

### 3

## Cinema: arte e indústria

O cinema nasce no olho do furacão moderno, em um momento em que o ritmo imposto pelo esquema industrial que se construía então, era reproduzido, em igual aceleração e velocidade, pelo homem que habitava as cidades em crescente processo de urbanização. A configuração metropolitana mudaria o modo de ser de seus habitantes: para ilustrar a dimensão dessas transformações, Ben Singer comenta que a população urbana nos EUA mais que quadruplicou entre 1870 e 1910.

Nesses novos espaços, o cotidiano introduzia vários elementos na vida do homem urbano: o excesso de estímulos, a divisão entre locais de trabalho e de moradia, a separação entre os domínios do público e do privado, a racionalidade e a pontualidade.

O ritmo de vida se tornou mais frenético, acelerado pelas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo e pela velocidade da linha de montagem. O desmoronamento das distâncias resultaria em uma experiência do corpo e da percepção moldada pelos novos ritmos. A essas novidades, correspondiam novos comportamentos e novos traços psíquicos. Assim, em meio a esta turbulência sem precedentes, o indivíduo defrontou-se com uma outra intensidade de estimulação sensorial.

Walter Benjamim percebe que a nova estruturação perpassa não somente os conceitos moral/político, cognitivo ou socioeconômico<sup>6</sup>, como também inaugura uma concepção neurológica capaz de moldar este novo ser.

Em contato direto com os hiperestímulos da vida nas cidades, o homem moderno é obrigado a enfrentar choques físicos e perceptivos do ambiente urbano transformando a estrutura da sua experiência subjetiva.

---

<sup>6</sup> Como um conceito moral/político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal”; como um conceito cognitivo, a modernidade “aponta para o surgimento da racionalidade”; como um conceito socioeconômico, a modernidade “designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas, tais como a industrialização, urbanização, crescimento populacional acelerado, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte, além da notável explosão da cultura de consumo de massa”. Tais conceitos são destacados por Ben Singer no texto “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”.

Sobre isso, Ben Singer observa que “à medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais” (SINGER, 2001, p. 133). Na visão do autor, a modernidade teria inaugurado, então, um “comércio de choques sensoriais”, transformando a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual, “mas também quanto às suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade” (IDEM, p. 127-128).

Sobre as novas formas de entretenimento surgidas nesse momento de reestruturação, Kracauer afirma que os divertimentos baseados na distração eram expressivos da anarquia descontrolada de nosso mundo. A excitação sensorial refletia a frenética experiência urbana da época e, ao mesmo tempo, oferecia um escape momentâneo da tensão formal da empresa e do tédio do trabalho burocratizado.

O senso fragmentário da época, que primeiramente determinava os meios de produção da nova sociedade urbana e industrial, contaminaria toda a expressão cultural. Já em fins do século XIX, o teatro de *Vaudeville* simbolizava a estética descontinuada da modernidade. Síntese da nova tendência para atrações curtas e excitantes, o *Vaudeville* apresentava uma série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadores e coisas do gênero, sinalizando nos palcos, aquilo que alguns anos mais tarde seria percebido nas salas de projeção cinematográfica.

O cinema nasce como curiosidade, um brinquedinho pitoresco que disputava atenção nas feiras e salões de variedades. Os elementos que levariam a sua criação foram sendo reunidos aos poucos: desde o século XVII, o espetáculo da lanterna mágica mostrava imagens coloridas projetadas através da chama de querosene, com acompanhamento de música. Por outro lado, aparelhos ópticos individuais como o taumatrópio e o zootrópio, que também simulavam movimento tornaram-se comuns em parques de diversão. No final do século XIX, uma série de mecanismos ópticos estavam sendo aperfeiçoados na busca por tentar reproduzir imagens em movimento.

A controvérsia em torno da paternidade do cinema deriva do fato de que se trata mais de uma conjuntura coletiva do que de uma epifania individual. Do lado de cá do oceano, em 1893, o inventor e comerciante Thomas Edison reivindicaria a patente do quinetoscópio, aparelho individual através do qual se poderia assistir à exibição de uma pequena tira de imagens em *looping*, e do quinetógrafo, a

câmera com a qual eram produzidas estas imagens. Somente dois anos mais tarde, no entanto, temos o “marco oficial” da invenção do cinema que é a exibição parisiense feita pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café Paris. Negociantes experientes, os franceses souberam criar uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes e ficaram famosos graças ao design mais leve e funcional do aparelho que desenvolveram: o cinematógrafo. É interessante lembrar, no entanto, que estes são apenas os que ficaram célebres. Diversos historiadores já falam em muitos outros aparelhos e algumas projeções, anteriores a dos irmãos franceses.

Ninguém era capaz, na época, de apostar com tranquilidade no futuro daquele atrativo ou na sua permanência. Edison, por exemplo, esperava fazer negócios vendendo seu quinetoscópio mas de início não tinha fé na projeção. Os próprios inventores não vislumbraram completamente o potencial do recém descoberto meio, tanto que o primeiro comércio a ser estabelecido foi o da venda de equipamentos. O quinetoscópio de Edison, diante do qual uma única pessoa podia apreciar cenas animadas, possivelmente não teria ultrapassado os limites de uma exploração comercial mediana. O fator que transformou a imagem móvel em mercadoria valiosa foi a invenção da projeção, base do consumo coletivo e simultâneo. A partir dela seria criado o espetáculo cinematográfico (ROSENFELD, 2002, p. 64).

### **3.1. Primeiras décadas do cinema**

#### **3.1.1. Cinema de atrações**

Os primeiros anos do cinema, anteriores ao estabelecimento de um código narrativo específico, costumam ser olhados como um período nebuloso e homogêneo. Flavia Cesarino lança luz sobre momento, dividindo-o em duas etapas. A primeira delas, o chamado cinema de atrações vai de 1894 a 1906/7 e seus filmes têm o objetivo mais de surpreender do que de contar histórias. Cunhado por Tom Gunning, o termo refere-se aos filmes que gravitaram em torno de uma “estética do espanto”, em que a excitação visual predominava. Os primeiros filmes têm como assunto sua própria naturalidade em colocar as coisas

em movimento e o interesse provém, antes de mais nada, da fantástica possibilidade ótica alcançada.

Esta primeira etapa do cinema é um período onde experimentação e o desenvolvimento narrativo ocorre em paralelo a sucessivas reorganizações no que diz respeito a sua produção, distribuição e exibição. A seguir, falaremos um pouco mais sobre elas.

As projeções cinematográficas rapidamente ganharam espaços improvisados em lojas, cafês e, nos EUA, eram vistos nos teatros de *vaudeville*, onde era permitido beber e conversar enquanto assistia-se a uma escala de números desconectados, dentre os quais uma fita cinematográfica. O fornecimento de filmes era itinerante e incluía o pacote completo, com projetor, fita e operador: “Dado o diminuto repertório de filmes, dava mais lucro a exploração ambulante, pois a exibição em salas fixas, em face da procura ainda pouco desenvolvida, exigia grande variedade de programas” (ROSENFEL, 2002, p.67), que ainda não existiam. Tornando-se ambulante o explorador podia exhibir seu pequeno estoque de fitas até gastá-lo.

