http://dx.doi.org/10.5007/1984-8951.2013v14n105p200

Uma sociologia do cinema: a questão do autoral Ruy Guerra na pós-modernidade

A sociology of cinema: the question of authorial Ruy Guerra in postmodernity

Eduardo Portanova Barros[1]

Resumo

Como ter um novo olhar para além das possibilidades que a câmera (nos) dá? Mas o aparelho (nos) dá outras possibilidades que não sejam as de sua operacionalidade? Neste intervalo, entre a objetividade maquínica e a subjetividade, é que reside o social cinematográfico e a proposta deste artigo, de viés fenomenológico. Pioneiro do Cinema Novo, nos anos 1960, para Ruy Guerra, nosso sujeito de pesquisa, o cinema é a expressão da sua personalidade. Nesse caso, o que o motiva? Como se dá o equilíbrio nele entre a subjetividade e o racionalismo? Uma indagação Bachelardiana nos aponta para o seguinte paradoxo: como pode o homem, apesar da vida, tornar-se poeta? Esse é o questionamento que fundamenta o trágico pós-moderno e no qual se poderia caracterizar, para finalizar, o atual estado da autoria, conforme veremos no cinema de Ruy Guerra.

Palavras-chave: Cinema. Imaginário. Sociologia. Pós-modernidade.

Abstract

How to have a new look for possibilities beyond the ones that camera give? But, does the camera give other possibilities than those of its operation? In this gap between objectivity and subjectivity lies the social and cinematic purpose of this article, phenomenological bias. Cinema Novo pioneer in the 1960s, a film, for Ruy Guerra, is an expression of his personality. In this case, what motivate him? How does it balance between subjectivity and rationalism? How can a man, in spite of life, become a poet? This is the question that underlies the tragic postmodernity, in which one might characterize, to finalize the text, the current state of authorship, as we shall see in the movies of Ruy Guerra through the sociological phenomenology.

Keywords: Cinema. Imaginary. Sociology. Postmodernity.

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 3.0 Não Adaptada.

[1] Jornalista, doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos (PNPD/CAPES/Unisinos/PPGCS). E-mail: eduardoportanova@hotmail.com

Em quais circunstâncias pode-se falar de uma sociologia no cinema, através da noção de autor, neste mesmo cinema, dentro de um quadro social pós-moderno? Para tentarmos avançar neste artigo, escolhemos um cineasta cujas características se apresentam sob uma perspectiva autoral, como é o caso de Ruy Guerra. Trata-se de um diretor cujo trabalho transitou do Cinema Novo à Pós-Retomada, o que se reveste diante desse aspecto *trajetivo*, de uma importância ainda mais significativa. Isso porque acompanha um período de novas sociabilidades e arranjos sociais com a entrada em cena, para muitos autores, da chamada pós-modernidade (Maffesoli, sobretudo) e a consequente crítica das vanguardas, sejam elas na literatura, nas artes ou no próprio cinema. Como observar nessa questão autoral cinematográfica um viés sociológico, ou seja, em sintonia com a perspectiva do paradoxo entre o Eu (identitário) e o Outro (coletivismo).

Neste artigo, portanto, perseguiremos essa temática, começando por uma reflexão sobre a fusão entre autor e sua obra, sob a perspectiva do imaginário, procurando situá-lo (tanto o autor quanto o imaginário) sob o viés de um trajeto. Esse trajeto é o que vai da objetividade à subjetividade. É o espaço de ação entre determinantes materiais (o mercado cinematográfico, para este ou aquele cineasta) e subjetivos (a imaginação autoral), em outras palavras. Nossa perspectiva de imaginário, que tentaremos aprofundar na sequência, é baseada em Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Michel Maffesoli. Falaremos também, logo depois, da noção de autoria com a qual trabalhamos. Em seguida, trataremos especificamente sobre alguns movimentos que reforçaram a ideia do autor, como a Nouvelle Vague, o Cinema Novo e o Neorrealismo italiano. Depois disso, focaremos em Ruy Guerra: suas opções, sua trajetória, seu espírito fílmico, incluindo a “leitura” de um de seus filmes mais emblemáticos, *Estorvo* (2000).

E, finalmente, faremos uma reflexão que se divide em dois aspectos: um, com Maffesoli, abordando a pós-modernidade, outro, com Morin, salientando aspectos sobre a cultura de massa. Assim, autor e obra, conforme uma *sensibilidade autoral* se fundem na produção cinematográfica. Uma leitura dessa relação pode levar em conta o autor como instância abstrata, mas, aqui, privilegiamos a pessoa que se expressa por meio da câmera. É desta sociologia cinematográfica da qual falamos. A noção de *sensibilidade autoral* indica, em primeiro lugar, o gosto do cineasta por atuar de forma orgânica com o seu trabalho. É uma maneira de sentir e de

materializar a imaginação criadora. O sentir e o materializar se inscrevem no que poderíamos denominar *raízes do etéreo*: a ambivalência constante entre o aparato técnico que nos rodeia e a imaginação que nos possibilita o ato de criar e, finalmente, comunicar. Raízes nos remetem ao que é terreno, material. Etéreo ao inefável e às emoções que não cabem no conceito. O sentido de *raízes do etéreo* é similar ao que Maffesoli (2012, p. 243) entende por "trajeto antropológico", metáfora de Durand (1997), na qual vivemos uma oscilação entre aspectos pulsionais (subjetivos) e a objetividade.

