoradas em um sistema de bens simbólicos.

Tal sistema, de acordo com Pierre Bourdieu¹⁸⁷ (2005), passou a privilegiar a diferenciação e a especialização tanto da produção quanto dos profissionais nela envolvidos, de forma a melhor atingir os diversos públicos a que produtores e produtos – carregados de significações – se destinavam.

Esse movimento de especialização, em sua visada artística, funcionou como uma maneira de legitimar a arte enquanto instância própria dentro do contexto da ascensão da burguesia e do estabelecimento de uma organização mercantil-capitalista de crescente capacidade produtiva.

¹⁸⁷ Em “O mercado de bens simbólicos”, o autor discute a lógica do processo de autonomização dos campos da arte a partir da análise da função do artista e da arte dentro de um contexto que passa pela Idade Média, pelo Renascimento e especialmente pela Revolução Industrial. Bourdieu aprofunda as características do fenômeno através da referência a diferentes campos da produção de bens culturais e simbólicos, e particularmente na diferenciação entre o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural, que têm seu funcionamento baseado no sistema de trocas simbólicas que regula a sociedade ocidental. Diz o autor a respeito do processo de especialização da arte: “De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico, (...) definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas (...) tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto explicativo) dos diferentes sistemas de tomada de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo” (BOURDIEU, 2005, p.99).

Com efeito, as diversas áreas da expressão artística foram aos poucos definindo os contornos das especificidades que as singularizavam, numa iniciativa com vários objetivos: a individualização para a produção de conteúdo específico e diferenciado; a tentativa de desvinculação e de independência do mercado regido pelas premissas comerciais burguesas; e a distinção da produção artística das esferas do gosto das massas.

No entanto, com a constituição de um mercado diferenciado para as obras de arte foram garantidos simultaneamente o reconhecimento da singularidade dos artistas enquanto produtores e a caracterização da obra de arte como mercadoria.

Para Bourdieu, esta associação entre as noções de obra e de mercadoria e a afirmação de um tipo específico de produtores de bens simbólicos culturais para o mercado (os escritores e os artistas) constituem as bases para uma teoria pura da arte (“da arte enquanto tal”), teoria esta que estabelece uma separação entre a arte como mercadoria e a arte como significação, “a arte produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material” (BOURDIEU, 2005, p.103).

Isso permitiu a valorização estética e simbólica das obras e o desenvolvimento de uma liberdade formal a artistas e escritores, que têm seu processo criativo desassociado à destinação comercial do produto final, embora valha ressaltar que esta liberdade de criação acaba tendo como restrição a submissão às leis do mercado de bens simbólicos a que estes produtos estão vinculados.

Além disso, toda essa conjuntura gera consequências contraditórias: por um lado, a defesa da autonomia da arte diz respeito à resistência à conformidade com os moldes da vida cotidiana burguesa e aos mercados em constante expansão, refletindo a preocupação em resguardar a produção artística, isentá-la de funções pedagógicas ou funcionais e escapar da tendência dos fluxos comunicacionais e culturais de serem absorvidos pelo fluxo comercial¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Peter Bürger desenvolve o pensamento de Habermas sobre o assunto, explicando a função exercida pela arte enquanto possibilidade de escape dentro do panorama do capitalismo moderno: “a arte é uma espécie de reserva para uma satisfação, ainda que apenas virtual, de necessidades que, por assim dizer, se tornaram ilegais no processo material de vida da sociedade burguesa. Entre essas necessidades ele inclui a “relação mimética com a natureza”, a “convivência solidária” e a “felicidade de uma experiência comunicativa que está desobrigada em relação aos imperativos da racionalidade voltada para os fins, e que tanto deixa espaço aberto à fantasia quanto à espontaneidade de comportamento”” (BÜRGER, 2008, p.62-63).

Mas, por outro lado, muito da dinâmica do campo da arte encarado como esfera autônoma se deve justamente às características do mercado – a valorização da autoria e a proteção dos direitos autorais e da propriedade intelectual, o estabelecimento de valores simbólicos e financeiros para as obras baseados nas instâncias de determinação e de divulgação: os críticos, os colecionadores, o sistema de ensino, os públicos e os locais de circulação e visibilidade, entre outros –, o que implica uma tensão constante.

O desenvolvimento de um mercado para a obra de arte também é responsável por uma série de transformações em relação às concepções tanto da própria noção de arte, quanto do artista que a produz e do lugar que ele ocupa na sociedade.

Nessa perspectiva, o artista e o público passam a configurar categorias diferentes e apartadas, já que o artista passa a ser visto como produtor autônomo e criativo, acima da média, sendo portanto foco da produção para o consumo dos públicos burguês e geral, que por sua vez exercem a função de extremidade final da cadeia produtiva.

A criação artística encontraria então na cultura da modernidade um prestígio que conferia ao indivíduo-autor, ao artista, percebido como ser único e singular, lugar especial e privilegiado, destacado da sociedade.

A comercialização dos bens culturais prospera a partir de métodos utilizados em paralelo pela ordem econômica, como por exemplo as técnicas publicitárias para a divulgação das mercadorias.

Ao mesmo tempo, há um esforço para marcar a diferença entre o intelectual e o vulgar, separando-se definitivamente três das principais figuras envolvidas no processo: o artista, a burguesia e o povo, e estabelecendo-se as particularidades entre o que é produzido para cada uma delas e como as obras são percebidas e apropriadas.

Dessa forma, a partir da distinção entre a arte e a cultura de massa cria-se um par de oposições, exemplo da expressão de uma lógica binária¹⁸⁹ muito cara à

¹⁸⁹ O binarismo, estabelecido como lógica de pensamento da modernidade e fundamental para a difusão da filosofia hegeliana, compõe-se através da determinação de pares de oposição nos quais um dos componentes é percebido como representante de uma ideia, de um sujeito ou de um conceito, enquanto o outro determina, por oposição, a posição do outro, o seu oposto subordinado. Assim, o contraste faz com que o termo inicial seja compreendido como superior, enquanto que o outro passa a ser o seu inferior.

modernidade, que tem uma de suas principais origens no esforço burguês para evitar a contaminação da alta cultura pelos traços da cultura popular.

A diferenciação entre a alta arte, autônoma, autêntica, auratizada e reflexo da genialidade e do espírito do tempo do artista, e a cultura de massa, menos refinada e mais vulgar, parte da iniciativa burguesa, em seu processo de afirmação na substituição dos valores aristocráticos, e do receio da contaminação popular no novo panorama da sociedade. Esta oposição entre alta arte e cultura de massa é o que Andreas Huyssen (1997) chama de o “grande divisor” e marca uma das vertentes da discussão da questão da autonomia da arte.

A figura do “grande divisor” é analisada nos estudos de Bourdieu (2005) através das principais diferenças entre a produção erudita e a produção da indústria cultural: os mercados, o sistema que regula as trocas e as características das obras.

Em primeiro lugar, a alta arte e a indústria cultural¹⁹⁰ geram produtos destinados a mercados distintos: enquanto a produção erudita está voltada para os demais produtores de bens culturais eruditos, que atuam num duplo e contraditório papel de instâncias de legitimação e de concorrência direta, a indústria cultural destina seus produtos para o público em geral, que apenas consome o que é produzido.

Os dois mercados são regulados de formas diferentes, o que dá aos seus produtos características distintas. A indústria cultural está organizada a partir das leis da estrutura mercadológica capitalista e tem como objetivo a ampliação da quantidade de consumidores e do volume comercializado, otimizando o modelo de oferta e de procura e incrementando a receita.

Já a produção erudita, embora em parte também regulada pelas leis de mercado, funciona a partir do valor simbólico estabelecido na avaliação e no reconhecimento dos pares produtores, fazendo com que os critérios de legitimidade e de consagração – promovidos pela alta arte e reforçados pela crítica especializada, pelos meios de comunicação e pelas instituições responsáveis pelo ensino – justifiquem um afastamento da esfera do público e uma produção fechada em si mesma e voltada para os críticos e para os pares, o que é reiterado

¹⁹⁰ As características principais da oposição entre a alta arte e a indústria cultural serão apresentadas a partir de uma visada adorniana para depois serem questionadas dentro do contexto contemporâneo.

pelo fato destes últimos atuarem simultaneamente como esfera de reconhecimento e como concorrência de mercado.

A crítica também desempenha um papel fundamental, na medida em que toma para si a responsabilidade de ser um dos intermediadores na decifração dos sentidos das obras da produção erudita, ampliando com isto os níveis hierárquicos e reforçando a distância entre o artista e o público, já que a interpretação das obras não é imediata e nem está plenamente acessível ao público em geral:

tal crítica garante a inteligibilidade de obras fadadas, pelas próprias condições em que foram produzidas, a permanecer muito tempo ininteligíveis para aqueles que não estão bastante integrados no campo dos produtores, e por esse motivo nem podem conceder a tais obras uma presunção de inteligibilidade (BOURDIEU, 2005, p.107).

A postura descrita por Bourdieu é uma das chaves para a compreensão da contradição entre a consagração das obras e o sucesso de público que elas podem gerar, ou seja, um alto índice de vendas ou de visibilidade fora do campo dos produtores e dos críticos não necessariamente agrega valor simbólico às obras da produção erudita do ponto de vista de quem as cria ou divulga.

