



Autoria e análise fílmica – uma aproximação metodológica¹

Ana Camila de Souza ESTEVES²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Este artigo propõe uma aproximação metodológica entre a noção de autoria no cinema e análise fílmica, na tentativa de estabelecer um caminho de análise de filmes que leve em conta as premissas da *politique des auteurs*, mas que seja mais criteriosa ao identificar os modos pelos quais os filmes se dirigem ao seu público. Partindo do pressuposto que cada obra é um conjunto de estratégias de efeitos sobre o espectador, este artigo pretende lançar um olhar mais cuidadoso sobre a *politique des auteurs*, a fim de unir suas premissas à uma abordagem metodológica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; autoria; *politique des auteurs*; análise fílmica, poética do filme

1 – A política dos autores

A chamada *politique des auteurs* foi uma linha de pensamento da crítica cinematográfica inaugurada nos anos 50, através de artigos publicados principalmente na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, de autoria de jovens críticos – que nos anos 60 viriam a se tornar cineastas: François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre outros, grupo apelidado, por André Bazin, de Jovens Turcos³. A *politique* entendia que um cineasta é considerado autor quando a sua obra apresenta, pelo menos, duas características, a saber: a) a evidência do envolvimento do diretor com todos os processos de produção e criação do filme e b) uma temática pessoal, um estilo facilmente reconhecido através da escolha dos temas abordados (AUMONT; MARIE, 1990, p. 41). Ou como tentou precisar Bernardet (1994, p. 23), trata-se de um modo de fazer cinema com base em três traços: 1) o autor como realizador, sendo, em geral, ele o

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação do 8º. semestre do Curso de Comunicação para Jornalismo da Facom-UFBA, email: kamtelle@gmail.com

³ O apelido faz referência aos Jovens Turcos, grupo de ideologia liberal que, em 1908, tomou o poder em Istambul, na intenção de acabar com o império otomano.



roteirista que depois passa à execução do filme; 2) três funções para uma só pessoa: roteirista, diretor e produtor; 3) a expressão pessoal: o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador. Enfim, que o cineasta autor seria aquele que expressa o que tem dentro dele, que se envolve em todas as fases de produção do seu filme, não sendo somente um homem fazendo um trabalho que lhe foi encomendado.

Nos idos dos anos 50, quando François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol, entre outros, publicaram seus primeiros textos criticando o cinema francês “comercial” da época e enaltecendo o cinema americano, a ideia de “cinema de autor” foi, digamos, instaurada. “Autor”, a palavra mesma usada para aqueles que escrevem os livros, os escritores, uma profissão já consagrada. E foi nesse contexto e a partir dessas premissas que a chamada *politique des auteurs* surgiu. Tratava-se de analisar a obra (e não apenas filmes isolados) de cineastas considerados “autores”, a fim de provar que eles possuíam uma “assinatura”, uma marca estilística que revelava a sua personalidade, provar que tais cineastas não eram apenas técnicos que executavam filmes quaisquer, mas verdadeiros artistas que imprimiam nos seus trabalhos o seu modo de ver o mundo. E, claro, provando tais características, o cineasta se tornava “autor”, como os consagrados autores da literatura.

O crítico de cinema americano Andrew Sarris foi o responsável por levar a noção de autoria da *politique* para os Estados Unidos. Referindo-se ao manifesto como *auteurism*, Sarris, em seu artigo “Notes on the author theory in 1962”, atualizou a *politique* aplicando seus pressupostos à própria noção de cinema de produtor, à qual estava habituado a ver em seu país. Para ele, a relação entre produtor e diretor, no que concernia à autoria, era uma relação de tensão que participava do processo de criação do diretor de forma direta e relevante, sendo, inclusive, essencial para que o que chamou de “*interior meaning*”⁴ do filme ou da obra tomasse forma. Os esforços de Sarris estavam destinados a tornar o *auteurism* uma abordagem teórica da crítica cinematográfica aplicada também e principalmente ao cinema americano. Sarris ampliou de forma bastante sistemática a *politique des auteurs* e foi responsável por literalmente traduzir uma das abordagens mais polêmicas do manifesto francês.

⁴ *Interior meaning* ou “significado interior” é o modo que Sarris chama a consistência de temas e modo de tratá-los que, para ele, deve existir na obra de um cineasta autor.



