

## AS NOÇÕES DE AUTOR E DE GÉNERO NA ARGUMENTAÇÃO DA CRÍTICA DE CINEMA

TITO CARDOSO E CUNHA\*

A crítica de cinema ao usar as noções de «autor», como a de «género», utiliza sobretudo o argumento da inclusão. O filme é incluído no grupo dos filmes, de diversos autores, que possuem determinadas características qualificando um *género* ou o filme, porventura o mesmo, é incluído no grupo dos filmes do mesmo *autor* e que, para legitimar uma inclusão, são reconhecíveis por um certo número de características. Para que essas características se reconheçam como indício de uma personalidade (autoral) é preciso que se repitam manifestando assim a essência única que as produziu.

A crítica de cinema que aborda o filme pela vertente do seu autor é, como toda a argumentação baseada na inclusão, uma crítica contextual, isto é, que remete a obra para fora do seu «texto», num caso o autor, noutro o género.

Mas, por outro lado, a recensão crítica que se centra contextualmente no autor só o pode fazer porque se centra no *texto* fílmico como único sítio onde as marcas deste se encontram na sua singularidade.

Qual a natureza dessas marcas? Utilizando, provisoriamente, uma terminologia eventualmente contestável poder-se-á falar de *forma* e *conteúdo*. Assim, as marcas estilísticas (na construção da narrativa, na consistência retórica) a repetição mais ou menos obsessiva das mesmas metáforas ou (outras figuras de estilo), os modos de enquadramento, o tipo de fotografia (*le style c'est l'homme*). Ex. o *contre-plongé* em O. Wells, os enquadramentos em Antonioni, os planos fixos de Oliveira.

---

\* Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Quanto às marcas do autor no conteúdo, podem ser o tipo de personagens, as situações dramáticas, os acontecimentos narrativos, ou ainda a «mensagem» enquanto *significação explícita*<sup>1</sup> do filme, e, naturalmente, todas as suas significações implícitas quando não mesmo recalçadas ou sintomáticas. *Aí se exprime*, ao nível inconsciente, a singularidade última de um autor, nas suas obsessões.

O lugar do autor no discurso crítico é também um lugar de convergência das várias perspectivas possíveis sobre a obra. Além da referida relação obra-autor, e no sentido até de aprofundar esta, será também pertinente a evocação da relação contextual do autor tanto com o cinema (pela influência, a intertextualidade) como com o grupo (classe, sociedade, família) ou a sua própria história de vida. O elemento *biográfico* pode também ter um papel, segundo alguns, decisivo na compreensão-definição (identidade) da sua singularidade.

É claro que a biografia é por onde passa a integração do indivíduo no grupo (família, classe, sociedade, país, cultura) e o seu enraizamento no colectivo. É na biografia que se vive a experiência da dialéctica entre o universal e o singular.

É, por isso, essa dialéctica que explicará serem normalmente os autores imersos na maior singularidade de um mundo próprio (de onde lhes vem a originalidade) que mais inteiramente acedem à universalidade, mediada que é por essa mesma singularidade.

Tudo isto não deixa de ser estranho se pensarmos no peculiar modo da produção cinematográfica e na multidão de criadores *que* concorrem para a obra.

Não fosse porventura a convicção arreigada da arte como criação individual (*poiesis*) e seria difícil sequer conceber essa ideia peregrina de autor no cinema.

Os americanos não se enganam quando falam de *director* em vez de *realizador* de um filme. Entre o conteúdo semântico dos dois termos vai toda a distância que separa a coordenação de uma equipa, do acto criador poético que torna real, realiza, uma obra.

É certo que nos primórdios do cinema, mesmo em Hollywood, o nome de Griffith surge associado à noção de autor, responsável por uma criação artística. Mas a história do cinema posterior, a massificação do seu modo de produção industrial, fez com que o crédito da autoria deixasse de coincidir necessariamente com o director, relegado por vezes ao papel de simples funcionário a quem era cometida uma tarefa de execução. A ideia

---

<sup>1</sup> D. Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London, Harvard University Press, 1989.

criativa era, por exemplo, do produtor ou do argumentista. Ou ainda, o filme era atribuído ao actor encontrando neste toda a sua justificação.