Muitas vezes percebe-se exatamente o contrário, obras que são sucesso de público, em termos de venda, de repercussão ou de bilheteria, que também são duramente avaliadas pela crítica especializada.

A valorização da produção da alta arte, pelo menos no que se refere aos próprios produtores, entre outros fatores, se dá pela exclusividade, pela raridade e pela dificuldade de acesso que a obra oferece ao público em geral.

Nesse sentido, a legitimidade cultural das práticas intelectuais e artísticas foi associada às “distinções culturalmente pertinentes” (BOURDIEU, 2005, p.109), valorizando a autonomia técnica e cultural do campo da arte através da especialização dos temas, dos estilos e da produção de obras de essência pura, abstrata, singular e rara em seus componentes culturais, estéticos e simbólicos, e não exclusivamente econômicos.

Somam-se a isso dois elementos: o primeiro, os valores simbólicos e financeiros crescentes dados à autoria¹⁹¹, vista como a expressão privilegiada e

¹⁹¹ Ver QUEIROZ, 2011.

insubstituível do artista e da potencialidade de suas habilidades e de sua visão original no domínio da arte, devendo portanto ser protegida.

O outro elemento é a necessidade de relacionar a instância de legitimação, além da crítica especializada, ao ensino e aos meios de comunicação, para que os critérios de reconhecimento e de consagração sejam absorvidos, reproduzidos, conservados e difundidos, a fim de exercitar a apreensão e a percepção do público para o cumprimento das exigências da estrutura de produção do campo erudito, bem como formar uma parcela de consumidores capazes de apropriar-se simbolicamente das obras.

Na análise de Bourdieu (2005), a valoração dos bens culturais enquanto obras de arte depende da economia, do contexto e da lógica de apropriação a que estes bens estão associados.

A pesquisa do autor aponta para a aquisição de cultura como sendo hierarquizada socialmente a partir das classes de indivíduos consumidores. A partir daí, os gostos estariam associados às trocas simbólicas e ao acesso às tradições constituídas socialmente.

Por sua vez, o campo da indústria cultural, subordinado à dinâmica do mercado capitalista, opera através da produção em larga escala, concentrada na otimização do volume ofertado e na conquista de maiores parcelas de mercado. Estes objetivos são a motivação da criação de obras realizadas a partir de procedimentos que as tornem diretas, simples e acessíveis de maneira geral a um público heterogêneo e que gerem a maior rentabilidade possível.

A ininteligibilidade da produção erudita, com significados complexos e fechados em si mesmos, intermediados pela leitura da crítica e dos formadores de opinião especializados é substituída pela simplificação das obras e pela satisfação do grande público, associada a opções de entretenimento de fácil percepção e de consumo em massa.

Tratando de uma discussão semelhante, mas sob outra ótica, Oliveira (2004, p.84) analisa o contexto de afirmação e de produção artística da alta arte, comparando-os com as iniciativas do Modernismo, e sugere que “o princípio em torno do qual a literatura e a cultura modernistas não se moldaram foi a exclusão das massas, a derrota de seu poder, a remoção da sua alfabetização, a negação de sua humanidade”.

Segundo o autor, o processo de impedir o acesso das massas à literatura de produção erudita, ao invés da imposição de obstáculos para a alfabetização, se deu pelo fortalecimento da oposição entre a alta literatura e a baixa literatura.

A alta arte é de difícil acesso, tanto no que diz respeito à decifração dos conteúdos quanto aos requisitos artísticos e formais necessários para produzi-la. As obras consideradas “maiores” estão, portanto, afastadas da massa e só são acessíveis quando mediadas por instâncias próprias, o que contribui para a sua valorização simbólica.

Mas esse posicionamento vai perdendo terreno na medida em que a indústria cultural cresce, e a crítica desempenha um papel importante na questão. Partindo da publicação na imprensa dos necrológios de Wilson Martins, Sussekind (2010) debate o papel da crítica literária brasileira na contemporaneidade.

A autora posiciona a crítica atual entre a atividade de propaganda – o exercício de uma celebração comercial que é traduzida na efervescência de eventos literários para o grande público e na publicação na imprensa de textos que funcionam muito mais como resumos e guias de consumo do que como análises reflexivas – e o beletrismo – um movimento nostálgico de volta ao estudo estético da literatura em si, desligada de seus componentes históricos, sociais políticos e econômicos.

A oposição entre os campos do erudito e da indústria cultural se estrutura simbolicamente entre a legitimidade e a ilegitimidade, a partir da formação de um binômio cujos componentes se dividem: de um lado, a produção de obras geradas dentro de um mercado que se auto-alimenta e cuja consagração é garantida pelos pares, pelos meios de comunicação e por um sistema de ensino que funciona como esfera de reconhecimento.

De outro, uma organização produtiva baseada na criação e no atendimento da demanda externa de um público que apenas cumpre a função de consumidor de produtos mais simplificados, sendo considerado portanto culturalmente inferior.

Contudo, separar os dois extremos (alta arte e cultura de massa) e tratá-los como estruturas independentes seria incorporar o modelo binário moderno sem problematizá-lo. É necessário perceber o “grande divisor” em suas particularidades e complexidades, considerando especialmente que o contato entre

os seus termos componentes é inevitável, e que este contato estabelece importantes práticas de reconfiguração:

É preciso encarar a oposição entre os dois modos de produção de bens simbólicos – que só podem ser completamente definidos através de suas relações – como o produto de uma construção-limite. No interior de um mesmo sistema, defrontamos sempre com todos os produtos intermediários entre as obras produzidas por referência às normas internas do campo de produção erudita e as obras diretamente comandadas por uma representação intuitiva ou cientificamente informada das expectativas do público mais amplo (BOURDIEU, 2005, p.139-140).

Em concordância com a análise de Bourdieu¹⁹², é importante destacar que, apesar dos pólos desse binômio funcionarem como noções conceituais com origens e contextos marcados, sempre foi impossível manter os dois extremos e seus contextos produtivos apartados entre si.

Por mais que se tentasse evitar, as duas esferas operavam trocas contínuas e permaneciam entrelaçadas, fazendo uso cada vez maior da apropriação de elementos compartilhados.

As diversas áreas da produção cultural acabam determinando contribuições e transformações mútuas e é este reconhecimento o motivador da presente reflexão, principalmente no que se refere ao cinema e à literatura.

A modernidade e o seu gosto pelo paradoxo evidenciou ao mesmo tempo a estipulação das especificidades e da independência dos diversos campos da arte e o envolvimento que os torna intimamente relacionados.

Martín-Barbero (2003) aborda a questão a partir de uma crítica à noção de “homem-massa”. O autor recorre a Ortega y Gasset, que afirmava que o indivíduo do primeiro terço do século XX se viu num movimento contraditório: embora seu horizonte de possibilidades tenha sido ampliado pelo desenvolvimento técnico e pelo crescimento demográfico, ele foi também absorvido pela massa crescente e pela

¹⁹² O autor (2005, p.140-146) argumenta que a manutenção da oposição entre a alta arte e a cultura de massa é também uma estratégia para a proteção do campo erudito, ou seja, “um sistema de defesa contra o *desencantamento* produzido pela constituição do campo de produção erudita enquanto tal, desvendando a verdade objetiva da profissão”. Ao associar à indústria cultural as características técnicas, comerciais e profissionais, e o objetivo de atingir o lucro financeiro e um público cada vez maior e indiscriminado, resta à produção erudita a diferenciação, os traços da genialidade e da arte comprometida com a fruição e com a legitimidade. Assim, certos valores e parâmetros são difundidos para que haja critérios de reconhecimento – estilísticos, temáticos, de gênero – que orientem o conhecedor quanto à qualidade das obras: “assim, as obras que aparecem de modo manifesto como pertencentes à esfera legítima, ainda que seja apenas através de seu gênero, requerem uma disposição devota, cerimonial e ritualizada (mesmo nos momentos de dessacralização), atitude que seria deslocada ou até ridícula e grosseira (a título de *allodoxia*) se adotada diante de bens culturais situadas fora desta esfera”.

especialização, o que o fez abandonar uma perspectiva integral e adotar uma postura parcial, especializada, conformista e vulgarizada.

Caberia à arte moderna, então, romper com a relação tradicional entre arte e sociedade através da iniciativa de desmascarar culturalmente as massas e condenar as suas limitações: “a verdade última da desumanizada arte moderna reside em humilhar as pretensões das massas e demonstrar-lhes sua insuperável vulgaridade” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.67).

Para Martín-Barbero (2003), a teoria de Ortega y Gasset – apesar de demonstrar a força da relação entre a questão cultural e a questão política, e de se contrapor ao sentido de popular que Barbero se propõe a desenvolver – é paradoxal e carregada de aristocratismo, já que não analisa os impactos e os desdobramentos provenientes das transformações contextuais, culturais e políticas, “os processos históricos de transformação da cultura e os conflitos e contradições que essa transformação articula” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.67), justamente os resultados das trocas e da interação entre a alta arte e a cultura de massa e suas possibilidades para a produção cultural.