Directors, even *auteurs*, do not always run true to form, and the critic can never assume that a bad director will always make a bad film. No, not always, but almost always, and that is the point. What is a bad director, but a director who has made many bad films? What is the problem then? Simply this: the badness of a director is not necessarily considered the badness of a film. (SARRIS, [1962] 1988, p. 63)⁵

Num artigo de 1963, intitulado “Toward a theory of film history”, Sarris apresenta mais algumas noções de autoria no cinema, e chama a atenção o fato de não mais considerar a *politique* como uma teoria, mas mais como uma atitude, uma tábua de valores no sentido de estabelecer obras de cinema como documentos autobiográficos ([1963]1988). Ainda assim, Sarris insiste na ideia de estilo como não só a característica mais importante do *auteurism*, mas do cinema em geral. “The art of the cinema is the art of an attitude, the style of a gesture. It’s not so much *what* as *how*. (...) The whole point of a meaningful style is that it unifies the *what* and the *how* into a personal statement.”⁶ (SARRIS, [1963]1988, p.66, grifo do autor).

2 – Limitações e contradições

A *politique des auteurs* teve ampla aceitação entre críticos de vários países, sendo legitimação argumentativa de resenhas, críticas, artigos e ensaios sobre as mais diversas obras dos mais diversos diretores de qualquer país do mundo. Isso se deu principalmente pelo fato de a *politique* considerar objeto de análise não apenas um filme, mas o conjunto da obra de um cineasta, sendo somente assim possível a avaliação do universo fílmico de um diretor. Desse modo, saber-se-ia se o cineasta é “autor”, ou seja, um artista que, em toda sua obra, mantém uma constante estilística facilmente reconhecida, principalmente a partir de suas referências pessoais – traços que os Jovens Turcos consideravam superiores, dignos de mais qualidade. Não apenas os críticos cinematográficos adotaram a *politique des auteurs* como um caminho para crítica de filmes, mas também os pesquisadores de cinema e o próprio público, que passou a ser

⁵ Diretores, mesmo os autores, nem sempre fazem o que se espera deles, e a crítica nunca pode supor que um diretor ruim fará sempre um filme ruim. Não, nem sempre, mas quase sempre, e é essa a questão. O que é um diretor ruim senão um diretor que fez muitos filmes ruins? Qual é o problema, então? Simplesmente este: a ruindade de um diretor não é necessariamente considerada a ruindade de um filme. (Todas as traduções deste trabalho são de responsabilidade da autora.)

⁶ A arte do cinema é a arte de uma atitude, o estilo de um gesto. Não é tanto o *o que* como o *como*. (...) A grande questão de um estilo signficante é que ele une o *que* e o *como* numa expressão pessoal.



admirador e afeito a cinematografias autorais, por considerá-las mais consistentes e artisticamente relevantes. Se os Jovens Turcos insistiam nos princípios que colocam o roteirista, diretor e produtor na figura de uma mesma pessoa, e procuravam incansavelmente um registro pessoal do cineasta em todos os seus filmes, sem exceção, hoje em dia, para a análise especializada, o que mais se destaca é a busca por traços de estilo que se caracterizem a obra como única, como a constante temática e a *mise-en-scène*.

Demasiado preocupados em louvar determinados cineastas que faziam parte do que Bernardet (1994) chamou de “olimpico”, críticos como Truffaut, Chabrol e Rohmer foram intensamente criticados por fazerem um esforço muito grande para provar que os seus diretores preferidos eram autores. O posicionamento mais criticado por parte dos avessos à *politique* era o fato de, em geral, os Jovens Turcos se recusarem a considerar filmes de cineastas não-autores como bons. Truffaut chegou a afirmar que o pior filme de um bom cineasta autor é melhor que o melhor filme de um não-autor.