Maffesoli (2004, p. 102) traduz essa metáfora no fato de que, para ele, "a matéria é espiritual, assim como o espírito é material". É uma expressão, a de *sensibilidade autoral*, que procura não conceituar ou rotular o cineasta. Não se trata, porém, de escrutinar o seu pensamento, mas considerar que um filme, em determinadas circunstâncias, pode ser a representação de uma individualidade sensível à poética da criação, e, só por isso, ele já se justificaria. Esse imaginário autoral será visto como obra aberta, em processo, através de Ruy Guerra, cineasta cuja trajetória identifica-se com o Cinema Novo e que hoje, na pós-modernidade, não mais se enclausuraria sob a bandeira ideológica da luta política. Trata-se de um tripé: autoria, cinema e imaginário. Essas três "categorias" se inserem no grande eixo que é a sociologia compreensiva, aquilo que nos é comum e que comungamos na chamada pós-modernidade.

1 Autor e sensibilidade

Mais de meio século depois do Cinema Novo, Ruy Guerra, nascido em 1931, continua em atividade, só que agora em outra época. Como se deu essa trajetória de um período[2] em que a luta ideológica fazia parte da identidade nacional para outro, como hoje, em que o papel do Estado já não assegura qualquer tipo de garantia em um futuro estável e "o político parece perder todo sentido" (MAFFESOLI, 1997, p. 43)? Procuramos identificar, nesse percurso, o que ainda o motiva, sem os referenciais de uma ideologia utópica, *mostrando* (e não *demonstrando*, como prova irrefutável) o equilíbrio nele entre suas pulsões

[2] Um período – que poderíamos denominar *ciclo* – não elimina outro, mas antes se complementam.

subjetivas e coerções objetivas (DURAND, 1997, p. 41).[3] Esta questão em Ruy Guerra é o que lhe dará as condições de, transitando na ambivalência dos regimes diurno e noturno do imaginário, agir, mesmo que se transforme em não ação, como no personagem que veremos mais tarde, em *Estorvo*.

O imaginário da autoria pós-moderna em Ruy Guerra será tomado, como já falamos, o de uma *sensibilidade autoral*. Palavra carregada de significados, imaginário pode ser definido como a relação entre as imposições do meio social (o que no cinema poderíamos traduzir por mercado) e a subjetividade (o que, ainda no cinema, poderíamos traduzir por criação) a partir daquela noção apresentada por Gilbert Durand. Por que fazer um filme? Quais são as motivações que um cineasta encontra para trabalhar e querer, em última análise, expressar um sentimento? Não basta produzir? Importa criar? Tomamos o imaginário, portanto, como um reservatório em permanente construção individual. No caso de Ruy Guerra, esse imaginário é preenchido por ideias relacionadas ao seu imaginário (que sempre se fundamenta no Outro), o que justificaria seu trabalho artístico.

Essa obra, porém, antes bem demarcada no Cinema Novo, pode não ter hoje contornos tão nítidos por ausência de vanguardas que a justifiquem. Outros cineastas, por exemplo, apresentam o mesmo sentimento em relação ao seu trabalho, que acreditamos existir no imaginário autoral de Ruy Guerra. Segundo Amoroso (1997, p. 124), a expressão para Pier Paolo Pasolini (1922-1975), por exemplo, era uma necessidade interior e física. Outro exemplo é Fellini (2000, p. 153), que aderia às coisas sempre de maneira *emocional*. Tarkovski (1998, p. 26) ainda procurava, conforme disse, uma imagem artística fundamentada em uma ligação orgânica entre ideia e forma. Todos os cineastas citados – e muitos outros, entre os quais Glauber Rocha (1939-1981) – caracterizam esta *sensibilidade autoral*.

Não pretendemos, porém, fazer uma lista de cineastas sensíveis ao modo autoral de filmar (há muitos, tanto no Brasil quanto no exterior), e sim a partir dessa temática observar o imaginário de Ruy Guerra que, ao integrar o Cinema Novo, a partir dos anos 60, e continuar filmando, procura a expressão como ato

[3] Trata-se, segundo Durand (1997), de um "trajeto antropológico", isto é, de um imaginário em que a representação do objeto (considerado nesta tese como sendo o filme) é modelado por "imperativos pulsionais do sujeito" (no nosso caso, o diretor). A expressão "trajeto" dá conta, justamente, dessa constante reversibilidade entre um polo e outro.

comunicativo. Esse recorte temporal justifica a ideia de que, apesar das diferenças históricas, um autor não sufocaria o desejo de expressar um sentimento cujo resultado é o filme, o qual terá sempre a sua assinatura. Pode mudar, porém, a abordagem nesse filme. Assim, através da lente dos diretores ditos autorais, como Ruy Guerra, não poderíamos falar, hoje, de uma *Poética*[4] dos Autores (não mais *Política,*[5] como na França dos anos 50 e 60)? Se sim, cineastas egressos do Cinema Novo, como Ruy Guerra, mais de 50 anos depois - ao lado, claro, de outros nomes -, teria estimulado uma nova geração de realizadores (entre os quais: Walter Salles, Sandra Werneck, Tata Amaral, Toni Venturi, Sérgio Rezende, Lúcia Murat e Carlos Gerbase), ao mesmo tempo em que ele(s) próprio(s) continua(m) filmando.

Autoria diz respeito também à observação de uma estética autoral, ou seja, uma forma *de* e *da* expressão comunicativa. Ruy Guerra não estaria mais - pelo menos em tese - inserido na lógica do indivíduo ideológico em defesa de um sistema, mas obedeceria antes a uma *sensibilidade autoral* coerente com um "eu" múltiplo. Procuramos observar o percurso de uma cinematografia que, durante esse trajeto, procurou dialogar com o público e ocupar espaço, também no que diz respeito ao aspecto mercadológico. Se bem ou mal, não vem ao caso, pois o que interessa aqui são as motivações do cineasta autoral, através de Ruy Guerra e que agora convive não só - ou não mais - com a tecnologia dos filmes em película. A realidade hoje é outra: o Brasil já não é mais governado por ditadores ou militares, e um filme pode, não só ser captado, como também exibido digitalmente.