Um caminho possível para responder a questão é considerar que a tentativa de constituição da arte como lugar da autonomia foi questionada pelas vanguardas históricas¹⁹³ que, reconhecendo o discurso da autonomia como redutor, discordavam do afastamento entre o artista e o público e tentaram retomar uma aproximação entre a arte e a vida cotidiana através dos mais variados recursos.

Marcel Duchamp trabalhava seus *ready-made* a partir da perspectiva de uma quebra do regime estético da arte autônoma: ao invés da arte mimética, a contemplação desconfortável de um ou mais objetos provenientes da linha de montagem industrial assinados pelo artista e colocados dentro do espaço dos museus e das galerias se torna o exercício de uma postura crítica que repensa tanto as fronteiras do mundo da arte quanto a definição de autor.

¹⁹³ Laura Cánepa explica o contexto que intermedia o surgimento e as motivações da produção das vanguardas históricas: “No final do séc. XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado pelo mercado cultural de massas, as tecnologias modernas de transporte e de comunicação internacionalizaram a crítica artística e a arte europeia passava a lidar diretamente com as influências advindas, por exemplo, do Extremo Oriente e dos países africanos. Além disso, como descreve o historiador Eric Hobsbawn (1991, p.316), o clima de fim de século não sugeria propriamente autoconfiança: ao mesmo tempo em que as culturas nacionais europeias se orgulhavam de seus impérios e de sua influência espalhada pelo globo, multiplicavam-se as manifestações políticas contra o capitalismo, as obras “decadentistas” de autores como Charles Baudelaire e difusão de ideias filosóficas irracionistas como as de Friedrich Nietzsche”. (In: MASCARELLO, 2006:56).

O artista, ao fazer uso de materiais industriais pré-fabricados, abandona a predileção pela originalidade da expressão individual e deixa de ser aquele que cria para se tornar aquele que revela, que evidencia, abrindo margem para as contribuições do espectador e da produção em série para a construção de sentido, expressando a contradição entre a arte artesanal e a sociedade industrial¹⁹⁴.

A fragmentação, o choque e o acaso são incorporados como estratégias de apagamento do conteúdo intencional da obra de arte em prol da produção de sentidos aleatórios, e o cruzamento entre os campos das artes é mais aprofundado, no intuito da exploração de novos caminhos e novas linguagens, que passam por ressignificações estruturais e de conteúdo.

Além disso, fazem parte dos objetivos vanguardistas na tentativa de superar a questão da autonomia da arte¹⁹⁵: reconduzir a arte à práxis vital trazendo para o campo da arte os materiais e os processos do capitalismo industrial¹⁹⁶; o abalo da arte enquanto instituição, através da crítica às condições contextuais da produção e ao aparelho reprodutor e de distribuição das obras de arte; uma postura política associada à expressão artística, num posicionamento contra a arte burguesa autônoma, que valorizava a discussão estética desvinculada de conteúdos políticos.

Para as vanguardas históricas, o esteticismo puro da arte pela arte determina a restrição e a limitação do horizonte artístico, e o caráter institucional da arte opera eximindo-a dos seus possíveis usos sociais e políticos, produzindo institucionalmente efeitos nas obras que não estão necessariamente ligados ao contexto social, histórico e político nos quais elas são produzidas. A estética da autonomia deveria, portanto, ser combatida.

Assim, pode-se considerar as vanguardas a partir da perspectiva de um complô¹⁹⁷, a iniciativa de uma construção conspiratória e transgressora que tenta subverter a política e a arte em busca da inauguração de novas sociabilidades e do fim das instituições tradicionais.

¹⁹⁴ Ver GULLAR, 2010.

¹⁹⁵ Ver BÜRGER, 2008.

¹⁹⁶ Octavio Paz (2004, p.63-66) aponta que os *ready-made* de Duchamp, citados anteriormente, foram uma forma de combater o objeto de arte tradicional, para destacar, em seu lugar, o anonimato colaborativo das peças industriais. Embora não representem exatamente a recondução da arte à práxis vital, os *ready-made* funcionaram como “uma subversão contra os privilégios excessivos e minoritários do gosto artístico”. Diz o autor sobre Marcel Duchamp: “Duchamp é intensamente humano e a contradição é o que distingue os humanos dos anjos, dos animais e das máquinas. Ademais, sua “ironia de afirmação” é um processo dialético destinado precisamente a minar a autoridade da razão. Não é um irracionalista: aplica à razão uma crítica racional: o humor delirante e raciocinado é o disparo pela culatra da razão”.

¹⁹⁷ Ver PIGLIA, 2009.

No complô vanguardista, a revolução e a intriga se estabelecem para que os cânones sejam quebrados e as tradições negadas. É o esforço de um movimento que deseja inaugurar novos valores e novas hierarquias, redefinindo as expectativas do público e o valor das obras, que deixam de ter valor em si para ganhar sentido no processo criativo.

As vanguardas iniciam uma batalha contra o senso comum, provocando a ordem e o lugar estabilizados para substituir o equilíbrio pela ilegitimidade do acaso e das formas alternativas de saber.

A intriga vanguardista funciona desestabilizando o valor da obra de arte ao propor que ele se constitui não como a revelação comercial e cultural de um elemento intrínseco e próprio da obra, e sim como o resultado da intervenção do artista nos fatores políticos, sociais e contextuais da arte. A ideia é transformar, via a articulação de novos métodos, a prática artística e aproximá-la da vida.

Maria Esther Maciel (2004, p.207), em análise das possibilidades de encontro geradas na relação entre o cinema e a poesia defendeu a posição de Luis Buñuel sobre o tema, lembrando que o cineasta buscava “um cinema no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade”.

Buñuel quis escapar da noção de que o filme estaria vinculado a um campo de representação estética estanque e deveria compor uma representação mimética e verossímil da história narrada. O cineasta propunha a conjugação entre a imagem e a palavra pelo diapasão do insólito, do sonho e da poesia.

A autora aprofunda as interseções entre cinema e literatura pelo viés poético, trazendo e comentando os pontos de vista e as contribuições de diversos autores e cineastas que promovem uma estética com o intuito de tencionar o modelo narrativo tradicional, entre os quais Jean Epstein, que não entendia a imagem como mero resultado do olhar e buscava a aproximação da câmera para revelar as “intensidades imprevistas” provenientes do cruzamento entre o ritmo e a plasticidade das imagens e as coisas do mundo.

Pasolini, que tentava incorporar uma sintaxe poética na combinação dos planos de um filme; Peter Greenaway, que num posicionamento contrário à “compulsão ilustrativa do cinema”, apontava em seus filmes a vontade de incorporar as contribuições de outras artes e da tecnologia como forma de expandir os horizontes cinematográficos.

Na análise destes exemplos enquanto lugares teóricos, a autora acredita na proficiência dos resultados do encontro dos campos da arte, evidenciados na produção cinematográfica dos diretores citados:

seja através do uso criativo das novas tecnologias audiovisuais, seja através do entrelaçamento de várias linguagens estéticas e referências culturais, Greenaway não mede esforços ou imaginação para também evidenciar, na trilha aberta por cineastas como Eisenstein, Buñuel e Resnais, que a tela ainda pode servir de topos privilegiado para a manifestação da poesia (MACIEL, 2004, p.216).

Mas o que a princípio aparece como uma inovação vanguardista acaba perpassando a produção de cultura de uma forma mais geral, e ganha valor de mercado correspondente ao ser incorporado à circulação nas esferas de legitimação da arte.

As vanguardas históricas não conseguem atingir de maneira completa seus objetivos, pelo menos no que se refere à diluição total das fronteiras entre o artista e o público a partir de uma ótica crítica e da utilização dos materiais presentes no cotidiano moderno da urbanização e da industrialização aceleradas.

Para Gullar (2010), o intuito das vanguardas históricas de romper com as estratégias de imitação da realidade instauradas a partir da Renascença é uma iniciativa que surge no final do século XIX e que altera os rumos tomados pelas artes plásticas a partir do século XX.

O autor (2010, p.E10) considera que as estratégias da arte mimética renascentista jamais poderiam ser retomadas, já que “implodida a linguagem pictórica, todos os caminhos se tornaram possíveis, menos a volta à imitação da natureza”.

O argumento é demonstrado pelo progressivo abandono tanto da figuração quanto da materialidade dos suportes tradicionais que vai culminar, mais tarde, na eliminação completa da referência pictórica percebida em determinados movimentos artísticos da segunda metade do século XX: “com a eliminação da referência à natureza e o fim da linguagem pictórica, o quadro, como espaço imaginário, morrera e a matéria da arte passou a ser a realidade *tout court*” (GULLAR, 2010, p.E10). Esse seria o clímax de um processo progressivo de descaracterização das intenções vanguardistas.

Os movimentos de vanguarda entram em crise e as obras acabam orientadas de volta para o mercado e para as instituições tradicionais antes combatidas. É a

expressão da hipótese que Piglia (2009), a partir dos estudos de Daniel Bell, desenvolve sobre a modernidade tardia: não é possível a duração longa de um modelo cultural que se oponha permanentemente ao sistema de legitimidade da sociedade.