É possível que um cineasta medíocre bem mediano consiga fazer um filme de sucesso de tempos em tempos, mas esse sucesso não conta. Ele tem menos importância que um equívoco de Renoir, se é que é possível Jean Renoir se equivocar num filme. ([1957] 2005, p.296)

André Bazin, apesar de ter sido por muitos anos o editor da *Cahiers*, teve divergências com os seus críticos e foi um dos principais contestadores da *politique*. Bazin reconhecia os méritos desta, mas dedicou todo um artigo⁷ a explicar com detalhes a importância da abordagem proposta pelos Jovens Turcos e também os seus problemas e contradições. Bazin aponta que o problema da *politique* é assumir que um filme de determinado diretor é bom apenas porque é desse diretor. Para o autor, o “culto estético à personalidade” ([1957] 2003) pode ser um perigo. Sua divergência com o pensamento da *politique* se dá principalmente na esfera das relações entre autor e tema. Para eles, o próprio autor era o seu mais importante tema e, seja qual for a história que se conte, é a mesma história que se está contando sempre, “es siempre la misma mirada, el mismo juicio moral vertidos sobre los personajes”⁸ (BAZIN *apud* BAECQUE, 2003, p. 101).

⁷TRUFFAUT, François. *São todos testemunhas neste processo: o cinema francês está morrendo sob as falsas lendas* (1957). In TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 (p. 283-298).

⁸ É sempre o mesmo olhar, sempre o mesmo juízo moral vertidos sobre os personagens.



Essa visão limitadora chamou a atenção de Bazin por haver compreendido que o “culto estético à personalidade” representava um perigo na atividade crítica. Louvar certos diretores do “olimpó”, mesmo quando esses faziam filmes menores, ou rejeitar bons filmes porque não foram dirigidos por alguém que até aquela data não fez nada “admirável”, era algo que não incomodava apenas a Bazin, mas a muitos críticos e pesquisadores de cinema das décadas posteriores.

(...) autores mediocres pueden, por accidente, realizar películas admirables y (...), en cambio, el genio mismo está amenazado por una esterilidad no menos accidental. La política de los autores ignorará a los primeros y negará lo segundo. (BAZIN apud BAECQUE, 2003, p. 105)⁹

A predileção pelo cinema americano também foi um dos aspectos da *politique* bastante criticados. Numa mesa redonda proposta por alguns críticos e pesquisadores de cinema, publicada na *Cahiers du Cinéma* em 1965¹⁰, a questão do produtor no cinema americano foi colocada em pauta de modo bastante enfático. Para os presentes no debate, os Jovens Turcos pareciam ignorar que os diretores americanos os quais louvavam também eram submetidos às condições do sistema de produção. A relação de criação dentro dessas condições não era abordada pelos críticos da *Cahiers*, que mais preocupados estavam em analisar a obra de determinados diretores a fim de conferir-lhes valor e atribuir-lhes respeito. Segundo os presentes na mesa, visivelmente preocupados em recuperar o “valor perdido” do cinema europeu, o cinema norte-americano era ruim e os diretores usados como exemplo pelos críticos da *Cahiers* nada mais eram que exceções à regra.

Cada gran cineasta norteamericano es una excepción que contradice incluso las excepciones. En cuanto a la norma del cine norteamericano, a su grupo, está compuesta por películas de productores en las cuales, como por milagro (y es ese milagro lo que fascina a todo cinéfilo), se abre de vez en cuando camino una parcela de expresión personal del realizador del filme. (FIESCHI et al., [1965] 2003, p. 121)¹¹

⁹ Autores medíocres podem, por acidente, realizar filmes admiráveis (...), por outro lado, o próprio gênio está ameaçado por uma esterilidade não menos accidental. A política dos autores ignorará os primeiros e negará o segundo.

¹⁰ FIESCHI, Jean-André [et al]. *Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores, y nuestra política al respecto. Una mesa redonda*. In BAECQUE, Antoine de (org). *La política de los autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Paidós Ibérica. Barcelona, 2003.

¹¹ Cada grande cineasta norte-americano é uma exceção que contradiz inclusive as exceções. No que diz respeito ao padrão de filme americano, é composto por filmes de produtores, nos quais, como se por um milagre (e este milagre é o que fascina cada cinéfilo), surge uma parcela de expressão pessoal do diretor do filme.

Assim como Bazin havia abordado em seu artigo de 1957, esta mesa redonda não poupou esforços em apontar uma quantidade significativa de filmes considerados autorais pelos Jovens Turcos que eram filmes ruins, na opinião dos presentes. Mardore chega a afirmar categoricamente que “la política de los autores consistía en una arbitrariedad consciente, deliberada. Fue contra esta arbitrariedad contra lo que nosotros reaccionamos”¹² ([1965], 2003, p. 119). Já Guégan acreditava que o excesso de elogios, muitas vezes pouco fundamentados, ao cinema norte americano deu a este uma vitória que não acrescentou nada à prática da cinefilia crítica.