O cinema é, assim, um ato que expressa uma impressão e imprime uma expressão, conforme o diretor franco-suíço Jean-Luc Godard (1989). É o imaginário – e com ele a consciência da morte - a justificativa para a nossa existência. Não menos importante, daí, é perceber o percurso entre o desejo e o ato desses

---

[4] Definimos poética como a visão emocional de ideias, os estados de espírito, os sentimentos e as impressões do autor.

[5]« En appliquant au cinéma une déclaration de l´écrivain Jean Giraudoux : '*Il n´y a pas de bonnes pièces de théâtre, il n´y a que de bons auteurs*', je proposai à cette époque, avec mes amis des *Cahiers du Cinéma*, une théorie de la *Politique des Auteurs* qui entendait réhabiliter les cinéastes qui s´expriment à la première personne: Cocteau, Tati, Becker, Bresson, Renoir, Pagnol, Guitry, Ophüls». "Ao aplicar no cinema uma declaração do escritor Jean Giraudoux, segundo a qual não existem boas peças de teatro, e sim, bons autores, propus, naquela época, com os meus amigos da *Cahiers du Cinéma*, uma teoria denominada Política dos Autores, a fim de reabilitar os cineastas que se expressam na ´primeira pessoa', entre os quais Cocteau, Tati, Becker, Bresson, Renoir, Pagnol, Guitry, Ophüls" (TRUFFAUT 2000, p. 57) [Tradução nossa]. A palavra « política » sugere uma postura de caráter ideológico que, no caso dos críticos franceses agrupados sob a bandeira da Nouvelle Vague, não corresponderia, depois, aos filmes que eles próprios passariam a dirigir, com exceção de Godard.

cineastas; ou seja, uma ideia transformada em matéria fílmica. Não se trata de buscar uma resposta rígida, mas sim procurar uma constelação de fatores que até podem ser contraditórios entre si, e que, por isso mesmo, são próprios do imaginário. O imaginário não pertence ao reino dos números e das medidas. É alógico. “Todo objeto ou fenômeno está ligado a outros, e é determinado por eles. E, por isso mesmo, está sujeito à mudança e ao acaso”, afirma Maffesoli (2004, p. 10). No imaginário, há “vontade de gerar” (NIETZSCHE, 1995, p. 93). É dessa vontade que surge uma dinâmica da criação.

Como se dá a inserção do autor na indústria cinematográfica se, por um lado, o artista sente a urgência da expressão e, por outro, irá se deparar com uma série de problemas (concretos) em termos de produção? A sociedade reclama uma produção artística autoral. Logo, o estudo de uma sensibilidade pós-moderna autoral no cinema de Ruy Guerra só poderia se justificar a partir do caráter plural na relação de uma individualidade com o mundo. Esse é o solo fértil do imaginário. Imaginário que *não* é sinônimo de ilusório ou fantasioso. O imaginário é, isto sim, a relação entre o fato de estarmos oscilando entre determinantes materiais que, nem por isso, nos impedem de sonhar, e esse sonho pode adquirir diversas facetas, inclusive contraditórias. Enfim, o corpo, que é materialidade, pensa (subjetivamente).

2 Imaginário

Durand, na sua teoria geral do imaginário, postula a existência de dois regimes na formação de imagens em uma determinada cultura: o diurno e o noturno. O regime diurno é heroico, simbolizado pela espada. O noturno é místico, simbolizado pela taça cujo formato acolhe. No primeiro caso, o que conta é o enfrentamento. Já a fuga pertence ao segundo postulado. Esses dois universos, reelaborados por Maffesoli, indicam, de um lado, o drama, e, de outro, a tragédia. É essa sensibilidade, interagindo com o meio, que produz as imagens que nos interessam. O símbolo, assim, é, para Durand, a maneira como o imaginário se expressa.

De acordo com Maffesoli (2012), o imaginário ocidental, moderno ou judaico-cristão repousa na unidade, no longínquo e na separação. Significa dizer,

respectivamente, que a polissemia do real é reduzida a um único valor, que a verdadeira vida está em outro lugar, e que o ser humano é uma coisa e a natureza outra. O imaginário resgata uma pluralidade do ser que reúne aspectos relacionados a uma antropofisiologia (a necessidade do devaneio), a uma função de regulação humana diante do incompreensível (como no caso da morte), a uma função de criatividade social e individual (relativizando a percepção do real) e a uma função de comunhão social (valorizando o mimetismo e a memória coletiva) (LEGROS et al., 2007).

Para Maffesoli, como vimos antes, são os poetas e os artistas que, antes dos teóricos, conseguem captar a natureza extraordinária da pessoa comum. Daí sua admiração por Georg Simmel, Friedrich Nietzsche e Carl Jung, que não são poetas e nem artistas, mas cuja obra está sintonizada com o poético das práticas sociais. Todos eles valorizavam o que Maffesoli chama de um "conhecimento oculto" – algo semelhante ao "inconsciente coletivo" junguiano.[6] O desafio metodológico consiste em ter capacidade de tomar os elementos da totalidade social, e essa compreensão só pode funcionar a partir de um *coup d'oeil* (golpe de vista), aposta o sociólogo. Na opinião dele, o problema da separação é que ela põe de lado a subjetividade e representa o protótipo do cientificismo. Cúmplice de Morin, Maffesoli acredita na complexidade, ou na perspectiva sistêmica, que é o contrário do esquema causativo cuja função foi separar o pesquisador da sua subjetividade.