Nesse primeiro momento, configurava-se um esquema pré-industrial, que mantinha a autonomia dos exibidores de filmes em relação à produção. Os filmes circulavam por escambo entre as mãos dos projecionistas ambulantes. A estrutura improvisada, tal qual funcionava nos *vaudevilles*, ainda não requeria divisão da indústria em unidades de produção, distribuição e exibição.

Nos primeiros anos, a maioria dos filmes era documental, como os famosos registros dos Lumière como a *Saída da Fábrica* e a *Chegada do Trem na Estação*. Predominam os filmes de um único plano onde se privilegia a ação física, filmada continuamente, em planos abertos, com uma câmera estática em posição frontal. As entradas e saídas dos atores acontecem pelas laterais, como no espetáculo teatral. Para usar a terminologia de André Gaudreaut, é um cinema que privilegia a mostração em detrimento da narração o que pode ser sentido, por exemplo, pela falta de linearidade e pela presença de personagens pouco desenvolvidos, sem motivações psicológicas profundas.

A idéia de montagem ainda é bastante insipiente. Os planos eram autônomos, ou seja, toda a ação acontecia de uma só vez. Ainda não havia a idéia de fragmentação da cena em uma série de planos justapostos (decupagem

cinematográfica). Ao contrário, a junção dos planos acabava por dar muitas vezes em descontinuidades brutais.

A coerência das imagens, nessa época, era dada pelos elementos externos, geralmente através da narração ou comentário do projecionista. Os rolos eram vendidos separados e ficava a cargo do exibidor organizá-los, inserindo, muitas vezes, músicas. Flavia Cesarino aponta, inclusive, que seria uma forma mais aberta de relato onde o significado era exterior ao filme.

A partir de 1903, no entanto, inicia-se o período da ficção. Os filmes de múltiplos planos deixam de ser exceções. São criadas narrativas simples, com personagens ainda pouco desenvolvidos e começam a ser experimentadas estratégias mais eficazes de esclarecer ao espectador as relações causais e temporais estabelecidas entre planos.

Aos poucos, essas experimentações caminham rumo ao cinema que conhecemos hoje. Edwin Porter (que trabalhava para a companhia de Edison), já em 1903, com *Life of an American Fireman* esboça a montagem alternada de seqüências que, mais tarde, nas mãos habilidosas de David Griffith, ganhariam finalidades dramáticas, inaugurando um dos mais clássicos artifícios narrativos: a montagem paralela.

Por volta de 1905, começam a surgir as agências distribuidoras. Os distribuidores compram a cópia dos produtores e alugam-na aos exibidores. Surge o intermediário que estabelece a ligação entre os poucos fabricantes e os numerosos varejistas. Ao sistema inicial de venda da cópia – isto é, cessão de propriedade – sucede a concessão temporária do direito de exibição.

Essa prática diminui muito o custo de exibição e, assim, os exibidores expandem seus negócios, criando espaços maiores e mais rústicos, os Odeons de um níquel (*nickelodeons*) com sessões de 30 minutos distribuídas pelo dia inteiro. Ao contrário dos teatros de *vaudeville*, que eram para o público de classe média, os desconfortáveis galpões utilizados acabaram por atrair um público de classe mais baixa. Anatol Rosenfeld, que entende o cinema primeiramente como indústria, vê nessa circunstância um caráter fundamental. Para ele, o cinema não passaria de uma curiosidade se não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um amplo proletariado com horas de ócio a serem preenchidas. Assim – concordando com o pensamento de Kracauer, anteriormente mencionado – Rosenfeld afirma que o mesmo sistema que criara as grandes aglomerações

populares, produziu também o espetáculo barato para lhes distrair: “a atividade manual padronizada e controlada tinha de associar-se a uma atividade espiritual, igualmente padronizada e controlada”.

O resultado comercial dos *niquelodeons* é, de fato, impressionante: para se ter uma idéia, o aluguel de um filme, nesses tempos, era de 15 dólares por semana enquanto a renda do exibidor era de 60 dólares por dia, ou seja, uma margem de lucro de 200%. A exibição em lugares fixos dependia da troca constante de programação e com isso, aumentava a procura por filmes. A explosão da demanda forçou uma reorganização da produção.

### **3.1.2. Cinema de transição**

A partir daí começa o que Flavia Cesarino chama de período de transição (1907 – 1913/15) que se caracteriza, ao mesmo tempo, pela busca de convenções narrativas que auxiliassem o espectador na construção da história e pelas tentativas de regulamentar a indústria.

Na esfera do modo de produção, o sistema colaborativo de antes seria substituído por uma crescente divisão do trabalho e pela especialização das funções. Apareceram os diretores, roteiristas, iluminadores, e todo tipo de técnico ocupados cada um com sua parte na linha de montagem. O aumento da produção cinematográfica inicia uma racionalização do processo supervisionado pela figura do produtor. Ou seja, as práticas da produção de filmes vão sendo padronizadas em resposta às necessidades de satisfazer a crescente demanda de exibidores (CESARINO, 2006, p.40).

Torna-se necessário, aqui, destacar alguns pontos. O modo de se fazer cinema (em termos de divisão do trabalho, estruturação da produção, orçamento, formato, prazos, etc.), grosso modo, começa a se concretizar já nesse momento. E ele surge em resposta a uma demanda estritamente comercial. Assim, é importante perceber que a manufatura do cinema, mesmo que envolva a criatividade, o que não pode ser esquecido, é tributária, antes de mais nada, da sua condição de produto. Essa condição, ao longo dos anos, nas mãos de vários artistas de diferentes nacionalidades, será flexibilizada, na maioria das vezes em prol de uma maior liberdade narrativa. Devemos ter isso em mente ao longo do capítulo.

Essa variável pode ser observada especialmente nos EUA, mas não se limita a ele. Lembremos que, especialmente na França e na Alemanha, também havia grandes empresas cinematográficas. Na verdade, nos primeiros anos, eram as indústrias européias que dominavam o cenário internacional, com destaque para a Pathé francesa. Nessa época, cerca de um terço dos filmes assistidos em território americano vinha do velho continente. Hoje, os principais estúdios americanos controlam cerca de 75% do mercado mundial de distribuição. A construção dessa hegemonia se deve a uma série de fatores político-econômicos (entre conjunturas históricas bem aproveitadas, como as da segunda guerra, manobras econômicas duvidosas e uma poderosa associação com a política governamental), além, é claro, de um eficiente tino comercial dos dirigentes de estúdio.

Num primeiro momento, a produção norte americana ainda se concentrava na costa leste, especialmente NY e Chicago. A demanda é tão animadora que leva os recém proprietários dos cinemas a produzirem seus próprios filmes - para se ter uma idéia, em 1908 já havia cerca de 10 mil salas somente nos EUA. A Vitagraph, fundada por empresários do *vaudeville* e a Biograph (da qual, mais tarde, Griffith seria o principal expoente) são as duas principais concorrentes da Edison Co. no âmbito doméstico. A disputa é agressiva e envolve uma questão judicial sobre as patentes dos projetores, da qual Edison era detentor. Entre os anos de 1897 e 1906, julgaram-se nos tribunais mais de 500 processos ligados a patentes (CALIL, 1996, p. 70).

Em 1908, depois de passarem anos travando batalhas judiciais entre si, as principais produtoras norte americanas uniram forças para enfrentar a concorrência externa. É criada a *Motion Pictures Patents Co.* (MPPC), um oligopólio, no qual poucas empresas controlavam o mercado, limitando o número de empresas estrangeiras e independentes com o objetivo de assegurar uma parcela maior de lucro (CALIL, 1996, p 40).