A contradição moderna entre as instituições e os valores tradicionais e as expressões culturais vanguardistas que celebravam a negação e a ruptura se esgota na medida em que, para a permanência, é necessário o desenvolvimento de um contexto cultural que reitere o seu próprio funcionamento, especialmente com a crescente ligação entre o sistema capitalista e a indústria cultural.

O grande risco de uma arte plenamente incorporada à sociedade capitalista é a perda de seu caráter de confronto e de inquietação, uma vez que a forma se torna predominante em relação ao conteúdo¹⁹⁸ e a vanguarda pode ser absorvida pela dinâmica das trocas comerciais e se tornar procedimento passível de reprodução técnica e de valorização financeira, como todos os demais que compõem o mercado.

É justamente esta apropriação das propostas das vanguardas pelo mercado e pelas instituições tradicionais que pode produzir uma falsa sensação de superação da dicotomia arte x vida, já que a percepção última das obras como mercadorias gera conformismo e não problematização.

Mais ainda, quando a ruptura abandona o caráter de postura crítica e se torna ao mesmo tempo método e finalidade, o significado das obras se esvazia em função dos significantes que as compõem. É a crítica ao apego material e superficial ao realismo feita por Ferreira Gullar (2010, p.E10):

ao substituir as significações simbólicas pela exposição pura e simples dos fenômenos reais, abre-se mão da capacidade humana de criar um universo imaginário que, durante milênios, contribuiu para fazer de nós seres culturais, distintos dos demais seres vivos que, estes sim, limitam-se à experiência do mundo material.

Bürger aponta que a partir da assimilação e da posterior reprodução de suas estratégias pela instituição arte – que fora o alvo e a motivação de suas críticas –,

¹⁹⁸ Bürger (2008, p.53) observa que a partir da modernidade a arte vai privilegiar cada vez mais a forma, e isto vai ser radicalizado com materialização da crítica à sociedade burguesa realizada pelas vanguardas históricas: “nos últimos cem anos – a relação dos momentos formais (técnicos) da obra com os momentos contedutísticos (voltados para o significado) se alterou, tendo a forma se tornado de fato predominante”.

os movimentos de vanguarda são retirados do posto de vanguarda e incorporados à tradição.

Os modos de construção associados às iniciativas vanguardistas são absorvidos pela dinâmica de produção artística e literária, e o que de início tinha sido pensado como uma série de manifestações contra o conceito de arte em vigor a partir da Renascença, passa a fazer parte do universo referencial estilístico na produção de obras ainda ancoradas neste conceito.

Métodos como o uso de *ready-made*, a escrita automática surrealista, o trabalho experimental com as dimensões do choque, do acaso, do onírico e do inconsciente, entre outros, deixam de ser iniciativas de ruptura no bombardeio às instituições burguesas e à tradição e são incluídas no *status quo*.

Ao ocupar indistintamente os espaços dos museus, das galerias e das demais esferas de legitimação, esses elementos, além de serem valorizados, reforçados e difundidos por elas, acabam sofrendo, num certo sentido, um processo de descaracterização e de esvaziamento.

Esta observação não diminui o mérito do ideal transartístico pensado pelas vanguardas, um atravessamento de referências variadas sendo orquestrado através da mediação do artista. A arte passa a ser vista como um sistema de redes em permanente cruzamento no qual as referências funcionam como textos expandidos e deslizantes tecendo entre si diálogos e sobreposições.

Nesse sentido, a escolha da organização do todo arte a partir da soma de suas partes – os campos específicos da produção artística, com características próprias e independentes – deve ser reconsiderada, especialmente com as transformações tecnológicas contemporâneas e suas consequências nas sociabilidades e nas expressões culturais.

Da mesma maneira que a divisão definitiva entre a alta arte e a cultura de massa parece extremamente improvável, as formas de expressão se associam em tal grau que é preciso inclusive reavaliar o estatuto e a hierarquia de cada uma delas.

Martín-Barbero (2003) acrescenta que é preciso associar a isso uma reavaliação, positiva, da categoria do popular, não só reconsiderando o que é culturalmente produzido pelas massas, mas também o que e como elas consomem e a sua relação com as dimensões do presente e da urbanidade.

Sussekind (2010, p.3) amplia o debate, reivindicando para a crítica especializada o papel de repensar a produção cultural e promover o deslocamento, as interferências e os ecos entre as artes e as disciplinas, fortalecendo um processo “por meio do qual escrita e escuta se desdobram e interferem, sem coincidência, potencializando o campo de tensões em que se investiga a experiência composicional”.

É reinventado e revalorizado, portanto, o diálogo entre os campos artísticos e as condições para a multiplicação de práticas possíveis. A operação crítica se daria justamente no combate às restrições da autonomia, indo na direção da construção de articulações e intervenções entre as esferas da arte e as instâncias responsáveis por sua reverberação.

4.2. Cinema e autoria

Em se tratando do campo cinematográfico, associado ao movimento de especialização dos campos artísticos que teve lugar especialmente a partir do século XX estava a necessidade de, passada a fase inicial do desenvolvimento do cinema, promovê-lo como expressão cultural com características e qualidades próprias.

Uma das discussões que parecem ter orientado o foco dessa iniciativa é a questão da autoria dentro da esfera cinematográfica. A noção de autoria, bastante destacada e privilegiada a partir da modernidade, já tinha sido amplamente debatida na literatura, e esse foi o ponto de partida para uma perspectiva fílmica.

O caráter singularizado do artista autor, personificação de um gênio criador capaz de produzir obras diferenciadas e incluir nelas traços de sua personalidade e habilidade estética e estilística, além de ter sido questionado por movimentos como as vanguardas históricas, foi analisado por diversos teóricos.

John Frow¹⁹⁹ (2002) levantou os aspectos mercadológicos da autoria, lembrando que o sistema autoral que tem prevalecido no ocidente nos últimos 200 anos age também como um contrato social que regula a assinatura das obras, limita as reproduções não autorizadas e garante os direitos do autor.

¹⁹⁹ In: COLLINS, 2002.

Conforme Frow²⁰⁰ (2002, p.57. Tradução minha), “os autores são pessoas exercendo uma função certificatória dentro de um sistema de reconhecimento legal e cultural de seus direitos e poderes”.

Isso porque, principalmente a partir dos últimos dois séculos, com o estabelecimento definitivo da lógica do capitalismo a informação se tornou uma *commodity* a ser comprada e vendida em busca de lucro, e portanto é preciso resguardar seus direitos de propriedade²⁰¹.

No campo literário, Roland Barthes (2004, p.1) afirmou que o conceito de autor é fruto da modernidade, tendo portando uma origem contextual e histórica. Segundo Barthes, o autor é uma personagem moderna, “produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”.

Michel Foucault²⁰² (2011) ampliou o estudo sobre o autor através de sua relação com a escrita e com a sociedade que a produz. Ele analisou as mudanças do caráter da escrita e da autoria com o tempo, percebendo que o que antes funcionava como um registro capaz de dar ao homem a singularidade, a expressão transgressora, a permanência contra a morte, passou a ser também uma maneira de antecipá-la em sacrifício: “A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. Vejam-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka” (QUEIROZ, 2011, p.54).

Para Foucault (2011), junto com o autor, é preciso aprofundar também a noção de obra e a ideia de unidade que ela compreende, aspectos que são tão problemáticos quanto a individualidade do autor, que em seu processo de morte (já dentro das contradições da modernidade) deixa um espaço vazio que deve ser localizado.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Apesar disso, do mesmo modo que a modernidade tratou de proteger os direitos do autor no âmbito comercial, muito da iniciativa artística do século XX, como já foi abordado, funcionou no intuito de deslocar ou contestar o poder desse sistema. Frow cita como exemplos a intervenção de Michel Duchamp na *Monalisa* de Leonardo da Vinci e o texto *Pierre Menard, o autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges, que ao proporem novas leituras de trabalhos já existentes, são também novas assinaturas. Essas obras funcionariam assim como um questionamento da noção “de que a originalidade criativa do artista resulta numa obra única e irreproduzível. Esta apropriação é um tipo de assinatura” (In: COLLINS, 2002, p.59. Tradução minha).

²⁰² In: QUEIROZ, 2011.

Ao conceito de autor estão relacionadas quatro questões fundamentais²⁰³ que justificam a sua complexidade. Tendo em vista essas questões, chega-se à noção de função-autor, que reflete as características de funcionamento, existência e circulação dos discursos nas sociedades.

Assim, referem-se à função-autor²⁰⁴ as instituições que determinam e articulam os discursos. Além disso, a função-autor varia de acordo com os contextos históricos e sociais. Ela não é formada através de uma atribuição natural e espontânea e não remete a um indivíduo real simplesmente, comportando simultaneamente vários egos, ou seja, os vários sujeitos que se fazem presentes no texto.

A análise de Barthes (2004) acrescenta que a figura do autor é uma maneira de dar ao texto um significado fechado, de decifrar a escrita. Essa postura está ligada também à atividade da crítica, que passou a exercer na modernidade o papel de encontrar numa obra seu autor e através dele explicar o texto.