Maffesoli junta à visão antropológica de Durand com a filosofia de Nietzsche, a fim de elaborar a tese do trágico pós-moderno, em contraposição ao drama, preponderante na modernidade. O que há de comum entre Durand e Nietzsche, e que Maffesoli transfere para o cotidiano, é a importância, tanto para um como para o outro, do gesto criador. Essa criação origina-se do (não tão) simples ato de imaginar. Toda a filosofia de Nietzsche, por exemplo, é um ato de criação permanente, por isso tem um caráter fundante. Na obra de diretores autorais, e é essa a ponte que estabelecemos aqui, não seria diferente. O cinema, para eles, tem a mesma dimensão de sua existência cuja sensibilidade estética é um intercâmbio incessante entre forma e conteúdo. Ou melhor: a forma não trai o conteúdo e vice-versa.

[6] "Teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1975-1961), segundo a qual todo indivíduo, através dos arquétipos e outras imagens, tem uma herança ancestral comum" (BARROS, 2009, p. 219).

Imaginário é considerado, aqui, como “conjunto de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possíveis universais e invariantes e, de outro, de formas geradas em contextos historicamente determináveis” (COELHO, 1997, p. 213). O cineasta sensível à autoria busca, dessa forma, conscientemente ou não, (com)partilhar suas experiências por meio de uma vivência cultural instransponível do ser humano enquanto manifestação de seu imaginário. O expressar-se, porém, não é a simples realização de um projeto, e, sim, uma pulsão, um instinto que um diretor autoral tem em fazer determinado filme. A criação, nesse ponto, se confunde com uma necessidade, ambientada em um tempo e em um lugar. “De uma imagem isolada pode nascer um universo” (BACHELARD, 1988, p. 167).

Esse imaginário não é tomado por algo fantasioso e ilusório. Por que não? Ora, é que vivemos um permanente paradoxo entre dados materiais e subjetivos da existência. E isso é real. A tecnologia, portanto, é produto do nosso imaginário. “[...] na fenomenologia do imaginário, a imaginação é colocada em primeiro lugar como princípio de excitação direta do devir psíquico”, ensina Bachelard (1988, p. 8). A reversibilidade do imaginário no homem é permanente. Ou seja, o homem produz o imaginário que o produz. Diferentemente de ideologia, que tem um cunho racionalizante, imaginário é, antes, uma força emocional que não se desliga de uma tendência racionalizadora e vice-versa. Significa dizer que o imaginário só existe na relação com aquilo que é vivo, isto é, concreto. E se todo real é imaginário, isso diz respeito a um *constructo*, que depende de uma trajetória pessoal.

Bachelard, responsável por um novo espírito científico a partir da segunda metade dos anos 1930, é um dos principais teóricos do imaginário. Imagem (não a visual, diga-se de passagem), para Bachelard (1988, p. 14), é algo “que a vida não prepara e que o poeta cria”. Ele nos ensina que a criação é um exercício puro de liberdade. O resultado, portanto, passa a ser, não só secundário, como imprevisível. Por isso, segundo Bachelard (1988, p. 19), “as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas: incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens”. Um poeta não descreve, cria, e essa criação tem a ver com um imaginário.

A questão que Bachelard (1988) nos apresenta é, aparentemente, simples: como ter imagens sem imaginação? Nesse âmbito, a palavra imagem não remete ao

traço, à forma, ao ícone, mas ao mundo sonhado. No cinema, o mundo sonhado do diretor é concretizado sob uma forma resultante da sua imaginação. Conforme Pitta (2005, p. 54), “Bachelard procura compreender como um autor pôde se apropriar do imaginário universal, com suas substâncias e lei, individualizando-o em função de seu mundo interior, de sua própria psicologia (consciente e inconsciente) existencial”. O autor em Bachelard não é o autor cinematográfico, obviamente. Apropriamo-nos dessa autoria Bachelardiana e o interesse dele pela criação subjetiva, que nos diferencia uns dos outros pela maneira como é articulada simbolicamente.

Bachelard (1988, p. 156) diz que “o devaneio que trabalha poeticamente nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira, espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha à intimidade dos seres que sonhamos”. Tentando justificar sua tese, quis, ele próprio, experimentar fenomenologicamente os processos da imaginação criadora. Acreditamos que o cinema também possibilite uma leitura fenomenológica da imaginação e da criação de um autor.

> para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1993, p. 2)

Os estudos de uma sociologia do imaginário, termo que teve em Bachelard um dos seus precursores, passam a adquirir importância, neste século, visto que a sociedade contemporânea já não se reconhece na lógica cartesiana dos três séculos anteriores, lógica essa regida pelo ideal de um futuro, seguro por meio de uma luta de classes. Caiu-se em um abismo. Mas (e aí entra um dos aspectos interessantes de uma leitura sociológica de cunho compreensivo), uma das maneiras de conviver com essa “perda” é se distanciando, sempre e cada vez mais, da única certeza que temos na vida, a morte. Passamos, então, a dar mais importância ao cotidiano, ao vivido, ao tempo presente. A obra de Maffesoli destaca que uma *ambiência* emocional (ou seja, as trocas e possibilidades de contato) toma o lugar da argumentação.

Identificamos nesses diretores autorais, como Ruy Guerra, o que Nietzsche chama de “instinto estético”. No outro polo, haveria, para Nietzsche, uma “estética

racionalista". Porém, aqui, não faremos essa distinção, apesar de não ser dicotômica, como se costuma pensar (pois, dicotomia pressupõe oposição, o que não é o caso), já que, se a tese aposta em uma sensibilidade autoral, esse autor é livre para ser mais ou menos "estético", mais ou menos "racionalista", mas prevaleceria nele um apelo poético. Nesse caso, significa um tipo de criação cujos contornos parecem ter sido - como a própria expressão diz - instintivos ou inconscientes, característica do espírito dionisíaco. A "estética racionalista", por outro lado, introduz na arte o regramento, como no caso dos cineastas-executores, sem demérito algum. A percepção, conforme nossa subjetividade, não pode ser mais clara.