Assim, uma série de regulamentações são impostas: a padronização do preço (cartel), a regularização dos lançamentos, o pagamento de royalties sobre os projetores (que custavam dois dólares por semana), o estabelecimento de padrões de limpeza e segurança nas salas e de um código de moralidade, ao qual, convenientemente, os filmes estrangeiros dificilmente se adequavam. Dessa forma, o cartel liderado por Edison, conseguiu cortar pela metade o número de filmes europeus no país. Os filmes da MPPC deveriam ser educativos e sãos.

Nesse sentido, o melodrama, com sua moralidade e defesa da ordem social, passa a ser o gênero dominante.

No ano seguinte, a MPPC criou uma distribuidora que organizava a competição, definindo geograficamente quais exibidores poderiam passar quais filmes, além de estabelecer preços diferenciados para estréias e reprises. Como forma de resistir, às margens desse gigante, produtores independentes negociavam seus filmes com produtores e distribuidores que ficavam fora da associação. Mas, segundo Rosenfeld, o próprio público rejeitou a padronização excessiva imposta pela associação e acabava privilegiando os filmes dos independentes. Diz ele:

Mesmo antes de ser legalmente extinta, em 1917, em conformidade com a lei antitruste, a MPPC já se tornara sombra sem poder ou expressão, ultrapassada por homens como Carl Laemmle, Willian Fox, Marcus Loew, Adolf Zuckor e os irmãos Warner: toda uma geração de excelentes comerciantes que fugindo da glacial zona de influência do truste do leste americano, se transfere para o oeste, o *far west*, para o suave clima da Califórnia onde num lugarejo chamado Hollywood iriam fundar uma nova ditadura (ROSENFELD, 2002, p.77).

Assim surge Hollywood e o que viria a ser, posteriormente, a política dos estúdios. A idéia de um lugar onde o clima era ameno e a luz confiável, podendo-se filmar externas o ano todo em uma quantidade bastante diversificada de locações, era bastante atraente. Conta-se que foi o que motivou à ida de C. Willian Selig, em 1908, buscando uma iluminação que o permitisse filmar uma adaptação do romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Pouco a pouco quase todas as grandes produtoras seguiriam os mesmos passos o que, convenientemente, também oferecia a oportunidade de fugir da cobrança de patente exigida por Edison.

Nessa conjuntura, nasce o cineasta como contador de história. Como coloca Calil (1996, p. 47) “das inúmeras possibilidades de que o cinema dispunha para estabelecer-se como linguagem, ficou consagrada a vertente de Griffith, tributária do folhetim do século XIX, da fidelidade à narrativa, ao relato do entrecho; o cinema como evasão, divertimento, e o cineasta como contador de histórias”.

Para ganhar legitimidade e conquistar o público de classe média, afeito ao teatro, o cinema orientou sua narrativa para o realismo. Assim, as histórias

começam a se complexificar e o tamanho dos filmes aumenta (cerca de 15 minutos) assim como o número de planos.

Em 1907, a maioria dos filmes já se preocupava em contar histórias. As histórias eram impulsionadas por personagens dotados de vontades, mas os espectadores ainda tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos. Além disso, o público não conseguia entender claramente as relações espaciais e temporais entre os planos. É nessa fase de transição, compreendida entre 1907 e 1915, o período de aperfeiçoamento dessas técnicas.

Com a atuação menos afetada são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas que os personagens histriônicos do cinema de atrações. Na ausência de som, os intertítulos são os responsáveis por explicar suas motivações.

Com o propósito de ajudar a contar melhor a história, outros aspectos vão se modificando. O espaço passa a ser fracionado em vários enquadramentos, mais próximos ou mais distantes. A contigüidade espacial também vai se solidificando quando “os cineastas começaram a perceber que, se mantivessem constante a direção do movimento, podiam ajudar o público a entender melhor o deslocamento dos personagens dentro do espaço diegético (continuidade de direção)” (CALIL, 1996, p.45). O mesmo acontece com a continuidade de olhar e obediência à regra dos 180 graus.

O grande marco, no entanto, é provavelmente a utilização dramática articulada por Griffith através da montagem paralela. Ele aperfeiçoa a técnica, já ensaiada por alguns pioneiros, aumentando a frequência das alternâncias entre dois e até três situações e aumentando a velocidade da montagem, ou seja, encurtando a duração dos planos. O célebre cineasta americano teve um papel único ao utilizar a montagem paralela não apenas para misturar as linhas de ação, de modo a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico dos personagens e criar julgamentos morais.

### 3.2.

#### A consolidação da indústria

Da consolidação de Hollywood até os dias de hoje muita coisa aconteceu mas pouca coisa efetivamente mudou. Não é intenção desse trabalho descrever todos os detalhes da história da indústria americana. Aqui, para fins de reflexão, levantaremos somente características gerais relativas à narrativa e à estrutura de produção.

No final da primeira guerra, a indústria americana já estava criada e a duração dos filmes tinha aumentado para 60 a 90 minutos, incluindo mais personagens e eventos. Começa a era dos longa metragens silenciosos que durará até o final dos anos 20.

Com a chegada dos *talkies*, novas convenções narrativas seriam estabelecidas. Aos poucos foram caindo os intertítulos e a atuação passou a ter que ser mais contida. O sincronismo, utilizado como forma de reforçar o naturalismo, foi visto por alguns autores como uma limitação das possibilidades sonoras.

O período que vai do fim da era silenciosa até os anos 40 ficou conhecido como *Golden Age*: a era da hegemonia dos grandes estúdios, possibilitada pela estrutura verticalizada na qual eles não só produziam filmes como os exibiam em suas próprias salas.

Cada estúdio tinha em sua folha de pagamento equipes fixas, agrupadas em unidades de produção, que costumavam trabalhar juntas. Como isso, cada um deles tinha traços característicos que estavam em conformidade com o perfil do público dos circuitos de exibição associados. A MGM, por exemplo, lançou o padrão de salas e, conseqüentemente, filmes sofisticados, a RKO especializou-se nas habilidades de Fred Astaire (e mais tarde nos filmes de Walt Disney), a Paramount, no humor dos irmãos Marx. Estas (juntamente com 20<sup>th</sup> Century Fox e Warner) eram as cinco grandes. Em torno delas, gravitavam três médias que não possuíam salas de exibição: Universal, United Artists e Columbia. E ainda outras (mais ou menos) independentes.

Já nesse momento, artistas do mercado americano sentiam a necessidade de realizar “produções que não queriam lucro fácil e seriam, antes de tudo, obras de arte” (CALIL, 1996, p.49). É esse o discurso de Griffith, Chaplin, Douglas

Fairbanks e Mary Pickford ao criarem a United Artists, em 1919, levantando a bandeira contra o *blockbooking*, regime de distribuição antecipada (às vezes antes mesmo da filmagem) e por lotes. Ao mesmo tempo, na Columbia, Frank Capra servia como oxigênio alternativo aos filmes padronizados pelas *majors*.

Graças à novidade dos filmes falados, a indústria cinematográfica americana resistiu um pouco à crise de 29. Em 30, o número de espectadores foi recorde (80 milhões), mas nos anos seguintes, ele chegaria a cerca de 50 milhões, fazendo com que quase 1/3 dos cinemas fechasse e obrigando as salas remanescentes a baixarem seus preços.