Da América à Europa, no entanto, as diferenças acentuam-se. Aqui, a persistência da crítica na busca de agregados temáticos e na definição de campos semânticos capazes de identificar a singularidade diferenciada de um Autor, estará porventura mais escorada numa milenar tradição que o argumento da *coexistência* melhor defende: a relação de coexistência que une uma essência e as suas manifestações.

É claro que o uso deste argumento exclui do cinema como arte toda uma multidão de fazedores de filmes a quem o estatuto de autor é recusado. E por aí também se opera um acto crítico por excelência que é o do separação (*krinein*) entre o bom e o mau, acto decorrente de um juízo de valor que muito provavelmente exigirá a sua justificação argumentativa.

Todo o esforço da crítica baseada no *autor*, e portanto que vê no filme a expressão de uma singularidade subjectiva, se concentra na procura de uma coerência que unifica a série de elementos dispersos. Para encontrar um autor será preciso ir à procura das regularidades, estilísticas ou temáticas, que o possam definir e identificar.

Entretanto, na consideração do «Autor» pelo discurso crítico, há ainda que ter em conta três» questões primordiais.

## 1. Intencionalidade

A relação entre a singularidade identitária de um autor (mas é também por aí que pode passar a sua universalidade) e a sua expressão reconhecível numa obra passa pelo reconhecimento crítico de uma *intencionalidade* que é a marca do acto criativo. Sem a intencionalidade do acto não haverá criação ou sequer expressão. É o acto intencional que realiza. Aliás a intencionalidade é a marca mesma da acção (cf. Ricoeur, *Semântica da acção*: uma acção tem motivos, não causas).

## 2. Influência

A questão foi (longamente) tratado por Harold Bloom num livro célebre: *A angústia da influência*.

O termo da influência está no centro da questão do Autor porque põe em perigo, daí a angústia, a intencionalidade constitutiva do acto criativo e, por consequência, ameaça mesmo a identidade que o argumento da definição estabeleceu acerca da singularidade da autoria.

Se a singularidade criativa está sob influência do *outro*, que é feito da autoria do mesmo? Em que medida a influência é pura repetição e que lugar resta aí para a *diferença*?

### 3. Sintoma

Ao contrário da influência, o sintoma é, na obra, a marca da diferença e da singularidade biográfica. Será o agregado temático «infância desamparada», «ausência do pai» em Spielberg sintoma de alguma particularidade biográfica elegida, a partir de uma vivência singular, ao estatuto de expressão de uma universalidade?

O sintoma também escapa à intencionalidade. É mesmo por onde a criação se subtrai à intencionalidade, fazendo irromper significações que radicam na instância impenetrável do inconsciente.

Mas há também observações a fazer à *recensão* crítica centrada no autor de quem a obra é uma expressão:

Cada filme só é válido enquanto se *inclui* num conjunto: a obra do autor. Obliteram-se assim as significações próprias do acontecimento singular que cada obra é. Nomeadamente na relação, porventura única, entre o filme narrativo individualmente considerado e o mundo da vida.

Crítica do própria noção de *autor*<sup>2</sup>. A «era da suspeita» veio pôr em questão essa noção. Para autores como Marx, Freud, Nietzsche, a intencionalidade de um *acto* é sobretudo vista como um *sintoma* de algo que até pode ser contraditório com a intenção afirmada.

Será a noção de autor sustentável quando se lhe retira a origem do engendramento do sentido, passando este a ser remetido para outras instâncias, sejam elas a marxiana ou o inconsciente freudiano? Ou ainda, como em Lévi-Strauss e Lacan, um inconsciente estrutural, que se resume a uma relacional combinatória vazia?

Se a *autoria* é o único critério da qualidade, a crítica como «separação» passa a ser um mecanismo de exclusão onde porventura algo de muito importando se perde. Não haverá filmes que valem por si, independentemente do Autor?

De início, na percepção do público, os filmes começaram por ser atribuídos às companhias produtoras. Rapidamente, no entanto, algumas personalidades se impuseram, não tanto como autores, no sentido estrito de uma criação *poiética*, mas por serem os responsáveis por quase todos os aspectos da produção da obra. Estavam neste caso Griffith, Chaplin, Keaton.

Nos dois últimos casos, no entanto, o seu reconhecimento teria mais a ver com o seu desempenho como actores. Consideravam-se os filmes mais como «veículos prioritariamente para a expressão artística dos actores, com os outros membros da equipa desempenhando o papel de artesãos, não de artistas»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> M. Foucault, *O que é um autor?* Lisboa, Vega.