Consideramos que o cinema constitui uma estrutura que vai além do filme, e é essa amplitude que será necessária para contextualizar o trabalho de Ruy Guerra. Ele, no caso o autor, não é visto como uma instância abstrata do filme, modo pelo qual Bernardet abordou a autoria de Sganzerla (1946-2004) e Bressane em "O vôo dos anjos - Bressane, Sganzerla: Estudo sobre a criação cinematográfica". Nessa tese, seus filmes são, preferencialmente, "um testemunho" (FELLINI, 2000, p. 218) dele mesmo. No imaginário desse autor cinematográfico, que também encontramos em outras manifestações artísticas, acontece sempre uma ambivalência entre um estilo (não racionalizado, semelhante à noção de símbolo, em Durand, cuja relação com alguma coisa não é arbitrada de modo racional) e as questões de ordem moral e material: devo ou não agir dessa forma e em quais condições.

Vários elementos, portanto, incidiriam sobre o cineasta, mas oscilando entre os regimes diurno e noturno do imaginário, como se viu. Essa relação, no entanto, é complexa, e não mecânica, do tipo emissor e receptor, como na Teoria Hipodérmica dos anos 1930 (a mensagem obteria, sem margem de erro, um determinado efeito). É antes uma força de potência, expressão Nietzschiana recuperada por Maffesoli para designar um movimento de base que foge ao controle do poder, ideia que não é o caso de aprofundarmos aqui. "A técnica sozinha não fornece, tanto hoje como no passado, a solução racional que comanda o emprego dos materiais", afirma Francastel (1993, p. 53). Ninguém consegue prescindir da técnica. Sem o cinematógrafo, por exemplo, não teria existido o cinema, que tampouco existiria sem o uso da imaginação. Francastel (1993) acredita no potencial criativo do ser humano junto com a técnica, a qual não o dirige. "A técnica pura no cinema reproduziu o

movimento, mas essa prodigiosa conquista se veria logo esgotada sem o apoio da fantasia ou, mais exatamente, da arte" (FRANCASTEL, 1993, p. 55).

Se, portanto, há uma valorização da poética como um reconhecer-se no Outro, há, também, uma nova autoria cinematográfica (não mais idolatrando o criador), a que considera, antes, a necessidade da *expressão*. Logo, se o artista tem vontade de expressar o que tem dentro de si é porque também tem vontade de se juntar aos outros, nem que seja através do simbolismo de uma obra de arte. Nesse ponto, aproxima-se, no sentido da estética em Maffesoli (1987, p. 14), o de partilha de emoções, "[...] a lógica individualista se apoia numa identidade separada e fechada". Assim, Maffesoli prefere refletir sobre um "paradigma estético", um vivenciar e sentir em comum. Precisamente esse é o sentido que se postula de uma *sensibilidade autoral* no imaginário do artista contemporâneo.

3 Autoria

A discussão sobre a autoria no cinema com que trabalhamos é a que foi alavancada a partir da publicação de artigos na revista *Cahiers du Cinéma*, no final dos anos 1940 e início dos 1950, contra o que alguns críticos chamavam de uma atitude antipoética da crítica oficial em relação a diretores como Jean Cocteau (1889-1963), Jacques Becker (1906-1960), Robert Bresson (1901-1999), Jean Renoir (1894-1979), Marcel Pagnol (1895-1974), Sacha Guitry (1885-1957) e Max Ophüls (1902-1957). A expressão autoral pretende ser um contraponto ao Cinema de Equipe (o Cinema da Qualidade Francesa). Esses autores defendem, basicamente, que um bom diretor não é um técnico virtuoso, mas, antes, uma forte personalidade que se exprime por meio do cinema. Daí se origina o termo Política dos Autores.

Essa proposta foi inspirada, conforme Truffaut (1932-1984), em uma ideia do escritor Jean Giraudoux, segundo a qual não existem boas peças de teatro, mas, apenas, bons autores (TRUFFAUT, 2000). A intenção com a Política dos Autores no cinema era reabilitar cineastas que filmassem com base em conteúdo bastante pessoal. Truffaut publica, em janeiro de 1954, na mesma *Cahiers du Cinéma*, um artigo em defesa de Fritz Lang (1890-1976), afirmando que a Política dos Autores, em primeiro lugar, significa um *voluntarismo* no amor aos cineastas escolhidos e no

acompanhamento de uma obra em *processo*. Também publica, na mesma revista, a de número 31, em janeiro do mesmo ano, o polêmico e conhecido texto intitulado "Uma certa tendência do cinema francês" (TRUFFAUT, 2000).

Essa tendência foi chamada por ele de "realismo psicológico". Truffaut (2000) critica roteiristas que se especializaram em adaptações literárias, como Jean Aurenche e Pierre Bost. O problema apontado por Truffaut era o de que as adaptações procuravam sempre reproduzir cenas do livro. A crítica se dá pelo fato de ele não estar seguro se haveria alguma cena não-filmável do livro que justificasse a tese da equivalência. Não podemos esquecer a importância do cineasta Alexandre Astruc, que criou a expressão *caméra-stylo*, no artigo "O nascimento de uma vanguarda", aludindo ao trabalho de direção cinematográfica ao da criação literária. Um diretor filma ao estilo de um escritor.