Na tentativa de revitalizar a economia, o presidente Roosevelt fez uma lei em 1933 chamada *National Industry Recovery Act*. O NIRA colocou nas mãos dos homens de negócios poder para regulamentar e coordenar as próprias indústrias e assim, com a sanção do governo, os grandes estúdios puderam colocar no papel práticas abusivas que garantiam máximo lucro e mantinham produtoras e exibidores independentes em posição subordinada.

Em 1940, os poderosos estúdios controlavam 16 % das salas que, por serem maiores, mais sofisticadas e mais caras, ficavam com cerca de 75% da receita gerada. Práticas abusivas determinavam os dias da semana em que independentes poderiam exibir (geralmente o começo da semana quando a frequência era mais baixa) e estipulavam um preço mínimo (a fim de evitar que os independentes reforçassem a concorrência baixando seus preços).

Por uma série de jogos de interesse, foi feita uma emenda antitruste diante do qual as *majors* optaram por largar a exibição. Como resultado disso, atores e equipe técnica foram liberados de seus contratos, passando a ser escalados para filmes específicos e fazendo com que, gradualmente, os traços característicos de cada estúdio fossem perdidos.

No âmbito internacional, a hegemonia americana está ligada a uma série de manobras políticas aliadas a uma economia protecionista. A conquista de mercados estrangeiros foi algo gradativo e acompanhou a ascensão americana no pós-guerra.

Desde o mandato do presidente Herbert Hoover (1929 – 33) as diretrizes da MPAA (*Motion Pictures Association of América*) são sintonizadas com a política externa da Casa Branca. Dizia o orgulhoso presidente: “onde entra um filme americano, vendemos mais automóveis americanos...” (CALIL, 1996, p.50).

Os americanos nem sempre praticavam o mesmo livre comércio que defendiam. Acusavam as políticas protecionistas dos outros países de estimularem os incompetentes, incapazes de se viabilizarem segundo os parâmetros comerciais. Nessa lei da selva, os mercados nacionais são ocupados pelo produto americano importado em excesso e a política da distribuição por lotes acabava congestionando as datas dos cinemas locais, não sobrando espaço para os filmes nacionais. As filiais distribuidoras americanas promovem, então, uma aliança tática com os exibidores nacionais, fornecendo-lhes filmes numa taxa de remuneração maior do que as que praticam nos EUA. Qualquer tentativa de impor restrições encontrava resposta comercial e política firme de parte do governo americano, com ameaças de represálias comerciais (no caso brasileiro, sobretaxando aço ou calçados). Isso significa que os governos acabam recuando e promovendo políticas compensatórias de apoio financeiro aos produtores, sem lhes dar garantias de poder competirem no mercado nacional. Essas e outras estratégias fazem do monopólio industrial norte americano, algo impossível de se competir.

### **3.3.**

#### **A narrativa canonizada e os desafios vanguardistas**

Como toda indústria, em vista de retorno garantido, Hollywood não só submete seus produtos a um processo produtivo que visa o máximo da eficiência, como trabalha a partir de uma receita básica que, sabe-se, agrada ao paladar do consumidor.

Assim, ela canonizou uma fórmula narrativa descendente do legado do cineasta David W. Griffith e tributária da literatura do século XIX. Este formato combina duas intenções principais: contar uma história - fornecer dados sobre ela, criar um mundo, um conflito e uma moral - e criar uma ilusão de realidade, que tenta fazer com que as histórias contadas percam o status de histórias, e ganhem o de vivências.

A polêmica central que opôs o tipo de filme feito habitualmente pelos americanos e as diversas formas propostas pelas vanguardas concentrou-se justamente nos princípios nos quais se sustentam esse formato: a narratividade, a

representação naturalista<sup>7</sup> e a decupagem clássica/ montagem invisível – pilares que reforçam a ilusão de realidade própria da imagem e, em última instância, a relação projeção/identificação (XAVIER, 2005, p. 41).

O livro *O Discurso Cinematográfico*, de Ismail Xavier é inteiramente dedicado ao assunto, demonstrando de que forma boa parte das correntes teóricas e das vanguardas cinematográficas opuseram-se a esses preceitos. Não cabe aqui reproduzir toda essa argumentação, mas situar resumidamente alguns dos embates teóricos suscitados pela narrativa clássica, a fim de contrastar posteriormente com as práticas contemporâneas.

Começemos então pelas imagens fixas. Francis Wolf diz que toda imagem<sup>8</sup> teria o poder de criar uma ilusão, chamada por ele de “ilusão imaginária” e que consiste em produzir a crença de que as imagens não são imagens e sim representam o real. A partir do que considera ser sua vantagem em relação à linguagem verbal, a saber, sua capacidade inigualável para descrever e afirmar, a imagem sustentaria aquilo que é sua maior potencialidade: tornar presente, o ausente.

Wolf argumenta que esta capacidade se torna questionável à medida que a força da imagem é capaz de tornar o que é absolutamente ausente (o inexistente, simplifadamente falando), presente, dando vida a ele e fazendo-o existir por si só, para além do suporte-imagem. Transportando essas idéias para a teoria do cinema, nos aproximamos do famoso conceito de “janela cinematográfica”: “(...) o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que se abre para um universo separado do nosso pela superfície da tela” (XAVIER, 2005, p.23).

Arlindo Machado nos lembra, entretanto, que o poder ilusório das imagens sempre foi alvo de desconfiança e aponta quatro grandes ciclos de iconoclasmo ao longo da história. O primeiro deles envolve as tradições religiosas e a filosofia grega e já está presente no Velho Testamento quando a adoração de imagens é proibida por um dos mandamentos. Uma perspectiva semelhante aparece na tradição islâmica, aliada ao fato de que “a própria noção metafísica do Deus

<sup>7</sup> O termo é usado por Ismail não como alusão ao movimento literário mas ampliado e definido como “a construção do espaço cujo esforço se dá na direção da reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações naturais”.

<sup>8</sup> A definição de imagem do autor é bastante limitada já que exclui a possibilidade de figuração abstrata. Mas como aqui estamos falando de cinema, e de uma forma narrativa que prima pelo realismo, pensamos que suas idéias são adequadas.

maometano torna impraticável qualquer representação” (porque Deus está em todos os lugares) e por esse motivo, a arte árabe privilegiaria o geometrismo ao figurativismo.

O segundo ciclo teria acontecido quando o iconoclasmo foi estabelecido como doutrina oficial, em 730 por Leão III e continuada pelos seus sucessores até o século IX. O terceiro, já na idade moderna, estaria ligado à Reforma Protestante e à proposta luterana de retorno às escrituras.

No entanto, Machado acredita que boa parte da inspiração da crítica contemporânea às imagens reside na permanência da argumentação platônica – que ele situa no primeiro ciclo. Para Platão, a imagem é uma imitação que não ultrapassa a superfície, sendo incapaz de representar a realidade das coisas. Assim, por exemplo, a flauta feita pelo artesão reproduz a essência do objeto porque cumpre sua função (produzir música) enquanto a flauta pintada por um artista plástico não passa de um simulacro. A idéia da caverna escura na qual os homens acreditam no caráter ilusório das imagens sempre incidiu desconfiança sobre a projeção cinematográfica.