Sin duda llegamos con ello a la imposibilidad de establecer una teoría sobre el cine en general y sobre el cine norteamericano en particular: durante muchos años, para que la posición de los Cahiers fuera fructífera, ciertamente había que atenerse a una especie de rígido corsé dogmático y proponer unas clasificaciones manejables que permitieran separar el grano de la paja. (FIESCHI et al., [1965] 2003, p. 120)¹³

Outra crítica comum à *politique des auteurs* era o fato de haver uma predileção pelos temas dos filmes em vez de analisá-los por suas características essencialmente cinematográficas. Como já havia apontado Bernardet (1994), a contradição que havia nos pressupostos da *politique* acerca das relações entre literatura e cinema na abordagem da autoria era bastante polêmica. Se por um lado os Jovens Turcos demandavam dos cineastas autores uma libertação das referências literárias, por outro não faziam mais que esperar do cinema uma abordagem tão “eficiente” e “estabelecida” como a literatura. Desse modo, a ideia de *mise-en-scène* tinha um lugar importante na teoria do discurso da *politique*, mas, na prática, o que mais importava era o tema e a relação deste com a personalidade do diretor.

Las pequeñas ideas de la puesta en escena, tal y como las definía Truffaut, y la trascendencia del tema a través de la mirada del cineasta, ya no nos bastan para satisfacernos. El tema se desvanece antes que los artífices que le otorgan su valor. (FIESCHI et al., [1965], 2003, p. 121)¹⁴

¹² A política dos autores consistia em uma arbitrariedade consciente, deliberada. Foi contra essa arbitrariedade que nós reagimos.

¹³ Sem dúvida chegamos com isso à impossibilidade de estabelecer uma teoria sobre o cinema em geral e sobre o cinema norte-americano em particular: durante muito anos, para que a posição da Cahiers fosse frutífera, havia que se ater a uma espécie de rígido molde dogmático e propor classificações manejáveis que permitissem separar o joio do trigo.

¹⁴ As pequenas ideias da *mise-en-scène*, tal como as definia Truffaut, e a transcendência do tema através do olhar do cineasta, já não bastam para nos satisfazer. O tema se desvanece antes dos artífices que lhe outorgam o seu valor.



Por todos esses motivos, a *politique des auteurs* acabou funcionando apenas como um tipo de abordagem que abriu os olhos dos críticos e cinéfilos sobre um tipo de cinema possível de ser feito em meio a produções muitas vezes desprovidas de qualidade cinematográfica – filmes que apenas contam histórias, mas que não exploram as possibilidades da linguagem do cinema. Uma das premissas da *politique* era uma desvalorização do enredo, no sentido de entendê-lo como um “suporte, um pretexto, um cabide de outra coisa que não ele, e é essa outra coisa que importa” (BERNARDET, 1994, p. 30).

3 – A *politique* como um caminho de análise fílmica

É bem verdade que a *politique* nunca se apresentou como método de análise fílmica. Ainda assim, é possível afirmar que a ela se ofereceu como um caminho de crítica de filmes num determinado momento da história do cinema, momento esse no qual era importante definir que tipo de filmes os críticos queriam ver, que cinema eles achavam importante que fosse feito naquele contexto. Ainda que somente como um caminho teórico para crítica de filmes, a *politique* não oferece saídas satisfatórias, principalmente por se limitar a analisar uma obra somente a partir do seu autor e não oferecer propostas analíticas a partir de seus elementos internos, a fim de compreender os mecanismos e estratégias de efeito da obra, independente das intenções do autor. Naturalmente os críticos da *Cahiers du Cinéma* cometeram uma série de deslizos e exageros, estabelecendo regras que não permitiam exceções e negando qualquer contradição, mas não se pode ignorar a importância da *politique des auteurs* como, se não um método, uma visão sistemática da autoria aplicada ao cinema.

A análise fílmica hoje, no meio acadêmico, não é exatamente vista como uma disciplina, mas como uma aplicação, desenvolvimento e até mesmo invenção de teorias e disciplinas. Não existe e nunca existirá um modo universal de análise fílmica que possa compreender, somente ele, todos os aspectos envolvidos numa produção cinematográfica. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (1990), se se considera um filme como uma obra artística autônoma, então logo é suscetível de engendrar um texto e permite uma análise textual, que fundamente as suas significações sobre estruturas



narrativas (análise de narrativa), e sobre bases visuais e sonoras (análise icônica), produzindo assim um efeito no espectador (análise psicanalítica).