Ou seja, na crítica está a crença de que a interpretação é o resgate das intenções do autor, e o reconhecimento da autoria dá ao texto coerência e unidade. Dessa forma, com o declínio do autor, a crítica²⁰⁵ ficaria igualmente abalada.

Esse processo de diminuição do poder do autor é contrabalançado pelo aumento da importância do poder do leitor. O leitor se torna, em lugar da autoria, a instância articuladora do texto, assumindo para si a responsabilidade dos diferentes modos de ler um texto.

O texto é entendido então como o cruzamento entre escritas, sujeitos e culturas múltiplas, que estabelecem entre si ao mesmo tempo o diálogo e a

²⁰³ Em primeiro lugar, o nome do autor, que não pode ser tratado como uma descrição definida nem como um nome próprio comum, ligando-se ao status de determinado discurso dentro da cultura e da sociedade. Em segundo, a relação de apropriação, já que o autor nem sempre é proprietário, responsável ou inventor de seus textos. Em terceiro, a relação de atribuição: atribui-se ao autor o que foi escrito, mas tal atribuição é resultado de uma série de operações críticas complexas e pouco justificadas. Por último, a posição do autor, que muda de acordo com o uso feito dos diferentes discursos.

²⁰⁴ Haveria casos em que a função-autor poderia ser extrapolada para a função de “instauração da discursividade”, que para Foucault diz respeito a “esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (In: QUEIROZ, 2011, p.100).

²⁰⁵ Sob outro ponto de vista, para Foucault (2001), a crítica já desempenhava um papel de enfraquecimento da concepção de autoria, uma vez que “começou, há algum tempo, a tratar as obras segundo seu gênero e sua espécie, conforme os elementos recorrentes que nelas figuram, segundo suas próprias variações em torno de uma constante que não é mais o criador individual” (In: QUEIROZ, 2011, p.96).

contestação (BARTHES, 2004, p.5). A reunião dessa multiplicidade, com a queda do autor, se daria através do leitor.

Também trabalhando com a perspectiva da multiplicidade, Mikhail Bakhtin (2004) introduziu no assunto a concepção de autor-criador, o responsável por dar forma ao objeto estético. Mas o autor-criador só consegue dar acabamento a um objeto estético, como um personagem, por exemplo, porque é capaz de ter uma visão dele que é tanto global quanto exterior.

Em outras palavras, o autor-criador só se afirma quando reconhece a sua própria presença a partir da presença de outros, isto é, ele “somente tem existência quando contemplado na intersubjetividade, pois é ela que permite contemplar a subjetividade – o auto-reconhecimento do sujeito pelo reconhecimento do outro” (CAVALHEIRO, 2008, p.13).

Bakhtin critica a visão da enunciação (e por consequência, da autoria) como um ato completamente individual, inserindo os contextos na discussão: além do fato dos signos constantes nos discursos serem representações socialmente construídas, é importante a observação de que os discursos nunca são independentes ou autônomos, estando sempre entrecruzados e promovendo interferência mútua.

No cinema, a análise da autoria ganha um espaço maior a partir da segunda metade do século XX, principalmente com as diversas publicações acerca do tema e a proposição, na década de 1960, da *politique des auteurs*, defendida especialmente por François Truffaut na revista *Cahiers du cinéma*.

No entanto, a intenção dos autores dos *Cahiers* não era, como aponta Buscombe (2005)²⁰⁶, enunciar uma teoria do autor. A ideia era, através da *politique*, definir uma atitude em relação ao cinema, visto como uma “arte de expressão pessoal”.

O objetivo era afirmar o fazer cinematográfico como um campo artístico, elevando o seu status cultural. Não só o cinema deveria ser entendido como arte, como também os seus diretores deveriam ser considerados artistas, capazes de uma expressão individual.

Passada a descoberta da tecnologia, a primeira expansão dos espaços de exibição e o desenvolvimento de estruturas profissionais, comerciais, narrativas e

²⁰⁶ In: RAMOS, 2005.

convenções exclusivamente cinematográficas, era necessário ultrapassar o caráter técnico e de entretenimento e dar ao cinema o mérito artístico.

Seria uma questão, para François Jost (2009)²⁰⁷, de reconhecer a intencionalidade na produção do artefato cinematográfico, ou seja, de enxergar nas imagens em movimento significações intencionais que extrapolam os objetos que aparecem na tela:

Contrariamente ao gesto de Duchamp que intervém no contexto de uma pintura e de uma escultura que se juntaram desde quase dois séculos às artes liberais, o cinema está, durante duas décadas pelo menos, do lado das *artes mecânicas*. Duplamente, poder-se-ia dizer. Tendo entrado naturalmente na era da reprodutibilidade, ele é, sobretudo, e antes de tudo, uma arte da mecânica no sentido próprio, de forma que lhe faz falta de início esta humanidade que lhe conferiria o pleno valor de artefato e que facilitaria a transfiguração do filme em obra (SERAFIM, 2009, p.13).

Do mesmo modo que a pintura, o apelo visual do cinema gerou em seu começo um modo de recepção que valorizava o produto final e não o autor responsável por ele. Com as mudanças no campo cinematográfico, tal como ocorreu com a pintura, essa situação precisava ser revertida.

Pela figura do diretor, a *politique des auteurs* entendia o verdadeiro autor do filme, aquele que conseguiria incluir marcas pessoais à produção cinematográfica e dar a ela qualidades distintivas, ao invés de apenas transferir para a película o material adaptado ou original do roteiro.

Isto significa que em lugar de transpor fielmente uma obra para a imagem em movimento, o autor (o diretor) inseria nela traços da sua personalidade e transformava o material em uma expressão de si mesmo (BUSCOMBE, 2005²⁰⁸).

Os artigos dos *Cahiers* começaram a partir daí a identificar uma série de autores no cinema francês e norte-americano, diferenciando os *auteurs* dos *metteurs en scène*, os *cinéastes* dos *confectionneurs*. A grande diferença entre as categorias estava na habilidade dos *auteurs* de transformarem o filme em algo verdadeiramente deles ao incluir o seu estilo pessoal na obra realizada.

Em outras palavras, *auteurs* ou *cinéastes* seriam artistas capazes de embutir uma visão ou estilo pessoal nos filmes por eles realizados, de fazer das obras

²⁰⁷ In: SERAFIM, 2009.

²⁰⁸ In: RAMOS, 2005.

cinematográficas uma tradução de suas obsessões e de certas características de suas personalidades.

Acreditava-se então que as produções no cinema, mesmo sendo resultados das divisões de tarefas de um trabalho em equipe, levam em todas as suas etapas de feitura as marcas de um artista que se colocava de maneira autoral nas obras.

Há na *politique des auteurs* pontos de aproximação evidentes com as noções de autoria românticas, que atribuíam a unidade da obra de arte à genialidade e à expressão do artista autor, cuja personalidade seria fundamental para a criação e para a produção artística.

Buscombe considera que os argumentos da *politique* só se tornaram uma teoria de autoria no cinema a partir dos estudos de Andrew Sarris (1962), que designou como “teoria do autor” a leitura que fez de Truffaut e dos demais articulistas dos *Cahiers*.

Sarris valorizava a unidade do filme organizada em torno do autor, o que garantiria a sua integridade como artista e a integridade da obra através da expressão da sua individualidade. Para ser um *auteur* e não apenas um *metteur en scène*, o diretor precisaria prevalecer sobre as demais partes produtivas de um filme.

Segundo Sarris (1962), a teoria do autor seria construída a partir de três premissas: a primeira, que a competência técnica de um diretor deveria ser entendida como um critério de valor. Se o diretor não possuísse competência técnica, ele não poderia ser considerado um *auteur*.

A segunda premissa define que a personalidade distinguível do diretor também deveria ser entendida como um critério de valor. Dentro de um grupo de filmes, o diretor deve demonstrar certas “características recorrentes de estilo, que servirão como sua assinatura. O modo como um filme se apresenta deve ter alguma relação com o modo que o diretor pensa e se sente” (SARRIS, 1962, p.562. Tradução minha.).

Em terceiro lugar está o sentido interior do trabalho do diretor, premissa que afirma que mesmo que todos os recursos disponíveis e as condições de trabalho fossem iguais, diferenças intangíveis separariam as personalidades de diferentes diretores. A produção de um *metteur en scène* não é nada além da soma das partes de um filme, enquanto que um *auteur* é capaz de dar qualidades autênticas, originais e irreproduzíveis ao seu trabalho.

Esta argumentação implica duas consequências: a primeira, a incorporação do cinema – de um modo geral, não somente o cinema europeu – numa tradição crítica e artística, tendo em vista que as marcas da autoria podem ser encontradas em filmes de diversos tipos.

A segunda consequência é a hipótese de que na valorização da assinatura personalizada pode-se também trabalhar de forma autoral os gêneros, e tratá-los como convenções a serem desafiadas, como estruturas dinâmicas ao invés de modelos fechados.