É justamente a partir desse potencial fantasioso da imagem que Edgar Morin inicia sua reflexão sobre a ilusão de realidade no cinema. Diz ele: “a primeira e estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto, está ausente. (...) isso quer dizer que a fotografia é, no sentido estrito do termo, presença real da pessoa representada”.

Essa impressão de realidade, que já é própria da imagem fixa, aumenta duplamente quando o cinematógrafo não só as põe em movimento, restituindo aos seres e as coisas o seu movimento natural, como os projeta sobre uma superfície em que parecem ser autônomos. Morin ainda ressalta que foi justamente nesse momento em que a câmera possibilitava a obtenção da mais apurada fidelidade, que Lumière a aponta para o cotidiano, transformando as imagens em espetáculo. Da contemplação da cena prosaica, nasceu justamente o encantamento. Diz ele: “(...) o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída de uma fábrica, ou um comboio ao entrar na estação (bastaria ir até a fábrica ou à estação) mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fábrica” (MORIN, 1997, p.33).

Morin recorre a Epstein, segundo ele o primeiro a tomar consciência do fascínio das imagens, retomando o conceito um tanto abstrato de fotogenia. Ele mesmo se pergunta: “como definir esta qualidade que reside, não na vida, mas na

imagem da vida?” E opta por entendê-la como “a qualidade poética dos seres e das coisas”, inerente ao cinematógrafo. A impressão é de que a lente cinematográfica confere a tudo aquilo que olha um caráter lendário, transportando tudo que toca para além da realidade.

Mas Morin faz uma inversão importante nesse pensamento, estando menos interessado nas propriedades da imagem e mais interessado em vislumbrar nossos mecanismos de relação com ela. Diz ele: “Devemos, a partir daqui, copernicizar o que foi dito: o que parecem ser propriedades da fotografia são propriedades do nosso espírito, que nela se fixam, e que ela nos devolve” (MORIN, 2005, p. 83).

Voltando brevemente a Wolf, um dos poderes principais da imagem seria justamente provocar respostas. Por isso, quando vemos a foto de alguém ausente, sentimos alguma coisa: saudades, por exemplo. E, estendendo esse pensamento, quando vemos um filme compartilhamos as experiências emocionais pelas quais passa o personagem.

Assim, Morin prossegue sua argumentação sustentando que nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se sobre todas as coisas e todos os seres e que a imagem não escapa dessa fetichização. A relação que estabelecemos com o filme é atravessada por aquilo que projetamos de nós sobre ele, estabelecendo-se um processo chamado projeção-identificação ou participação afetiva. Diz ele:

Toda cultura constitui uma espécie de sistema neurovegetativo que irriga, segundo seus entrelaçamentos, a vida real de imaginário e o imaginário de vida real. E essa irrigação se efetua segundo o duplo movimento de projeção e de identificação (MORIN, 2005, p. 81).

Essa participação foi estimulada não só pela estrutura criada pelo comércio cinematográfico – as salas de cinema, por exemplo, projetadas para “embrulhar o espectador em negro” e deixá-lo mais propenso a atmosfera do sonho – como reforçada por um formato narrativo que direciona todas as suas ferramentas para a ilusão de um mundo real:

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre espectador e obra, mas deliberadamente cria a ilusão no espectador de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional (XAVIER, 2005, p. 22).

Alguns verão a articulação do cinema americano como mecanismo de manipulação ideológica. Ismail Xavier aponta o que aparenta ser a raiz fundamental desta acusação:

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação: mas está no método desta fabricação e na articulação desse método com interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa) (XAVIER, 2005, p. 43).

Esta argumentação é partilhada, por exemplo, pelo cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea quando, propondo um cinema eminentemente político, afirma que nenhum tipo de reflexão atingirá o espectador enquanto o filme sustentar a relação projeção-identificação. A partir das idéias de Brecht sobre o distanciamento no teatro, crê que é preciso operar uma ruptura completa.

Para o cineasta, como para Morin, as condições do espetáculo cinematográfico (as imagens se movendo na tela, os sons que envolvem o espectador) contribuem para criar uma sensação de isolamento e isso tende a provocar no espectador algo semelhante a um estado de transe no qual a consciência pode ser totalmente adormecida. Nesse sentido, “as imagens de um filme podem ser comparadas a de um sonho compartilhado e, conseqüentemente, seu poder de persuasão ou de sugestão alcança um nível perigoso” (ALEA, 1984, p. 44).

Em outras palavras, a identificação com o personagem tende a adormecer a consciência crítica do espectador, tornando-o alienado. Para Alea, nem mesmo uma história de índole revolucionária pode se dar a este luxo. O espectador estará inebriado demais para reagir. Para ativar o pensamento crítico é preciso distanciamento. A emoção estaria na descoberta racional da verdade.

Morin identifica justamente na passividade do espectador a potencialização dessa relação. Diz ele:

(...) a ausência de participação prática determina, portanto, uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre alma do espectador e entre alma do ecrã (...) o espectador das salas escuras é o sujeito passivo no estado puro. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas, ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si, na sua cinestesia psíquica, se assim se pode dizer (1997, p. 124).

O estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, se dá através de aparatos de linguagem que são constituídos para serem transparentes:

(...) tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção dessa realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é parecer verdadeiro, mostrar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2005, p. 41).

Com este objetivo, estabeleceu-se como padrão no cinema clássico, a representação naturalista, um minimalismo exigido pela proximidade da câmera e possibilitado pelo advento do som. Da mesma forma, cenários e figurinos são pensados para dar veracidade ao universo vivido pelo personagem. Não se trata necessariamente de reproduzir o real, já que o cinema se dispõe a representar muitas épocas e muitos mundos, mas de dar credibilidade a fantasia representada. Morin coloca que isso é fundamental para o processo de projeção-identificação:

É preciso haver condições de verossimilhança e de veracidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que os personagens participem por algum lado da humanidade quotidiana, mas é preciso também que o imaginário se eleve alguns degraus acima, que os personagens vivam com mais intensidade (2005, p. 83).

O modo realista de representação seria contestado já nas primeiras décadas do século XX. Envolvido no contexto das mudanças da virada do século e posteriormente assoberbado pelo desolamento da guerra, o cinema expressionista alemão, concentrou seus esforços na pré-estilização do material filmado como forma de trair o realismo da imagem. Diz Ismail: “sua marca é a elaboração de um espaço dramático sintético artificialmente construído por um trabalho cenográfico que procura os mais diversos efeitos, exceto a criação da ilusão de profundidade, segundo leis de perspectiva” (XAVIER, 2005, p. 41).

Fortemente marcado pelo jogo de sombras onde o quadro oscila num contraste entre zonas visíveis e zonas de trevas, o drama expressionista quer sugerir o invisível. As sombras e as distorções sistemáticas, tendentes a aguçar as características básicas da forma, procurando constituir uma experiência sensível onde a forma é a expressão do conteúdo interior indizível.