A *politique des auteurs* não pode ser considerada, a partir do ponto de vista de Aumont e Marie, um modo de análise fílmica que estabelece uma teoria acerca do modo de se fazer cinema – ainda que tenha sido precisamente essa a sua intenção. Apesar de ter trabalhado nesse sentido, especialmente através da publicação incessante de críticas cinematográficas, os Jovens Turcos, pelas razões expostas anteriormente, falham quando o objetivo é buscar em cada obra, independente dos seus traços de autoria e da suposta competência do seu diretor, os seus modos de funcionamento interno, o modo como esses filmes são construídos e o resultado que apresentam quando diante do espectador. Mais que simplesmente reconhecer que um cineasta apresenta uma constante estilística em toda a sua obra, é importante verificar de que modo essas marcas de autoria se apresentam e funcionam dentro da obra em questão. A *politique* atribuía valor aos filmes (e seus diretores) a partir da manifestação ou não de uma matriz de estilo, limitando o juízo de valor a este aspecto. Precisamente por isso, criticar uma obra somente a partir das premissas da *politique des auteurs* é limitador e não se apresenta como um caminho apropriado para análise.

4 – A Poética do Filme: uma proposta metodológica

Se, por um lado, a *politique des auteurs* é imprescindível para que o analista possa identificar as marcas de autoria numa obra específica, por outro somente através de um método de análise mais completo pode-se saber de que modo essas marcas são construídas no interior da obra. Simplesmente identificar estas marcas não garante que haverá uma compreensão satisfatória da obra, principalmente pelo fato de, para os críticos da *Cahiers*, o mais importante ser a constatação de uma matriz dentro da obra e não a análise interna desta obra para compreender os processos de produção da matriz.

A Poética do Filme, metodologia de análise fílmica desenvolvida pelo professor doutor Wilson Gomes no Laboratório de Análise Fílmica¹⁵, baseia-se na Poética do filósofo

¹⁵ Grupo de pesquisa que faz parte da linha Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.



grego Aristóteles para construir um método de compreensão de filmes que procura identificar os artifícios usados em uma obra para produzir determinados efeitos no seu apreciador, e analisar de que forma esses artifícios são organizados internamente na obra na intenção de produzir estes efeitos. Este método de análise aplicado ao cinema tem suas origens no tratado de Aristóteles¹⁶, que sistematizou a composição da poesia lírica como um gênero específico e chamou de poeta aquele que possuísse a técnica da arte – assumindo, assim, que ela pode ser aprendida e ensinada, o que ia de encontro à crença anterior de que a técnica era algo divino, inspirado por Deus ou pelos deuses. O conhecimento e domínio dessas regras passaram a ser imprescindíveis para a produção e avaliação da qualidade de uma obra de arte de determinado gênero – e esse é um dos pressupostos mais caros à Poética do Filme, herdado da Poética de Aristóteles.

Com a contribuição da abordagem da Poética por Paul Valéry, no início do século XX, a questão da técnica passa a ser mais diretamente relacionada às noções de obra de arte e recepção. Gomes aponta que as contribuições de Valéry versaram sobre novas perspectivas. Restabeleceu o sentido mais primitivo do termo “poética” – do verbo grego *poieo* (*poiein*), que significa “fazer”, “o agir que termina em alguma obra, que deixa para trás de si um resultado” (GOMES, 2004, p.22). Logo relacionou de forma mais precisa a cooperação que existe entre obra e receptor, onde a interpretação ou fruição da obra é o que a torna possível, realizando-se os efeitos, os *encantos* aos quais se destina. Desse modo, o produtor de arte seria o seu primeiro fruidor, sendo capaz de prever os efeitos da obra sobre o seu intérprete. As contribuições de Valéry no campo da expressão e interpretação foram bastante significativas para a abordagem da poética aplicada ao cinema.