<sup>3</sup> Bywater & Sobchack. *Introduction to film criticism*. New York, Longman, 1989.

Com o aparecimento do *Star System* a partir da 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial toda a visibilidade pública recai sobre o actor. De novo, aqui não se trata de autoria mas de «selling prit» isto é de motivação à compra por parte do público. O realizador – director, não tem qualquer visibilidade pública.

Mesmo aqueles que viriam a ser reconhecidos como autores, Hitchcock ou Ford, eram então tidos por bons fazedores artesanais, especializados num género: um no «suspense» o outro no *western*.

Foi preciso esperar pelo aparecimento dos *Cahiers du Cinéma* para que, no final dos anos 50, a teoria do autor venha a recuperar da sombra muitos dos nomes que aí subsistiam.

A argumentação dessa «política dos autores», assim chamada, assentava no raciocínio segundo o qual as partes (os filmes individuais) são ou devem ser congruentes com o todo que é o conjunto da obra exprimindo uma autoria. Para isso usam-se, na terminologia de Perelman, os argumentos da divisão (enumeração), inclusão (das partes no todo) ou da coexistência (entre uma essência autoral e as suas manifestações filmicas).

«O propósito da escrita de autor torna-se o de descobrir, por trás dos contrastes superficiais de tema e tratamento, um núcleo duro de motivos básicos com frequência recônditos. O padrão formado por esses motivos é o que dá ao trabalho do autor a sua estrutura particular, simultaneamente definindo-a internamente distinguindo um conjunto de obras de outro»<sup>4</sup>.

Seja como for, a indisputável parte subjectiva do gosto individual, acaba por ser, em última instância, uma determinante decisiva na atribuição da qualidade de *autor* a um cineasta. O *reconhecimento* do autor acabará no entanto por ter de ser justificado e portanto argumentado. Esse reconhecimento toma a forma de uma *alegação* (*claim*) que se propõe, quer o crítico queira quer não (se assim não fosse ele não escreveria para um público), à consideração de um auditório e com um intuito persuasivo, sejam quais forem os procedimentos retóricos, que podem ir, nos casos mais ilegítimos, da simples petição de princípio ao puro e simples terrorismo mental.

A questão passa a ser: como convencer um público de que se está perante um *autor*? Que *provas* podemos aduzir disso? Isto é, quais são os dados que podem suportar uma alegação sobre a autoria?

A *biografia* do autor será uma dessas fontes de dados, uma vez que a biografia, sendo por excelência o lugar das «sources of the Self», é onde a singularidade encontra a sua definição e, conseqüentemente, identidade.

A teoria do autor «não é tanto uma teoria mas uma atitude, numa tabela de valores que converte a história do cinema em autobiografia de directores»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Op.cit.*, p.58.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

A *biografia* é onde encontramos os dados/factos que irão suportar a alegação de autoria. Esses dados podem, eventualmente, ser obtidos em declarações do próprio autor e ser portanto autobiográficos. O que naturalmente os sujeita a caução quanto à sua facticidade. Veja-se, no entanto, a título de exemplo, o que um Bergman nos fornece como dados autobiográficos no filme «Fanny e Alexandre» e que suportam uma alegação geral da sua capacidade autoral no conjunto do seu cinema.

Resta saber se a (auto)biografia é constituída a partir de factos ou de ilusões (construções anamnésicas).

O material biográfico referido a acontecimentos próprios de uma história de vida singular é constituído por um conjunto de supostos factos cuja função é apenas a de cumprir um dos requisitos do procedimento argumentativo (segundo Toulmin): o de suportar / apoiar a alegação interpretativa, avaliadora ou de autoria.

O procedimento toulminiano da argumentação requer ainda, para além da alegação e dos dados/factos, que constituem a base de apoio, uma teoria reguladora, neste caso a própria teoria dos autores, estruturada em argumentos perelmanianos desta vez, como a já citada «coexistência»

O uso da referência biográfica na crítica orientada pela figura do autor tem ainda um outro aspecto relevante. Relevante para a construção do significado como para a avaliação da obra. Esse aspecto tem a ver com a consideração da intencionalidade do acto criativo. O sujeito desse acto, o autor, estará numa posição privilegiada para descrever a intencionalidade atribuída no acto criador da obra em cada um dos seus detalhes <sup>6</sup>.