A decupagem, ou seja, a segmentação da cena em planos, é outro artifício estruturado no cinema americano de forma a guiar o percurso do espectador

através da história, conferindo a sensação de apreensão do real. Ao longo do tempo, alguns códigos foram estabelecidos de forma a dialogar com o espectador comum. O plano aberto, por exemplo, que costuma abrir as seqüências, localiza o espectador no contexto da história. Os planos fechados detalham ações ou escancaram sentimentos. O plano e o contraplano servem de ferramenta para o diálogo. O eixo da câmera deve ser mantido na altura do olhar (uma câmera colocada no chão, por exemplo, pode gerar um questionamento sobre aquele ponto de vista, desfazendo a ilusão), deve respeitar o eixo de 180 graus e obedecer às continuidades de direção e olhar para que a movimentação nas cenas reproduza fielmente o movimento real. Essas convenções, que ficaram conhecidas pelo nome de decupagem clássica, ainda hoje são amplamente utilizadas e obedecem, em linhas gerais, às mesmas regras exploradas pelos pioneiros do cinema de transição e cristalizadas por Griffith lá em 1915.

Da mesma forma, a montagem desses planos é estruturada para ser invisível e parecer como se aqueles acontecimentos estivessem sendo somente registrados. Na filmagem, por questões de logística, a história é filmada de forma absolutamente caótica. É na montagem que ela é reordenada e nela, é o momento do corte que determina a ilusão. Se quero mostrar alguém entrando por uma porta e tenho dois planos, um de costas do sujeito abrindo e um de frente do sujeito entrando, é preciso que eu corte o primeiro, precisamente, um *frame* antes do começo do segundo. Dessa forma, eu reproduzo o movimento como um todo, fazendo o espectador acreditar que tem uma visão panorâmica do real.

A localização de tempo e espaço são fundamentais para incluir o espectador no percurso dos personagens. Se vejo uma perseguição em um prédio, posso ter um personagem subindo os primeiros degraus de uma escada e, na cena seguinte, vê-lo já no terceiro andar. Houve um intervalo de tempo que foi suprimido mas o espectador é capaz de preencher esta lacuna e não a estranha porque trata-se de uma elipse temporal convencionada pelo código estabelecido. O cinema clássico só utiliza a elipse que não pode ser instantaneamente mensurada se puder incutir elementos que situarão o espectador, como uma legenda, um filtro (a coloração sépia ou preto e branco costumam ser códigos para o passado) ou mesmo através da direção de arte.

Para entender como o espectador de cinema se relaciona com seus códigos, talvez seja interessante recorrer às idéias de Umberto Eco. No livro *Lector in*

*Fabula*, o autor dispõe-se a pensar a relação do sujeito com o texto escrito – mas que aqui ampliamos para o texto de uma forma geral. Ele estabelece que todo texto é incompleto e permanece assim até que o leitor-operador complete seu significado, correlacionando o texto ao seu conteúdo convencionado, em um duplo movimento, também será ensinado durante o texto). Eco diz que o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Desta forma, o trabalho desenvolvido ao gerar um texto deve incluir a previsão dos movimentos do leitor. Se a intenção do emissor é fazer um texto fechado, com sentido e direção únicos, é preciso que toda maneira de dizer seja aquilo que, previsivelmente, o seu leitor possa entender.

Essa perspectiva de estabelecimento de um código que fornece uma única interpretação também foi questionada através dos mesmos instrumentos por outros cinemas. A decupagem clássica e a montagem foram desconstruídas e reconstruídas por diversas correntes cinematográficas. Cineastas europeus dos anos 60, por exemplo, brincariam com as possibilidades do tempo, da duração dos planos, das discontinuidades e do eixo, flexibilizando em todas as direções a montagem tradicional e explorando suas possibilidades comunicativas a bem de poder abdicar o máximo possível das convenções inspiradas na literatura. No entanto, talvez a desconstrução mais radical (e sem dúvida a mais famosa) tenha ocorrido logo no início do século. Eisenstein criou uma montagem baseada em outra lógica que não a de Griffith e seus companheiros americanos:

Eisenstein vai propor uma montagem figurativa. Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção dos planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma idéia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico (XAVIER, 2005, p. 130).

Diferentemente do que propõe Eisenstein, o cinema canônico estrutura sua trama numa relação inabalável de causa e consequência que permitem o desenvolvimento narrativo da história e o diálogo progressivo com o espectador, leitor-operador de códigos cinematográficos. O cineasta russo discorda dessa estrutura justamente por esse caráter narrativo ser excessivamente tributário da literatura e denuncia o primeiro plano, tal como utilizado por Griffith, como nada

mais do que uma transposição imagética da frase “a chaleira começou...” de Dickens.

Outra tentativa de superar as convenções da linguagem verbal ou escrita veio da vanguarda francesa dos anos 20 que quer explorar a visualidade em seu poder revelatório:

(...) na sua perspectiva, a expressão do essencial e a emergência do poético ocorrem no seio próprio da objetividade da reprodução cinematográfica. A imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto (XAVIER, 2005, p. 103).

A idéia de que o apelo excessivo aos artifícios da literatura era limitador foi comum entre alguns vanguardistas e teóricos a ponto de transformar em categoria de valor a exploração das ferramentas inerentes ao cinema. Esse será um dos pilares do chamado cinema de autor, que discutiremos a seguir.

### **3.4. O cinema de autor**

Na primeira metade da década de 50, os críticos da revista *Cahiers du Cinéma* causaram polêmica ao lançarem idéias que ficaram conhecidas como *polithique des auteurs*. As idéias não chegaram a ser sistematizadas pelos franceses e, segundo Edward Buscombe, mais do que uma teoria ou uma explicação definitiva para o cinema, ela deve ser entendida com uma atitude ou um curso de ação, defendido da maneira provocativa própria aos jovens turcos.

Apesar de abalada teoricamente, através das décadas, a noção de autoria se popularizou, afastando-se muitas vezes dos parâmetros idealizados pelos franceses. Hoje se fala em autor sem necessariamente adotar o método crítico tal como foi desenvolvido pelos pensadores da época. Não se trata aqui de defender uma reaproximação com a *política* ou pretender reativar tal modelo de análise. Trata-se de usá-la como inspiração para atualizar a reflexão sobre o cinema americano e as estratégias utilizadas para burlar o mecanismo padrão imposto pelo comércio cinematográfico.

A idéia de autoria naquela época não era nenhuma novidade. O cinema já alcançara o status de arte e a idéia de autor cinematográfico – equiparado, por exemplo, ao pintor de um quadro - já estava suficientemente entranhada na cultura

francesa desde na década de 20, especialmente a partir das idéias de Jean Epstein. Através das décadas, o pensamento seria expandido. Jean Claude Bernardet cita o exemplo de Arnoux que, em 1943, anunciaria alguns dos temas que serão desenvolvidos (ainda que em outras direções) pela política dos críticos da *Cahiers*, como o autor, a individualização pelo estilo e a multiplicidade de funções como ferramenta de manutenção da autonomia.

Quando François Truffaut escreveu o artigo tido como marco da *política dos autores* sua principal intenção era criticar o cinema francês dito de qualidade, comprometido ainda essencialmente com a literatura: “Truffaut define o verdadeiro autor de um filme como aquele que traz algo genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original” (BUSCOMBE, 2005, p. 282).

Dessa idéia sairia a distinção fundamental para os franceses entre *mettre en scène* e *auteur*, ou seja, entre o artesão e o gênio. Em nome dessa separação, que para Buscombe tem origem na teoria artística romântica, alguns excessos foram cometidos. O crítico americano Andrew Sarris, teria levado a extremos as idéias da *política de autor* contribuindo para que ela virasse um exagerado culto à personalidade, concluindo que “o pior filme de um grande diretor pode ser mais interessante do que o melhor filme de um diretor razoável ou médio”. Nessa perspectiva, o trabalho de um *mettre en scène* não passa da soma das partes enquanto a personalidade do autor confere à sua obra uma unidade orgânica.