No campo da estética, foram Pareyson e Eco os principais colaboradores, principalmente no sentido de entender a poética como uma disciplina relacionada não apenas à literatura, mas também às outras artes narrativas. Pareyson introduz a noção de intérprete/fruidor da obra de arte, mostrando que destes espera-se mais que o deixar-se levar pelos efeitos da obra, mas também o participar do processo de interpretação de forma ativa – é dizer, deve ser feita uma *leitura* para que o intérprete possa *executar* a

¹⁶ ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.



obra. À parte disso, Pareyson afirma que a *intenção formativa* do produtor da obra de arte é antecipada por ele, assim como os efeitos que se realizarão no intérprete/fruidor.

Após fazer um panorama do que estes pensadores escreveram sobre a Poética e as noções de obra, interpretação e recepção, Gomes chegou a uma definição de poética, a saber:

Por “poética”, portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas [onde entende-se] a produção em sentido transitivo como o ato de estruturar e organizar as estratégias para solicitar um efeito poético desejado. (GOMES, 2004, p. 24)

Ao propor uma metodologia de análise fílmica, Gomes aponta algumas das principais características a ser consideradas na Poética. A primeira delas é a de que a obra deve ser pensada em função de sua destinação (2004, p. 42). Aristóteles entendia a destinação da obra como a realização dos seus efeitos e, uma vez executados esses efeitos, tinha-se uma obra. Esta deveria ser estrategicamente programada a partir de efeitos projetados, previstos e organizados de acordo com o seu gênero específico. Aristóteles acredita que para cada gênero de representação existem efeitos convenientes e apropriados, e que a função do poeta é justamente produzir esses efeitos em função do apreciador modelo de determinado gênero, previsto pela construção interna da obra. “El apreciador, por lo tanto, debe ser previsto en la producción y su ánimo debe ser conducido en el acto creador de la composición que posteriormente apreciará. El efecto es semilla plantada en la creación, que brotará solamente en la apreciación.”¹⁷ (2004, p. 42)

Desse modo, Gomes aponta um caminho de análise fílmica que entenda o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas a produzir determinados efeitos sobre o espectador. A Poética seria, então, o método através do qual o analista pode identificar, separar e relacionar os efeitos produzidos na obra e compreender de que forma eles são postos estrategicamente no filme.

¹⁷ O apreciador, portanto, deve ser previsto na produção e seu ánimo deve ser conduzido no ato criador da composição que posteriormente apreciará. O efeito é semente plantada na criação, que brotará somente na apreciação.



La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme. (2004, p.43)¹⁸

A Poética do Filme supõe que uma obra fílmica está composta de basicamente três dimensões: *efeitos*, *estratégias* e *recursos*. Cada um deles deve ser decomposto durante a análise, a fim de tentar identificar os procedimentos internos de cada uma dessas dimensões para produzir a obra e seu efeito no espectador. Os meios ou recursos expressivos dizem respeito aos materiais visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, movimentos de câmera, luz, profundidade de campo), sonoros (trilha sonora e música), cênicos (direção de atores, cenários e figurinos, direção de arte) e narrativos (composição da história, seu argumento e sua trama, peripécias e desenlaces) da obra fílmica. Cada filme trabalha a partir de um conjunto de estratégias que vão compor o programa da obra, o que determinará se se trata de um programa de horror, cômico, melodramático etc. A Poética aponta como *uso expressivo* dos recursos cinematográficos a habilidade de fazer estes recursos funcionarem dentro de uma máquina de programação de efeitos – estes que podem ser de três tipos: efeitos sensoriais, cognitivos e emocionais.

Os efeitos sensoriais se encontram, segundo Gomes (2004), na dimensão estética da apreciação fílmica, uma vez que os recursos expressivos trabalham para construir efeitos sensoriais no espectador. Os efeitos cognitivos estão na dimensão do que autor chama de composição comunicacional, quando os recursos empregados trabalham na intenção de produzir sentido, de comunicar alguma mensagem ou ideia. Já os efeitos emocionais estão na seara do que Gomes chamou de poética, nos quais todos os recursos expressivos estão direcionados para produzir efeitos emocionais ou de ânimo no espectador. Gomes faz questão de ressaltar que ainda não é capaz de responder se esses três tipos de efeitos contemplam toda a experiência fílmica, e parece não se preocupar em responder a questão, pois mais importante é entender que a partir de, pelo menos, essas três dimensões se pode pensar a apreciação fílmica e, a partir dela, colocar

¹⁸ A poética estaria, então, orientada para a identificação e tematização dos artifícios que, no filme, solicitam esta ou outra reação, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a entender por que e como se pode levar o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme.



em prática o método de análise proposto – ainda que a Poética, como o próprio autor salienta, não esgota a questão da experiência e análise fílmica em si.