As características básicas desses filmes, chamados por jornalistas de Nouvelle Vague, eram a rapidez de produção (às vezes, os filmes eram rodados em não mais do que três meses, como é o caso de *Os incompreendidos*, do próprio Truffaut, de 1959), improvisações, elenco desconhecido ou amador, equipe formada por amigos, liberdade de criação textual (roteiros livres da ascendência dos roteiristas profissionais), tomadas inusitadas e preferência por locações (quando os estúdios ainda estavam na moda). Resumindo, houve uma reação de críticos de cinema contra o que chamavam de estagnação do cinema francês, representado pela tradição de qualidade.

As técnicas desse novo cinema desafiaram as leis da narrativa tradicional. Uma série de outros cineastas espalhados no mundo inteiro, inclusive no Brasil, como Glauber Rocha, acabou impressionada pela Nouvelle Vague francesa. Os jovens realizadores queriam ousar com base em um desejo profundo de exprimir uma sensibilidade. Cunharam a expressão diretor-autor, para designar esse perfil do cineasta autoral. Truffaut chegou a fazer uma entrevista (foram 50 horas de duração) com o até então menosprezado Alfred Hitchcock. Para o ensaísta português Ferreira (1990), a Nouvelle Vague divide-se em quatro períodos: de 1947 a 1955 (antecedente), de 1956 a 1958 (início), de 1958 a 1961 (apogeu) e de 1961 a 1965 (sequela).

Esse cinema poético, diferentemente daquele que repete fórmulas (como os não autorais), ainda é singular, no que diz respeito à criação artística no Brasil.

Mesmo uma indústria cinematográfica com um forte apelo comercial, não muito diferente do que sempre foi, dobra-se, e sempre se dobrou, à capacidade de criação de determinados realizadores. O que os autores têm em comum é uma necessidade em criar.

> A forma do meu cinema, com todos os altos e baixos, com todos os pontos brilhantes e obscuros, com tudo o que tem de feio e de bonito, é a expressão da minha personalidade. Então, eu assumo o meu ego, mas não de um ponto de vista narcisista ou individualista [...] (ROCHA, 1985, p. 254-255).

4 Nouvelle Vague, Cinema Novo, Neorrealismo

O tensionamento entre novas e velhas cinematografias não carrega, hoje, o mesmo peso de antes, na época do Neorrealismo italiano, da Nouvelle Vague, do Cinema Novo ou do Cinema Marginal. Porém, esse tensionamento indica uma característica do cinema autoral que se estende na contemporaneidade. Essa relação tensa merece a seguinte reflexão de Xavier. Para ele (2001, p. 62), “desde o Cinema Novo, a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização em que, de diferentes modos e acoplando-se a diferentes agentes, podemos encontrar a figura do diretor”.

Essa observação de Xavier nos remete ao binômio criador/produto, problematizado por Morin (1997). Existiria uma predominância da padronização sobre a criação? “A relação padronização-invenção nunca é estável nem parada; ela se modifica a cada obra nova, segundo relações de forças singulares e detalhadas”, afirma Morin (1997, p. 33). O pensador francês exemplifica com a Nouvelle Vague, que, segundo ele, teria provocado um retrocesso, que ele prefere chamar de “recuo” (MORIN, 1997), na mesmice das obras de cunho acentuadamente comercial, mas que não se saberia até que ponto e por quanto tempo. Morin diz que foi a racionalização do sistema industrial, que corresponderia à padronização. No entanto, essa divisão do trabalho não seria incompatível com a individualização da obra.

Isso se daria pelo fato de, conforme Morin (1999, p. 72), “a criatividade não ser mais compreendida no sentido elitista, rebuscado, restrito, soberbo, mas como uma potencialidade espalhada no gênero humano”. Apesar de ser uma reflexão antiga, que data dos anos 1960, ela não deixa de ser pertinente, por ser uma

realidade para os cineastas contemporâneos, a de produzir em determinados contextos, para o melhor ou o pior. Assim, dirigir um filme na época do Cinema Novo não seria a mesma coisa que dirigi-lo na contemporaneidade. As motivações do diretor, para dizer o mínimo, seriam outras, pois o componente ideológico, a luta da esquerda, os movimentos estudantis e as campanhas eleitorais tomaram outro rumo hoje - e essa nova roupagem atingiria o criador.

A expressão Nouvelle Vague apareceu, pela primeira vez, sem ter ainda relação com o cinema, na edição de 3 de outubro de 1957, da revista semanal francesa *L´Express*, com a escritora e ensaísta Françoise Giroud, co-fundadora do hebdomadário. Ela se referia, inicialmente, a um relatório sobre a juventude francesa. A mesma Giroud publica pela Gallimard, um ano depois, um livro sobre o assunto: "Nova onda: retrato da juventude". Quem, por fim, adapta essa expressão para o cinema francês é o crítico Pierre Billard, na revista Cinéma, em fevereiro de 1958, ano de lançamento de *Les cousins*, de Claude Chabrol.

O novo cinema da Política dos Autores, a Nouvelle Vague,[7] combatia as regras do classicismo francês de Claude Autant-Lara (1901-2000), Pierre Bost, Yves Allégret (1907-1987) e René Clair (1898-1981). No outro extremo, Truffaut destacava Jean Renoir, Ernst Lubitsch (1892-1947), Ingmar Bergman, Jean Cocteau, Sacha Guitry, Max Ophüls, Robert Bresson, Charlie Chaplin (1889-1977), Marcel Pagnol e Alfred Hitchcock, entre outros. Em cada um daqueles cineastas Truffaut via qualidades, como a precisão de Guitry, a visualidade de Cocteau, o realismo de Jean Vigo (1905-1934), a seriedade de Rossellini, a culpabilidade de Hitchcock ou a malícia de Lubitsch.