Imediatamente, no entanto, as idéias lançadas por Truffaut serviriam para que, em outros *Cahiers*, o cinema americano fosse alvo de um outro olhar e aí reside boa parte da polêmica. Diferente do cinema francês e europeu em geral, onde as formas de produção seriam mais propícias à existência de autores, Hollywood era tido, de modo geral, como o lugar do comércio cinematográfico, nunca como o lugar da arte e da autoria.

A nova perspectiva, em grande medida, reflete o fascínio dos futuros diretores da *nouvelle vague* pelos filmes americanos que chegavam à Europa depois da guerra. Entre os nomes admirados estariam cineastas como Orson Welles, Hitchcock, Fritz Lang (em sua produção americana), Nicholas Ray e, entre os europeus, Renoir, Bresson, Cocteau, Rossellini e Bünuel.

Para Bernardet, a *política dos autores* é a apologia do sujeito que se expressa, ou seja, o autor é aquele que diz “eu” sem que seus filmes sejam

necessariamente de temática pessoal. Ao contrário, o autor será encontrado em filmes de enredo nos quais, especialmente no caso americano, há um esforço concreto para eliminar a subjetividade. Assim, “os adeptos da política vão buscar expressão pessoal do diretor em filmes de produtor, isto é, em terreno adverso” (1992, p.26).

A terminologia “autor”, ainda segundo Bernardet, escolhida pelos adeptos da política, encontra origem no domínio literário: “Tratava-se de ver o cineasta como escritor, o filme como livro, mais precisamente um romance” (1992, p.42). Nesse sentido, nota-se igualmente a influência do artigo *La caméra-stylo*, de Astruc, em 1948: o autor escreve com sua câmera como escritor com sua caneta. A idéia era de que o cinema deveria se libertar da tirania do visual, da imagem pela imagem para tornar-se uma escrita tão maleável e sutil quanto à linguagem escrita. A idéia seria acolhida com ressalvas. Por mais que interessasse aos jovens turcos a complexidade e maleabilidade da linguagem escrita dificilmente eles abdicariam do visual, permitindo que o cinema se afastasse da imagem (1996, p.21).

Isto porque, na concepção destes então aspirantes a cineastas, a literatura é também uma grande inimiga, como já antecipado pela crítica de Truffaut. Esses críticos querem um cinema – cinema e não um cinema reflexo da literatura. Em outras palavras, querem um cinema livre da trama – se aproximando, em certa medida, dos conceitos defendidos por Epstein e pelos partidários da “Primeira Onda” - e engrossando o coro de críticas à narratividade.

Mas os diretores do novo cinema francês jamais pretenderam abdicar completamente do enredo e sim colocar em cheque os filmes feitos com o propósito único de desenvolver a trama e que, nesse desenvolvimento, apelam para a explicitação verbal da evolução das situações e das relações entre personagens, não recorrendo suficientemente a valores plásticos, encenação, olhares, composição de quadros, uso de objetos, cortes, relação entre tamanho de plano etc. Assim, cria-se a idéia do autor como aquele que se expressa através das ferramentas específicas do cinema, ou seja, da *mise en scène*. Isto implica, no entanto, na desvalorização do roteiro já que o que importa é o que o diretor fará a partir dele: “Se o realizador não inventar a imagem, a palavra (do roteiro) fica na palavra e o filme não nasce” (BERNARDET, 1992, p. 23).

O método de busca pelo autor, tal como realizado por Chabrol e Rohmer ao analisar a obra de Hitchcock, consistia em tentar evidenciar uma matriz, ou seja, identificar, no conjunto da obra do autor, repetições e similitudes que evidenciassem uma unidade temática. Nessa procura, o enredo não passa de um suporte para mostrar as significações que ficam por trás.

Durante anos, na tradição francesa discutiu-se a autoria do filme ainda sob o signo do texto, onde o autor era aquele que escrevia a história. Mas a partir da valorização da *mise en scène* decorre a instituição do diretor como criador do filme. O roteiro é ao mesmo tempo valorizado e desprezado. De um lado, não é necessário que o diretor o escreva já que a concepção de autoria transcenderia o nível do enredo. Porém, é altamente desejável. Para os seguidores da *política*, é interessante que ambas as funções de diretor e roteirista sejam desenvolvidas pela mesma pessoa para que se possa ter autonomia perante aos assuntos tratados. Isso costuma ser mais possível dentro do modo de produção europeu. Assim, o autor no cinema americano não precisa ser o roteirista, desde que tenha possibilidade de fazer modificações, incluindo seu ponto de vista. Ele altera o roteiro e o interpreta, realizando o filme através do exercício da *mise en scène*.

A junção de funções é um dos ideais da *política do autor*, incluindo aí a possibilidade do diretor incorporar uma terceira função: a de produtor. Este é um dos principais desafios enfrentados pelos autores. As marcas da produção podem obscurecer ou mesmo impossibilitar a expressão do autor e a manifestação da matriz. No nível do roteiro, como já vimos, há um certo grau de tolerância, desde que haja a possibilidade do diretor interferir. No entanto, a interferência no nível da *mise en scène* é inadmissível. Calil conta que Hitchcock, trabalhando para Selznick, filmava de modo que induzisse a um modo particular de encadeamento, não dando margem de manobra para o produtor durante a montagem.

A relação entre produtor e diretor pode ser bastante conflituosa. Dentro da estrutura freqüentemente utilizada em Hollywood, o produtor é a figura que tem maior controle sobre o filme: ele arruma financiamento, contrata os principais profissionais e, algumas vezes, decide de que forma o argumento deve ser desenvolvido. Antes de mais nada sua função é, não só viabilizar o filme mas a garantir o retorno de um investimento e por isso, além de interferir nas filmagens, muitas vezes, fica responsável também pelo corte final. O grau de autonomia do diretor varia. Na primeira metade do século XX, eram os produtores que

mandavam. Selznick, por exemplo, é tido como inegavelmente o criador de *E O Vento Levou*. A direção do filme passou por 4 mãos até chegar ao diretor creditado, Vitor Fleming, responsável somente por cerca de 45% do filme. Nos anos 60, depois da derrocada do sistema de estúdios, uma nova geração de cineastas inspirados pelas idéias européias advogaria pela maior autonomia do diretor. Esses cineastas hoje, medalhões como Coppola e Scorsese, certamente fazem seus filmes como bem entendem. Ainda sim, na era atual do *blockbuster*, o nome recorrente do produtor Jerry Bruckheimer (vindo da televisão e responsável pela franquia *Piratas do Caribe*) desponta como lembrete da soberania dos homens de negócios sobre os homens das idéias.