Outra ressalva que Gomes faz sobre o método é o de salientar que a composição de um filme não é simplesmente a justaposição desses tipos de efeitos, mas uma composição que sintetiza todo o material expressivo em disposição e que solicita, de acordo com o efeito que pretende imprimir no espectador, determinadas estratégias que solicitam disposições de humor específicas. Cada filme estrutura os efeitos cognitivos, emocionais e sensoriais de acordo com o programa pretendido, e que se combinam, em maior e menor grau, de acordo com o que o gênero específico solicita.

Cada filme, cada clase o género, tiene un especial sabor, un color particular, consecuencia del modo peculiar como se combinan los elementos y de la cantidad y calidad de los ingredientes en juego. Así, añadiéndole algo a Aristóteles, el filme no se califica sólo por el género de efectos emocionales que prevé y solicita, sino también por la determinación del tipo de composición que implica y de la familia de efectos que engendra.¹⁹ (GOMES, 2004, p. 46)

Admitindo que em alguns filmes um determinado tipo de programa de efeito prevalece ao outro, Gomes destaca que isso não exatamente indica se um filme é melhor que o outro – é dizer, um filme que tenha um programa com base em efeitos cognitivos muito forte não é melhor que um programa de efeitos emocionais como o melodrama ou o horror, por exemplo. O que determina se um filme funciona ou não, se é bom ou não, é o modo como indica, na sua composição interna, o modo como quer ser apreciado, “el modo y la dosis con los cuales las varias composiciones son, a su vez, compuestas en un todo que es ofrecido para la apreciación”²⁰ (GOMES, 2004, p. 47). Para o autor, é necessário identificar o código dominante da narrativa do filme, a fim de evitar cobrar dele algo que não oferece em primeira instância. Se um filme tem um conjunto de estratégias de diferentes níveis e naturezas, cabe ao analista identificar o programa poético do filme, suas estratégias de emoção e comoção, e compreender de que modo ele se estrutura para alcançar esses efeitos específicos.

¹⁹ Cada filme, cada classe ou gênero, tem um especial sabor, uma cor particular, consequência do modo peculiar como se combinam os elementos e da quantidade e qualidade dos ingredientes em jogo. Assim, acrescentando algo a Aristóteles, o filme não se qualifica só pelo gênero de efeitos emocionais que prevê e solicita, mas também pela determinação do tipo de composição que implica e da família de efeitos que engendra.

²⁰ O modo e a dose com os quais as várias composições são, por sua vez, compostas em um todo que é oferecido para a apreciação.



5 – Uma aproximação entre a *politique* e a Poética

O que se propõe neste artigo é que os dispositivos oferecidos pela obra para causar determinados efeitos no espectador são justamente as marcas de autoria das quais se tem falado. Ora, se é necessário identificar os efeitos de uma obra a partir de como são utilizados seus recursos expressivos, tudo em função de um programa narrativo, a *politique des auteurs* acaba por funcionar como um modo de identificação dessas características dentro da obra de um diretor, a fim de selecionar e reunir elementos que, em conjunto, mostrem que tal obra pode ser considerada autoral. Uma vez assumindo-se que um cineasta é autor, a aplicação da Poética do Filme sobre o seu conjunto de filmes trabalhará no sentido de enumerar e classificar as marcas autorais presentes na obra.

A *politique des auteurs* oferece à Poética do Filme uma espécie de atalho no momento de o analista identificar o que seriam as estratégias internas criadas pelo autor na sua obra. Uma vez identificadas as recorrências estilísticas nessa obra – ou seja, sua constante temática, o modo como usa a câmera, a trilha sonora, direção de fotografia, entre outros inúmeros recursos – identificação esta facilitada pelas premissas da *politique*, cabe ao analista aplicar a Poética do Filme para tentar explicar de que modo essas *marcas de autoria* funcionam internamente na obra. Simplesmente identificar marcas de autoria numa obra de um cineasta não parece tão interessante do ponto de vista analítico, principalmente porque, como se procurou mostrar, a *politique* não oferece possibilidade de juízo de valor com base em premissas mais teoricamente consistentes, para além do gosto pessoal do analista. Mais adequado será identificar as marcas de autoria e logo tentar compreender suas estratégias narrativas, a fim de entender que efeitos o autor quis provocar no espectador com a sua obra. Afora isso, é importante que uma análise fílmica se baseie em um método teórico mais específico, e não somente em um conjunto de premissas subjetivas através das quais um filme pode ser considerado bom ou não.