Uma pergunta interessante mas difícil de responder, é a de saber quando é que um filme não tem «autor», isto é, quando é que ele não possui as características recorrentes de um conjunto atribuível ao mesmo sujeito criador e à sua intencionalidade activa.

Assim, paradoxalmente, uma crítica metodologicamente apoiada na *análise estrutural* é o mais seguro caminho na recolha dos factos dispersos e isolados (personagens, situações dramáticas, agregados temáticos, figuras de estilo), é a sua recorrência ou repetição (*reprise*, retoma) que prefigura, na unidade da sua figuração, a singularidade de um autor.

Por exemplo, a recorrência, repetição, retoma da configuração temática que é a de uma estrutura familiar em ruptura, o reconhecimento disso dá à obra de Spielberg uma congruência entre todas as suas declinações singulares que lhe poderá suportar a identidade de *Autor*, o autor de um cinema *de e para a* infância desamparada e o medonho que lhe povoa os sonhos.

---

<sup>6</sup> «auteur criticism is the attempt to identify the personal element in film making in order to acknowledge someone as «author» of a film...». *Idem* p. 68.

Em suma, poder-se-á dizer: é a *repetição* que prova o *Autor*? especificando melhor, a repetição interna à obra, repetição que *se* declina diferentemente em cada uma das singularidades fílmicas cujo conjunto constitui a obra. Mas também diferença externa imposta pelo imperativo da originalidade – que distingue uma obra e um autor de todos os outros.

Outra questão: não será a noção de *autor* contraditória com a de género? A crítica baseado em cada uma delas sendo mutuamente exclusiva? A singularidade do autor não se cuaduna com a in-diferença repetitiva do género e vice-versa?

E no entanto houve autores que se distinguiram no interior de géneros tão constrangedores como o *western*, por exemplo: Ford, S. Leone, etc.

O género, na crítica de cinema, é, aliás, dos conceitos, justamente com o de *autor*, dos mais utilizados.

A argumentação da crítica nele baseada estrutura-se sobretudo usando o argumento da *inclusão*, incluindo as partes (os filmes) no todo (o género).

O que define um género é a sua similitude tanto na forma como no conteúdo:

similitude no estilo, na estrutura da narrativa, na definição dos personagens, nos temas como nas significações explícitas, isto é, a visão do mundo, a problemática ético-existencial.

Assim se definem géneros como o melodrama, o *western*, a ficção científica, comédia, musical, o policial, o filme de terror, etc.

O traço distintivo entre géneros não passa necessariamente por todos e cada um dos critérios acima referidos mas pode passar por um ou alguns deles, sendo outros muito semelhantes. Por exemplo entre o *western* e a ficção científica haverá porventura alguma contiguidade ou continuidade na estrutura da narrativa.

Alguns destes géneros terão a sua origem noutros meios de expressão artística, nomeadamente a literatura e o teatro. Embora se tenham reformado ao se adaptarem ao meio cinematográfico, vindo porventura a influenciar a forma de expressão de origem. Por exemplo, o género cinematográfico «policial» será tão marcante que dificilmente a isso o romance escapará.

O ponto de vista crítico argumentativo do género sobre um filme singular tem, à partida, uma particularidade: torna sobretudo visível os aspectos *genéricos* do objecto singular. Isto é, a atenção centra-se sobre o que no filme é reconhecível como repetição de um modelo. O que não deixa de levantar uma aporia em termos de argumentação crítica. Com efeito, o que, não tradicionalmente mas *modernamente*, se exige à obra, e sobretudo ao acto criativo intencional que a origina, mede-se pelo valor da *originalidade*. Enquanto que, antinomicamente, o valor do género se verifica pela repetição.

Poder-se-á mesmo, numa primeira fase, descrever simplificada-mente a recensão crítica baseada no género nos seguintes termos: o filme individual é tanto mais valorizado quanto melhor ilustra um modelo consagrado.

Os *western* de Sergio Leone são disso um bom exemplo. Apesar de o autor ser italiano e o *western* ser o género americano por excelência, ele soube decantar nos seus filmes a quinta-essência do género fazendo de cada um deles a *ilustração* perfeita de uma suma modelar do respectivo género.

Em todo o caso, o futuro das interrogações aqui expostas terá de passar necessariamente pela colação empírica de uma prática, nomeadamente jornalística, que, ao longo dos anos, tem mudado nos seus meandros argumentativos.