Chegando, finalmente, ao objeto desta pesquisa, cabe assinalar que Michel Gondry, perguntado se tinha sido difícil achar um produtor para fazer *Brilho Eterno De Uma Mente Sem Lembranças*, responde<sup>9</sup>:

Produtores costumam ter o que eu chamo de visão a médio prazo. Visão de curto prazo é quando eles querem fazer dinheiro rapidamente e estes não vão me ouvir. Visão de longo prazo significa que estão dispostos a ouvir as minhas idéias e estão interessados em mim. A maioria dos produtores que procurei inicialmente para fazer *Brilho Eterno* era de médio prazo: eles me ouviam mas queriam me dizer como fazer o filme. Foi difícil mais achamos um finalmente.<sup>10</sup>

Na concepção da *política*, o produtor é um mal necessário. Rohmer e Chabrol, no entanto, acham que Hitchcock, por exemplo, aprendeu a lidar com os produtores, sem os quais não poderia filmar, de forma suficientemente satisfatória: “percebendo as tensões entre as exigências de produção e a vontade criadora, para *Blackmail*, primeiro filme falado britânico, Hitchcock procura dosar concessões e mensagens” (1992, p.60). Mesmo fora do cinema americano, as condições de produção interferem. Diz Fellini: “encontro-me assim na obrigação de enfrentar a produção a fim de salvaguardar o que pertence a mim e não mais ao filme. Este se transformou em uma operação financeira que a produção defende com todas as suas garras; e o próprio filme presta-se a esta defesa” (1992, p.62). Na visão de Fellini há um momento, ainda durante a produção, em que o filme se torna um produto e sai de seu controle.

9 Todas as entrevistas dos realizadores são traduções livres do autor.

10 Michel Gondry on *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*. Channel 4. Disponível em: <http://www.channel4.com/film/reviews/feature.jsp?id=130693&page=2>.

É justamente essa dimensão do produto que é problematizada. Em que momento a obra deixa de ser expressão e torna-se objeto comercializável? Andrucha Waddington, ao falar de *Casa de Areia*, cujo roteiro foi desenvolvido através do incentivo financeiro dado pelo festival de Sundance, diz: “o filme é obra de arte até o momento do corte final. Depois disso, ele vira produto”.<sup>11</sup> E sai das mãos dos realizadores. Gondry, por exemplo, na época de lançamento de *Brilho Eterno* colocou-se abertamente contra a forma como o filme foi comercializado:

É engraçado como eu fiz comerciais para marcas como a Levis por anos mas quando se trata do meu filme eu não tenho nenhum controle sobre como ele será vendido. Você tem que refletir a realidade do produto. Eles estão vendendo *Brilho Eterno* como uma comédia romântica e não é. A imagem do Jim Carrey no pôster nem foi tirada do filme. Eles não me deixaram tirar a foto dele porque queriam que ele estivesse sorrindo no pôster. No pôster parece que é uma comédia feliz quando na verdade é muito mais que isso.<sup>12</sup>

Outro fator que interfere na expressão do autor é a expectativa que nutre em relação à capacidade de leitura do público. Renoir, por exemplo, admitia nem sempre fazer como queria porque o público não parecia pronto para entendê-lo: “a relação com o público limita a potencialidade da expressão do autor” (BERNARDET, 1996, p. 47).

No cinema americano, isso é materializado na prática das exibições-teste cujo objetivo é conhecer a aceitação do público e retirar todos os elementos que causem desconforto. O filme, como bem de consumo simbólico, deve agradar seus potenciais consumidores.

Quando perguntado sobre a aceitação do público diante da narrativa complexa de *Brilho Eterno*, Kaufman responde:

Uma das coisas com as quais a gente gastou mais tempo foi resolvendo o quão complicado o filme poderia ser. Nós queríamos fazer o mais complicado possível e queríamos que as pessoas fossem estimuladas por isso mas não queríamos perdê-las. Não nos importávamos em deixar as pessoas perdidas por um tempo se elas entendessem isso e descobrissem as coisas por elas mesmas, porque achamos que isso é bom para a platéia. Essa era nossa constante batalha – como contar a história de forma eficaz mantendo a complexidade e a confusão intactas.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> LIMA, P. Entrevista com Andrucha Waddington. **Revista TRIP**. São Paulo. Mai. 2005. Páginas Negras, p. 8-13.

<sup>12</sup> Michel Gondry on *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*. **Channel 4**. Disponível em: <http://www.channel4.com/film/reviews/feature.jsp?id=130693&page=2>

<sup>13</sup> IDEM.

A fala de Kaufman deixa transparecer a negociação entre o objetivo dos autores e aquilo que o público pode entender, tal como apontado por Eco ao pensar a relação entre leitor e código. Essa perspectiva parece se assemelhar às concessões de Hitchcock e conservar a idéia de que, apesar de criação artística, o filme é um produto que será visto e terá seu sentido completado pelo público. No entanto, Kaufman parece querer do seu espectador mais do que compreensão e acompanhamento da história. Quer que ele descubra por si os caminhos. E isso não é comum em Hollywood.

Em momento algum, na *política do autor*, o filme é visto como resultado de uma conjuntura que envolve uma equipe. Essa posição nega totalmente a que entende o cinema como arte coletiva, de equipe. Segundo Bernardet “aceitar essa perspectiva é negar a política e fazer da matriz e do autor apenas elementos, determinantes é verdade, mas elementos de uma conjuntura que os ultrapassa”. Este é justamente o ponto que incomoda Kaufman:

Eu não concordo com essa teoria. Eu acredito que o cinema é fruto de um enorme trabalho de colaboração. Se alguém diz: "Esse filme é só o trabalho do diretor...", a pessoa está se esquecendo que o filme também tem a ver com a história, os diálogos e com o temperamento de quem os escreveu, e ainda com o trabalho da iluminação, da música, da edição... Tudo isso junto tem muito a ver com a cara que o filme vai adquirir quando finalizado. E há também as atuações... Por isso, eu jamais tomaria sozinho o crédito de um filme, assim como não concordo que um diretor tenha essa atitude.<sup>14</sup>

No entanto, perguntado sobre a repetição de alguns temas em seus roteiros, se indicariam, de certa forma, um traço de "autoria" Kaufman responde:

Sim, eu escrevo meus personagens e a história... É a minha contribuição para o filme. Em Hollywood, grande parte dos roteiros são elaborados por comitês, por grupos de roteiristas, que se unem para escrever um mesmo *script*. Com isso, o trabalho vai ficando menos pessoal, mais generalizado, o que é até uma estratégia comercial - sendo ele mais geral, torna-se mais fácil de atrair um número maior de pessoas para verem esses filmes. Nesse sentido, eu tenho a sorte de ser um dos poucos roteiristas que pode escrever sozinho. Eu sou o autor do texto, mas de qualquer maneira, depois ele vai sendo mudado. Os atores adicionam coisas novas, o diretor pode dar um novo ângulo, um ritmo diferente. Há uma outra coisa: eu costumo me envolver nos filmes em que trabalho, desde o início até a fase de edição.<sup>15</sup>

---

14GHETTI. B. Mente mirabolante de Charlie Kaufman. **Trópico**. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2426,1.shl>

<sup>15</sup> IDEM.

Mesmo discordando do pilar fundamental da *política*, Kaufman deixa escapar, nesta fala, uma estratégia produtiva bem semelhante aos ideais franceses para o cinema americano. Ele burla o *modus operandi* tradicional e escreve o roteiro sozinho com o objetivo de imprimir sua visão. E mais, acompanha as filmagens, modificando o roteiro à medida que a necessidade se apresenta, participando inclusive da montagem. A linguagem e o modo de produção utilizados por Kaufman, Jonze e Gondry serão discutidos no próximo capítulo.