Desse modo, a *politique des auteurs* serve como um complemento à Poética do Filme, já que a primeira não oferece exatamente uma metodologia, como visto anteriormente, e a segunda, além de se apresentar como método de análise, mostra-se também mais completo em termos teóricos. A Poética apresenta-se mais como uma forma de



demonstrar os pressupostos da *politique*, mesmo que esta não seja uma teoria. Uma vez identificadas as marcas de autoria que se adequam ao postulado pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, será através da Poética que se explicará de que modo essas marcas de autoria são construídas internamente, e demonstrar-se-á que um cinema autoral programa suas estratégias de efeito em toda a obra de um cineasta e, naturalmente, não apenas em um filme. Além disso, a Poética ajudará a compreender que muitas das premissas da *politique des auteurs* continuam sendo bastante atuais, no que diz respeito à cineastas que, de fato, produzem uma obra pessoal e com fortes traços de estilo. Para além de determinar se cineastas autores são melhores que outros tipos de cineastas, o importante aqui é observar de que modo tais diretores interpelam estrategicamente o seu público, conferindo assim uma abordagem analítica mais precisa e consistente do ponto de vista teórico.

Essa aproximação entre a *politique* e Poética mostra-se eficiente, já que as limitações de uma encontram solução na abordagem da outra. Enquanto a *politique* está engajada em somente estabelecer juízo de valor sobre diretores específicos, a Poética vai pelo caminho inverso e ignora qualquer abordagem externa à obra, como roteiro, condições de produção e intenção do autor. É importante que a análise do funcionamento interno da obra de um cineasta autor seja feita com o objetivo de verificar se se trata de uma obra que funciona a partir de seu jogo de estratégias, e não apenas para dignificar esse ou aquele cineasta. Por outro lado, analisar a obra de um cineasta autor requer que se volte o olhar sobre a personalidade do seu realizador, já que uma das premissas do teoria do autor é justamente entender a autoria no cinema como a impressão de marcas pessoais no fazer cinematográfico. Desse modo, condições de produção, o processo pessoal do diretor na criação de roteiros, referências biográficas nos filmes, citação de um filme em outro filme, referências do universo particular do autor, todas essas coisas, ignoradas pelo método da Poética do Filme, são ressaltadas pela *politique* – uma vez que falar de marcas de autoria sem falar da personalidade do autor e seu universo pessoal não faz sentido algum. Aproximar a abordagem da *politique* com a abordagem da Poética nada mais é que utilizar o que há de melhor em cada uma e propor uma aproximação que tornará coerente o esforço de encontrar marcas de autoria no cinema de um cineasta contemporâneo, ao mesmo tempo em que se demonstra como essas marcas funcionam estrategicamente dentro da obra em questão.



BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1990.

BAZIN, André. *De la política de los autores*. In BAECQUE, A. de. **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona [etc.]: Paidós, 2003. (Paidós comunicación. Cine; p. 91-105)

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**, São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIESCHI, Jean-André [et al]. *Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores, y nuestra política al respecto. Una mesa redonda*. In BAECQUE, A. de. **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona [etc.]: Paidós, 2003. (Paidós comunicación. Cine; p. 110-126)

GOMES, Wilson. *Estratégias de produção do Encanto*. In **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, n. 35, p. 99-124, 1996.

_____. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. In **Significação**, São Paulo, n. 21, 2004a.

_____. *Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema)*. In PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004b.

MacCABE, Colin. *The Revenge of the Author*. In: WEXMAN, V.W. (ed.) **Film and authorship**. New York: Rutgers, 2003, p 30-41.

SARRIS, Andrew. *Notes On The Auteur Theory In 1962* in CAUGHIE, John (ed). **Theories of Authorship: A Reader**. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.

_____. *Toward a theory of film history (1963)* in CAUGHIE, John (ed). **Theories of Authorship: A Reader**. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.

TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês (1954)*. In TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. (p. 257-276)

_____. *São todos testemunhas neste processo: o cinema francês está morrendo sob as falsas lendas (1957)*. In TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 (p. 283-298)