Em resumo, a teoria do autor promoveu o diretor como a posição mais destacada na hierarquia do cinema, atribuindo a ele a definição da assinatura, do estilo, da intencionalidade da obra cinematográfica, transformando-a em obra de arte:

[O cinema de autor] ajudou a introduzir uma tradição de ensino do cinema em que o diretor era a figura mais importante. O modelo era essencialmente baseado em estudos literários – e não é difícil perceber a razão. (...) Só uma leitura mais aprofundada pode revelar as complexidades do debate sobre o cinema de autor; aqui basta realçar vários aspectos importantes de sua influência nos estudos sobre cinema. Primeiramente, em uma de suas manifestações, a teoria do cinema de autor prosseguiu do interesse da *mise-en-scène* para se concentrar no estilo visual – no modo como os filmes eram compostos e construídos para o espectador. Muitos críticos alinhados ao cinema de autor descobrem uma “assinatura” estilística nos visuais que atribuem a um autor/“autor”, o que se tornou um hábito na prática da crítica (TURNER, 1997, p.45).

O desenvolvimento de uma teoria do autor nos estudos do cinema é justificado pela vontade de elevação do status cultural da área, mas ao serem tomados como os argumentos centrais da produção cinematográfica, os pontos da teoria de autor abrem caminho para um “culto à personalidade” ou a “apoteose do diretor” (BUSCOMBE, 2005), deixando de lado outros pontos relevantes para se entender a natureza fílmica.

Enquanto na literatura a análise já apontava para a morte do autor, no cinema ele era alçado ao posto de autoridade máxima da narrativa. No entanto, a teoria do autor não pode ser aplicada indiscriminadamente, e nem esgota todas as formas de se decodificar um filme.

Isso se comprova pelo fato de que mesmo um *auteur* pode ser um mau diretor. A partir daí, Buscombe (2005) propõe a retirada da proeminência do autor, e transformação do conceito a partir de três abordagens que levam em

consideração que um filme, ao invés de ser o fruto de um ímpeto pessoal com liberdade e controle absolutos, é o resultado de uma complexa operação realizada por um conjunto de forças.

A primeira das abordagens é o aprofundamento dos efeitos que o cinema exerce na sociedade. A segunda, os efeitos da sociedade no cinema, em termos econômicos, tecnológicos, ideológicos, etc.

Por último, os efeitos que o cinema exerce no próprio cinema, isto é, os efeitos dos filmes em outros filmes. Essa última abordagem relaciona-se a uma retomada das questões de gênero e da intertextualidade no campo cinematográfico, e as formas de se lidar com elas.

Nesse sentido, é preciso acrescentar também o papel desempenhado não somente pelos diversos níveis, técnicas e colaboradores da produção cinematográfica como também pelos espectadores, que interferem na construção do filme.

Do mesmo modo que pode haver fatores limitadores da expressão particular de um autor, os colaboradores e os responsáveis pelas diversas camadas da cadeia produtiva cinematográfica não respondem necessariamente de forma total ao diretor.

O que quer dizer que o diretor não tem controle completo sobre todas as partes da produção, e que os diversos profissionais que fazem parte dela podem também criar discursos paralelos e até independentes.

A intencionalidade, cerne da noção de obra de arte autoral, também pode ser questionada através da abertura a elementos como o acaso e o inconsciente – o caso da experiência do cinema surrealista é um bom exemplo disso –, que embora possam até reforçar uma autenticidade ligada à autoria, contribuem para desvinculá-la do diretor.

Levando-se em consideração a natureza social e múltipla dos discursos, sempre em cruzamento, a ideia de autoridade máxima do diretor é negada, já que uma vez que ele está inserido num contexto que é social, político, econômico, religioso, geográfico, etc., ele não possuirá nunca o controle absoluto daquilo que produz.

Além disso, os filmes são textos que frequentemente (ou sempre) são compostos de citações e intertextos, relacionando-se com outros filmes, com

outros campos artísticos e com a cultura de uma forma mais ampla, não configurando portanto uma área isolada.

O espectador também participa do processo de construção do filme e atribui ele mesmo a autoria a um (ou mais) dos envolvidos no processo, ou ainda a um sujeito coletivo que representa todos os envolvidos. Desta forma, o fazer fílmico é encarado como um conjunto de linguagens que não pode ser dissociado da cultura na qual é produzido e das estratégias com as quais opera.

É claro que não se trata de desmerecer ou ignorar a figura do diretor. Ao contrário, é inegável a importância da atuação do diretor num filme. Assim como a teoria do autor é apenas uma das linhas possíveis, a exclusão do papel diretor na produção cinematográfica é inconcebível para as pesquisas na área.

Graeme Turner (1997) analisa o fazer fílmico como signo cultural que nunca é fixo, e que por isto está sempre em processo de construção e transformação, baseado principalmente em elementos constituintes cambiáveis como o contexto social, a produção técnica e mercadológica e a recepção do público.

O conceito de autoria (no caso específico deste estudo, a autoria cinematográfica) é complexo e deve ser discutido em várias esferas, conforme argumentam Gerstner e Staiger (2002, p.xi. Tradução minha): “todo acadêmico (até aqueles que concordam com a “morte da autoria”) fala de ir a um filme de Robert Altman. Entrar em acordo com a nossa própria ambivalência sobre o nome de autor e a função do autor vale a pena”.

Talvez o interessante para a presente pesquisa seja a perspectiva da encenação da autoria. Como usar o artifício da ficção e da natureza do fazer fílmico para gerar uma impressão autoral?

Que elementos incluir nas obras para que elas tenham uma relação de familiaridade e pertença a um mesmo conjunto, organizado em torno de um sujeito autor, ou de uma função-autor, como propunha Foucault (2011)? E como fazer com que essa autoria seja atualizada, em diferença, em cada nova parte do todo?

É esse o caminho a ser aprofundado na análise da filmografia de Pedro Almodóvar. Além da relação que os longas-metragens do diretor estabelecem com as cidades, Madri estando em evidência, há no conjunto da obra do cineasta uma

valorização da ficção e da autoria que dialogam com a constituição da função-autor.

Mais ainda, a formação de uma rede de profissionais que são recorrentemente trazidos para trabalhar com o diretor, garante um ponto de partida tanto para a familiaridade autoral e a manutenção de uma assinatura quanto para, se assim desejado, o rompimento das expectativas. Esse assunto será discutido no próximo capítulo.

Do ponto de vista da autoria, para muitos autores Almodóvar mantém uma consistência produtiva que tem permanecido nas últimas décadas. O diretor se apresenta como

um *superstar* do cinema de autor. Um "universo" facilmente identificável, cacoetes estilísticos e narrativos que atingem em cheio os circuitos de festivais e os circuitos de arte através do mundo. (...) Resta então, a cada artista dos mais reconhecidos e festejados, renovar aquilo que se entende pelo adjetivo criado a partir do nome do autor. É certo que "lynchiano" ou "almodovariano" são palavras que ganham novos significados a partir de cada novo filme, até agora ao menos, de seus realizadores (GARDNIER, 2004²⁰⁹).

Um dos “cacoetes estilísticos e narrativos” descritos por Ruy Gardnier, ou seja, um dos recursos estilístico-narrativos recorrentes nos filmes do diretor que pode ser considerado como parte das marcas de autoria é justamente a predileção pela cidade de Madri.

Revedo, no capítulo anterior, a produção mais recente do cineasta espanhol, destacou-se a importância da capital nas narrativas: mesmo a escolha de Toledo, em *A pele que habito*, pareceu querer criar um ambiente recluso e secreto, uma fortaleza isolada como a cidade medieval e a mansão de Robert, à parte de Madri.

A capital da Espanha é o lugar propício para revisitar os mistérios do passado e para remontar os fragmentos de um filme esquecido e de uma vida atormentada em *Abraços partidos*.

Madri é o local para onde se foge e onde se pode começar de novo em *Volver*, mesmo que as questões do passado nunca sejam realmente apagadas ou esquecidas (e precisem ser encaradas novamente).

²⁰⁹ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/avidaeummilagre.htm>>. Acesso em 01 abr. 2009.

É graças à vida em Madri que as atmosferas da violência, do crime e da invenção de si podem entrar em contato, como em *A má educação*. E é em Madri que a maternidade e os desejos podem ser multiplicados e explorados em *Tudo sobre minha mãe*.

Samuel Paiva (1996)²¹⁰ comenta as diversas voltas a Madri – a cidade que para ele funciona, na filmografia almodovariana, como cenário, referência temática e grande mediadora dos dramas narrados – promovidas pelo cineasta espanhol como figuras em repetição que determinam algumas de suas marcas de autoria.

O movimento de compulsivo retorno, sempre realizado em diferença, representa uma das forças motrizes do cinema do diretor, e mais exemplos de alguns dos longas-metragens confirmam o argumento:

Na obra de muitos autores, alguns temas e figuras se repetem. Considerando as repetições, recorrências e mesmo redundâncias de alguns traços ao longo de um discurso como responsáveis pela coerência semântica do texto em questão, percebem-se nos filmes de Almodóvar não uma, mas várias unidades reiterativas. A cidade de Madri, por exemplo, como interpreta o autor (Almodóvar, 1992, p.116) em *Pepi, Lucy, Bom y Otras Chicas del Montón* combinava “o rústico com o metropolitano”; em *Laberintos de Pasiones* é uma cidade cosmopolita, “o centro nevrálgico do mundo”; em *Entre Tinieblas*, “putaria e recolhimento”; “a noite estival cheia de suor, terraços e mictórios” em *La Ley del Deseo*; uma Madri “recém-maquizada” em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*; uma “Madri destruída em contínua reconstrução” em *¡Ata-me!* (PAIVA, 1996, p.279²¹¹).