A autoria, neste artigo, não comporta um conceito definitivo. Trata-se, antes, de uma noção que nos remete à ideia inicial da Política dos Autores francesa, elaborada, principalmente, por Truffaut. Ele faz uma observação no sentido de se tratar, apenas, de uma questão subjetiva, ao falar da admiração por Hitchcock:

> não é tanto a aparição ritual de Hitchcock atravessando em rápidas vinhetas cada um dos seus filmes que me interessa, são os momentos em que

[7] Conforme Costa (1989, p. 120), a Nouvelle Vague se baseava em quatro pontos básicos: estrutura narrativa (abandona o enredo romanesco tradicional e a construção da personagem acabada, adotando-se soluções mais próximas das novas tendências literárias), linguagem fílmica (evidencia a subjetividade do autor), ideologia (formas fluidas e indiretas) e estruturas de produção (variam os projetos e os circuitos de exibição).

> acredito ver expressas as suas emoções pessoais, toda a sua violência contida enfim liberada (TRUFFAUT, s/d, p. 205)

O que gostaríamos de salientar, nessa explicação de Truffaut, é que o sentido de autoria nele é o de uma *crença*, e não o de uma certeza absoluta. É algo em que ele, Truffaut, enquanto individualidade acredita, sem ter a conotação de uma lei a ser seguida por todos. "Amor voluntário e o acompanhamento de uma obra em processo: eis, para Truffaut, os elementos essenciais da Política dos Autores" (TOUBIANA, 1998, p. 138). O entendimento de autoria enfatizado por Truffaut é complexo, no sentido de uma teia de relações que se misturam com o seu gosto pessoal, a defesa de seus cineastas preferidos e a arte cinematográfica.

A autoria foi uma forma de expressão que abalou a cinematografia clássica e, por isso, abriu novos caminhos para a realização de filmes. Recuando no tempo, os movimentos representativos desse novo paradigma foram, na Europa, o neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa,[8] e, no Brasil, o Cinema Novo. O Cinema Novo foi inspirado nessa ideia comum ao neorrealismo italiano e à Nouvelle Vague de um cinema feito (quase) artesanalmente, de baixo custo e aberto para o improviso, dirigido por realizadores que passaram a valorizar a expressão pessoal. Para resumir, o Cinema Novo foi o período "estética e intelectualmente falando, mais denso do cinema brasileiro" (XAVIER, 2001, p. 14), revitalizando-se a produção cinematográfica brasileira. Incorporou-se a ideia de um cinema poético, e, portanto artístico, e essa é a principal diferença em relação aos outros períodos, que, nem por isso, deixaram de trazer embutida alguma mudança de perspectiva. Em outras palavras, a partir do neorrealismo italiano, passando pela Nouvelle Vague francesa e chegando até Cinema Novo, o autor se reconheceu autoral. O cineasta era um artista que se enxergava na sua obra. Essa tendência, com altos e baixos, não teria desaparecido hoje em dia, mesmo tendo sido relativizada pelos estudos estruturalistas dos anos 1960.

Nossa opção em destacar a *sensibilidade autoral*, identificada em determinados diretores, segue o espírito de Truffaut, o de uma questão de gosto. Entre os diretores considerados autorais escolhidos neste capítulo, observamos uma noção comum a todos eles que não elimina, porém, suas diferenças: a da criação

---

[8] Literalmente, "nova onda". Expressão utilizada por jornalistas para caracterizar filmes que significavam uma reação contra a tradição acadêmica.

como a expressão de uma sensibilidade. Esse traço particular é o que nos permitiria falar de uma certa *unidade divergente* ou o que Truffaut (2000, p. 374)[9] entendia por "segredos de fabricação", referindo-se aos cineastas de sua predileção: Roberto Rossellini (1906-1977), Ingmar Bergman (1918-2007), Alfred Hitchcock e Robert Bresson. O diretor-autor contemporâneo insere-se, não mais na lógica do indivíduo ideológico contra o Estado, a exemplo do Cinema Novo, mas obedece antes a uma *sensibilidade autoral* própria das indistinções das fronteiras políticas. Trata-se de uma expressão que preserva as características do autor sem, no entanto, excluir a singularidade de uma obra.

Preferimos um diretor antes flagrado em seus delírios. Analisando o caso brasileiro, foi no Cinema Novo que esse perfil de cineasta floresceu, apesar do foco em uma produção de caráter ideológico, mas que não prejudicou o cineasta autoral. O cinema, para Rocha (1939-1981), era um veículo com potencial revolucionário. Acreditava que um filme em película fosse capaz de transformar o país. "Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo", diz Rocha (1997, p. 59). O Cinema Novo, por sua vez, foi o período do chamado cinema de arte no Brasil, em função das características autorais de seus diretores, que inspiraram novos cineastas. Passado o período da chanchada, o cinema brasileiro incorporou um interesse pelos temas emergentes da política nacional.

Os filmes a partir da década de 60 abordavam a realidade brasileira de um ponto de vista ideológico. Nas correspondências que Rocha mantinha com amigos, cuja maioria era do meio cinematográfico, a conjuntura brasileira sempre estava em foco, mesmo que o motivo das cartas fosse um só, o gosto pelo cinema. O distanciamento geográfico de Rocha – que circulava exilado pela Europa - só reforçava, nele, uma identidade nacional. Palavras como patrulhamento, opressão, miséria, povo, operário e luta, faziam parte do vocabulário da época. Rocha tinha entre 24 e 25 anos quando aconteceu o Golpe Militar de 1964.