O corpo da cidade, resgatado como localidade, contexto e problemática diversas vezes na filmografia almodovariana, se mistura aos daqueles que nela transitam, alternando a composição do todo urbano à das suas existências individuais. O tecido da cidade²¹² é a malha na qual a ação pode acontecer.

Um novo filme de Almodóvar pode ser uma nova volta a Madri, e com ela, o questionamento pessoal e ficcional dos desdobramentos e das novidades trazidos à tona com este retorno. A cidade é uma entidade viva que está sempre mudando.

Eduardo Cañizal (1996) explica que esse retorno constante tenta remeter também a uma cena originária que parece permanecer oculta na memória

²¹⁰ In: CAÑIZAL, 1996.

²¹¹ Idem.

²¹² Como já mencionado, o próprio diretor, que nasceu no vilarejo de La Mancha, aos 17 anos mudou-se para Madri para tentar a vida e lá se estabeleceu como diretor de cinema.

obsessiva dos filmes de Almodóvar, como se ele tentasse, compulsivamente, decifrá-la.

Isto significa que a Madri sempre se volta em busca da resolução dos problemas, mas nunca da mesma maneira. As questões do passado, da origem, podem e serão resgatadas, e continuam interferindo no desenvolvimento presente e futuro das personagens, porém sempre se apresentando de forma diferente.

Há uma relação também às questões que permeiam o trabalho de Pedro Almodóvar desde o início, traduzidas desde a sua emblemática ligação com o movimento da *Movida Madrileña* – e a expressão de uma juventude em busca de liberdade – até o crescimento do contexto e da circulação internacional de seus filmes.

Ao contexto de produção de Almodóvar somam-se as possibilidades atuais de cruzamento e de diálogo entre os meios, num movimento de convergência contrário à especialização dos campos artísticos buscada pela modernidade.

4.3. Interseções

Na contemporaneidade, as alterações provocadas pela mundialização, a emergência de novas configurações de sociabilidades e as possibilidades geradas pela combinação entre o local, o global, a era digital, as novas tecnologias, e a exploração de novos suportes e novas mídias remete para a discussão da abertura dos limites e da revelação das tênues fronteiras dos campos da arte, bem como a possibilidade de convergência entre eles, num movimento contrário ao da separação das áreas preconizado no estabelecimento da sociedade burguesa moderna.

Cada meio tem a capacidade de transformar, atualizar e lançar um novo olhar sobre os demais na medida em que enriquece a produção pela multiplicidade de perspectivas, temas, artifícios, estilos que podem ser postos em diálogo, impedindo a autonomia e transformando as características e as estratégias disponíveis para cada campo da arte.

A multiplicidade é uma das evidências presentes na literatura contemporânea brasileira, de acordo com os estudos de Beatriz Resende (2008). A autora mapeia a produção literária do país no século XXI através do

estabelecimento de certas constatações²¹³ que têm em comum a preocupação dos escritores com o agora e um contexto de hibridização nas obras, contexto este que permite que o binômio moderno alta arte x cultura de massa seja questionado através das intersecções efetuadas pelos seus termos.

Diz Resende (2008, p.19-23) sobre a hibridização na contemporaneidade:

Só que não vivemos mais tempos de oposições nítidas, unívocas, nem a organização geopolítica da cultura e da arte se dá por binarismos ou paralelismos. Pelo espaço labiríntico erguido sobre o solo movediço em que se dá a multiplicação e a difusão dos bens culturais, no entanto, vão surgindo elementos que, felizmente, tornam a questão tão mais rica quanto complicada. (...) Em sintonia com os tempos pós-modernos que se anunciavam, e apresentaram outra dicção com a emergência de novas subjetividades, da tensão entre local e global, da desterritorialização, da ruptura com os cânones ordenadores vigentes, da absorção dos eventuais recursos midiáticos na construção do texto e, sobretudo, da ausência de uma preocupação em garantir as barreiras que iam sendo rompidas entre alta cultura e cultura de massa.

Seguindo a linha destas considerações, o pluralismo da produção cultural se torna mais sólido no exercício de um cruzamento entre os meios, que não está restrito somente à literatura, e que é favorecido pelas possibilidades tecnológicas e por uma transformação na concepção de arte que permite que a produção seja interpelada por referências transmidiáticas.

Um exemplo atual se mostra pertinente: recentemente, a banda norte-americana *Pixies* declarou sua intenção de preparar um novo álbum – o primeiro em 18 anos – sob o comando de um diretor de cinema, e não de alguém diretamente ligado à área musical. Isto vai contra a noção de que a música é um campo independente e auto-suficiente e reitera a questão da necessidade das trocas entre as esferas da arte.

De acordo com Frank Black, vocalista da banda, os músicos do *Pixies* querem que seu novo álbum abarque a conjugação possível entre cinema e música, mesmo que o resultado não seja veiculado em filmes: “A banda precisa

²¹³ A saber: a fertilidade, que diz respeito a fóruns de circulação e dinâmicas diversificadas de mercado; a qualidade dos textos escritos, que trazem uma erudição inesperada; a multiplicidade das obras, capazes de repensar a noção de literatura a partir de um questionamento e de um processo de deslocamento do sentido tradicional do termo; a presentificação, associada a um sentido de urgência das obras; o retorno do trágico e a violência nas grandes cidades como temas e chaves de leitura preferenciais.

trabalhar com um diretor. Quentin Tarantino ou alguém do tipo. Seria como, 'faça alguma música para nosso filme, vocês [do *Pixies*] serão o som do filme"²¹⁴.

Na verdade, a história do cinema já está, desde o seu início, repleta de interações com outras artes. O próprio meio cinematográfico surge do resultado da interseção entre a literatura, a música, o teatro, a fotografia e os muitos processos químicos, mecânicos e físicos, e aponta para a convergência das esferas artísticas.

A literatura, em especial, deu ao cinema as primeiras oportunidades de explorar mundos imaginários e efeitos fantásticos: Georges Méliès filma *Viagem à lua*²¹⁵ contrariando a prática inaugurada pelos irmãos Lumière de usar o cinema como técnica de documentação e de exibição de cenas para incrementar o interesse dos espectadores, como nas exibições disponíveis nas atrações dos pavilhões das grandes Feiras Universais que ocorriam desde a virada do século XX.

Recorrendo à experiência como mágico circense, Méliès aposta no ilusionismo e é um dos precursores da associação do entretenimento ao cinema pela introdução da ficção, com breves narrativas encadeadas (graças às histórias trazidas da literatura), montagens planejadas e efeitos especiais – as primeiras intervenções da técnica de *stop motion*, a trucagem através de uma filmagem quadro a quadro que confere movimento a objetos inanimados.

O filme é baseado em dois textos literários, *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne e *Os primeiros homens na Lua*, de H. G. Wells. Na tela, cinema e literatura dialogam em relação de transtextualidade²¹⁶, “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (STAM, 2003, p.231),

²¹⁴ Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC, blog.BlogDataServer,getBlog&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=196924&blog=260&col_dir=1&topo=3994.dwt>. Acesso em 26 jun. 2009.

²¹⁵ *LE voyage dans la lune*, Produção de George Méliès, 1902. 14 minutos, mudo, p&b.

²¹⁶ Robert Stam retomou os estudos de transtextualidade de Gérard Genette. Aqui interessa principalmente a quinta das cinco categorias de transtextualidade postuladas por Genette, a hipertextualidade, que “evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (...) As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2003, p. 233-234). Cinema e literatura como campos da arte são, portanto, textos que podem entrar em diálogos hipertextuais.

expandindo a noção de texto para todas as expressões culturais e as suas possibilidades de cruzamentos.

O filme (hipertexto) nasce graças à referência literária (hipotexto), mas é capaz de transformá-la ao introduzir nela novos horizontes, métodos e elementos, num entrelaçamento que nunca se esgota. Cinema e literatura voltam-se um ao outro e elegem o hibridismo ao fazer uso de estratégias compartilhadas e diluir as fronteiras que os separam.

Mais ainda, a combinação entre a herança dos procedimentos vanguardistas, o horizonte aberto pela transtextualidade e as novas tecnologias alteram definitivamente a maneira como as categorias da arte foram compartimentalizadas e produzem o seu conteúdo.

Pode-se argumentar que há uma tendência na atualidade das obras já serem pensadas a partir da sua possibilidade de circulação em diversas mídias, que ultrapassam os suportes tradicionais, e esta circulação nos obriga a dar um novo tratamento para a questão da distinção entre as esferas da arte, os suportes e as suas hierarquias.

O cinema, por já surgir da profícua impureza da interseção entre diversas expressões artísticas, é um espaço preferencial para pensarmos a transmediação e a convergência dos campos da arte.

Resende (2008) aponta que a produção literária brasileira contemporânea já faz uso das possibilidades advindas das novas tecnologias e do trânsito entre os suportes e a experiência artística.

No Brasil, os espaços de venda de livros se tornaram cada vez mais atraentes, com livrarias e centros culturais associando a exposição física ou virtual (através da internet) das obras a atividades de lazer e de entretenimento, como o oferecimento de cafeterias e espaços infantis, e de eventos como palestras, lançamentos, debates e mesas redondas com a presença dos autores ou o estímulo à interação do leitor com obras disponíveis para o manuseio sem compromisso.

Além disso, investe-se cada vez mais em bem-acabados projetos gráficos desenvolvidos pelas editoras, para que dentro da grande oferta de livros publicados, o leitor possa ter sua atenção despertada por capas que são pensadas para traduzir graficamente os livros que apresentam a fim de gerar sentimentos de curiosidade e de encantamento, que deverão ser confirmados na compra e na leitura.

Outra prática frequente é a ampliação da oferta dos eventos relacionados à literatura, como prêmios e festivais cuja divulgação e repercussão é responsável por promover autores e publicações. A autora destaca o caso da FLIP, a *Festa Literária Internacional de Paraty*, por sua capacidade de “apresentar escritores brasileiros ao lado dos nomes mais importantes do cenário internacional em um evento que se tornou, em aparente contradição, ao mesmo tempo *cult* e popular” (RESENDE, 2008, p.16), e portanto capaz de aproximar a alta arte da cultura de massa.

A aparente contradição – se percebida a partir dos parâmetros do “grande divisor” – é superada dentro do atual contexto de hibridismo, no qual novas vozes, novos agentes e novas ferramentas interagem num processo de aproximação das esferas artísticas e de cruzamento entre os elementos da alta arte e da cultura de massa. Esta parece ser também a tendência seguida pela atual produção cinematográfica.

As opções trazidas pela tecnologia são elementos fundamentais na discussão sobre os deslizamentos tanto dos campos artísticos como do “grande divisor”. No recorte selecionado por Resende (2008), as oportunidades oferecidas pela internet são instrumentos que respondem por uma abertura para as publicações que escapa da necessidade imediata de consagração acadêmica ou mercadológica.

Em outras palavras, os formatos digitais, como *blogs*, *fotologs* e *sites* pessoais, permitem a divulgação e a circulação dos textos independentes dos padrões de publicação comerciais tradicionais, e os trabalhos podem ser comentados e criticados através de listas de discussão e fóruns, o que possibilita a interatividade e o diálogo entre escritores e leitores, que não raro desempenham ambos os papéis, e uma visibilidade e repercussão que podem ou não ser revertidas para os meios tradicionais.

Faz-se necessário, portanto, reavaliar o estatuto dos bens culturais, a partir da análise da relação entre as mídias, da mediação entre as esferas artísticas e as novas tecnologias e das novas tensões surgidas nestes encontros. Essa é a proposta de Vera Follain Figueiredo em “Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia” (2007).

A partir de uma reflexão sobre as trocas entre o cinema e a literatura, a autora discute o atual mercado editorial brasileiro, especialmente o que diz respeito ao fenômeno contemporâneo de lançamento de livros que têm como base

as produções audiovisuais, seja na sua realização, como a publicação de roteiros cinematográficos e de diários de filmagens, seja no reforço da ligação transmidiática entre o audiovisual e a literatura, como a edição de livros que sinalizam ter sido adaptados para o cinema ou para a televisão.

Retomando os estudos de Chartier, Figueiredo (2007) salienta que a recepção dos textos está intimamente associada às características estruturais dos suportes que os tornam legíveis. Assim, as mudanças ou interseções nos suportes de leitura têm como consequência o questionamento das convenções tradicionais a partir das quais eles operam.

Por causa disso, as interpenetrações entre os campos na contemporaneidade geram a dúvida: no contato e nas trocas entre meios, há alterações nos valores e na hierarquia de cada um deles? Para a autora, o resultado é um processo que não só promove transformações nos estatutos das obras, como também a alteração na relação entre as mídias.

A autora exemplifica a hipótese através do levantamento e da análise de obras que já são pensadas a partir de um contexto transmidiático entre o cinema e a literatura, como os romances *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *O invasor*, de Marçal Aquino e *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca²¹⁷.

Essa relação entre os meios questiona a perspectiva de que a literatura seria uma arte mais tradicional e hierarquicamente superior devido a sua trajetória e consolidação histórica, através da aproximação e da influência recíproca entre livros e roteiros:

E é exatamente essa ideia da literatura como produto final que vem sendo afetada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto com um texto básico para adaptação, o que afeta o seu estatuto de obra concluída, podendo, inclusive, ser alterado em nova edição, em função da realização do filme (FIGUEIREDO, 2007, p.8).

²¹⁷ Como explica Vera Figueiredo (2007), o romance *Cidade de Deus* foi retomado pelo autor após o sucesso no cinema, sendo reduzido nas edições posteriores ao lançamento do filme; o livro *O invasor* foi publicado numa edição especial que reunia o romance e o roteiro do filme dirigido por Beto Brandt, além de fotos das filmagens. Aquino interrompeu a escritura do romance para fazer o roteiro do longa-metragem e só finalizou o primeiro depois que o filme já estava pronto; *O selvagem da ópera*, “classificado como romance na ficha catalográfica da editora, (...) entretanto, apresenta-se como projeto de um filme e, conseqüentemente, tem sua estrutura afetada por esse objetivo, isto é, a narrativa da vida de Carlos Gomes, que constitui o fio do enredo do romance, é mediada pela preocupação com a transposição da biografia para o cinema” (FIGUEIREDO, 2007, p.10).

O texto literário deixaria portanto de ser considerado como obra isolada, a partir da interação que efetua com o texto cinematográfico. Soma-se a isso o fato das transformações propostas nos desdobramentos contemporâneos da relação entre o cinema e a literatura evidenciarem uma tensão – de um lado, a literatura é valorizada a partir de sua habilidade em descrever graficamente imagens e construir visualmente as cenas, incorporando ao texto escrito elementos sensíveis que ultrapassam os limites do discurso verbal.

Porém, por outro lado, o apagamento das fronteiras entre os dois campos artísticos também contribui para um hibridismo que dessacraliza a literatura enquanto instituição, já que o texto literário perde sua autonomia, “construindo-se na fronteira, não só entre o romance e o ensaio, mas entre o romance e o roteiro, assumindo seu deslocamento do primeiro plano para os bastidores, da cena para a antecena, como texto base para o cinema ou para a televisão” (FIGUEIREDO, 2007, p.11).

Ao mesmo tempo, o cinema também se volta para o mercado editorial, através, por exemplo, dos livros que se baseiam em obras cinematográficas e que trazem para o domínio literário a experiência do cinema, fazendo uso simultâneo do apelo e da estrutura do audiovisual e da credibilidade da literatura.

Ao serem transpostos para o espaço literário, os textos cinematográficos compartilham do estatuto do livro e das suas formas de percepção, o que faz com que eles sejam legitimados e continuamente transformados. E os artistas cada vez mais desenvolvem competências multimidiáticas que se adequam seja às novas tendências do mercado, seja à produção em vários suportes, passível de adaptações, revisões e circulação variada.

Nesse sentido, a circulação por vários suportes faz com que as obras, antes com características e materialidades distintas, entrem em diálogo e que a sua composição e posterior percepção sejam afetadas pelo trânsito em mais de um meio.

O cinema, com sua predileção a recorrer a outros suportes e ao cruzamento midiático é uma área preferencial para as possibilidades que surgem nesse contexto de aumento da circulação e da interação entre os meios, privilegiando o hibridismo e reforçando a relevância do debate da reconfiguração do estatuto e da hierarquia de cada um deles.

No caso do cinema de Pedro Almodóvar, a circulação entre os meios e a questão da autoria serão discutidas a partir de três abordagens principais, que resumem as indagações levantadas pela pesquisa acerca do conjunto da obra do diretor.

Primeiro, a criação de marcas de autoria através do uso de elementos e estratégias que se repetem (em diferença), como a representação da cidade de Madri, a tematização do processo criativo e da autoria e a sua subversão através da intertextualidade, além da utilização de uma estrutura produtiva recorrente.

Em segundo lugar, a discussão do fazer fílmico em outros meios, especialmente a internet. Para os estudos do trabalho almodovariano, foram selecionados o *blog blogpedroalmodóvar* e os textos do cineasta postados sobre o filme *Abraços partidos*.

A terceira abordagem é o reconhecimento da filmografia de Almodóvar como texto que também pode ser referenciado e já serve de camada intertextual no trabalho tanto do próprio cineasta como de outros autores. Para a análise foram escolhidos dois filmes – um de um diretor espanhol e outro de um diretor norte-americano – *Rainhas*²¹⁸ e *Vicky Cristina Barcelona*²¹⁹, respectivamente.

²¹⁸ REINAS. Produção de Manuel Gómez Pereira, 2005. 107 minutos, son., col.

²¹⁹ Produção de Woody Allen, 2008. 96 minutos, son., col.