O acontecimento foi mais uma situação, entre outras, na trajetória dele, e serviu apenas de motivação para prosseguir seus questionamentos. A autoria nele é o fato de assumir suas escolhas e a partir delas organizar uma narrativa pessoal. Ele dizia que o Cinema Novo não era um movimento de resistência política, e, sim, "um

[9] Les cinéastes ont des manies, des trucs ou des partis pris qui leur appartiennent en propre et qui les aident à travailler. On peut appeler ça leur style ou leurs *secrets de fabrication*, mais on doit les respecter et ne pas les remettre en question (TRUFFAUT, 2000, p. 374).

movimento cultural que se processou dentro de uma condição política adversa. [...] dialética de um movimento cultural criativo dentro de um processo ditatorial" (ROCHA, 1985, p. 247). Aumont percebe que Rocha tinha necessidade de tratar da política em seus filmes, a fim de sensibilizar as autoridades. Porém, é menos a política do que a força de sua expressão que acaba prevalecendo. "A responsabilidade social está então no auge, porque é redobrada por uma responsabilidade histórica" (AUMONT, 2004, p. 119). Forma e conteúdo são uma coisa só, no cinema de Rocha. Para Aumont (2004), essa característica de Rocha se direciona para a mudança social. A de Ruy Guerra, porém, transita entre um cinema nordestino, como em *Os fuzis*, ou urbano, como em *Os cafajestes*.

Outro mérito do Cinema Novo, portanto, além de ter proporcionado uma abertura de sentido e de forma ao filme, diferentemente de uma decupagem clássica, foi ter servido de ponte para um novo momento do cinema brasileiro, conhecido como Cinema Marginal. Da *estética da fome*[10] se passou para a *estética do lixo*. Novos cineastas, entre os quais Júlio Bressane, passaram a adotar um tom mais debochado e agressivo: "Fuga da razão monotônica para o domínio da paixão desejosa de exprimir-se" (BRESSANE, 1996, p. 79). Vemos, de novo, a necessidade de expressão, tanto para cineastas identificados com o Cinema Novo, quanto para os do Cinema Marginal.[11] Conforme Xavier (2001, p. 21), o Cinema Marginal – que também pode ser, segundo ele, identificado com o Cinema de Invenção (Jairo Ferreira) e o Cinema de Poesia (Júlio Bressane) - "atacou o horizonte pedagógico do Cinema Novo". Autores identificados com uma sensibilidade autoral continuam fiéis – e sempre o serão – a esse princípio de condução na vida.

O Cinema Novo promoveu, portanto, aspectos como: (i) uma valorização do olhar autoral, que, se existia antes, não foi com a mesma aura e proporção que adquiriu nos anos 1960; (ii) uma reflexão crítica da sociedade, por meio da visão politizada de diretores formados em movimentos estudantis ou

[10] Expressão criada pelo cineasta Glauber Rocha (1939-1981), em 1965, apresentada sob a forma de um manifesto, para aludir à temática recorrente no imaginário do Cinema Novo, a da miserabilidade nordestina, através de filmes como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Xavier (2001, p. 63), a expressão evidencia um confronto com o cinema industrial, encarado como um "terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética".

[11] Poderíamos citar, entre eles, José Mojica Marins (o Zé do Caixão), Ozualdo Candeias, Glauber Rocha (que transitou entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal), Sérgio Bernardes, João Batista de Andrade, Neville d´Almeida, Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg Filho, Jairo Ferreira e Lygia Pape. Essa lista não é conclusiva e não tem a pretensão de rotular os cineastas.

engajados em partidos políticos; (iii) uma abertura de novos movimentos, principalmente do Cinema Marginal, no início dos anos 1970, cujo apelo estético – violento e debochado – acabou se distanciando do Cinema Novo; (iv) "tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens" (XAVIER, 2001, p. 17); (v) o diálogo entre o cinema e a literatura, de forte inspiração no Modernismo; (vi) o caráter nacional, isto é, a identidade brasileira; (vii) a pluralidade na produção, não mais dependente de grandes orçamentos e do estúdio; e (viii) questionamentos entre o popular e o erudito, bem como novas possibilidades de inserção no mercado a partir da exibição dos filmes no exterior.

Mas, nem sempre o Brasil foi reconhecido como produtor mundial de filmes, apesar de ter sido um dos pioneiros nesse campo, que começou documental no período em que o Projeto Rondon enviava cinegrafistas para registrar nossas diferenças regionais. Foi só quando surgiu o Cinema Novo que o Brasil adquiriu importância reconhecida internacionalmente. De lá para cá, não seria mais possível se falar em movimento parecido com esse (e mesmo o Cinema Novo não teria sido um, estritamente falando), mas o Brasil se manteve como indústria, para o melhor ou para o pior. Hoje, se tentarmos caracterizar o cinema brasileiro, é preciso observar sua pluralidade temática e, junto com ela, estilística. A qualidade da produção cinematográfica brasileira não é homogênea.

O foco era uma produção de caráter ideológico. "Capaz de exprimir uma visão *desalienadora*, crítica, da experiência social", afirma Xavier (1985, p. 14). Ou seja, a política dos grandes ideais integrava o imaginário dos principais cineastas do Cinema Novo, mesmo que seus filmes não exibissem, explicita ou diegeticamente um argumento contestatório em relação ao governo. A contingência política era como um cenário para os cineastas do Cinema Novo. Esse perfil ideológico teria influenciado a estética cinemanovista que recebeu de Rocha, o nome de *estética da fome*, justamente para reclamar e ser ouvido. Falar de autoria cinematográfica é falar, também, do neorrealismo italiano. O movimento exerceu enorme influência na cinematografia brasileira, em especial no início do Cinema Novo, a partir de *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Conhecido como um dos períodos mais significativos da história do cinema, o neorrealismo pode ser considerado o precursor da Nouvelle Vague francesa dos anos 1950 e 1960. Ambos surgiram no pós-guerra e valorizaram um cinema autoral que, na contemporaneidade, se renova,

conforme sugere este artigo. Três dos principais diretores do cinema moderno - Michelângelo Antonioni (1912-2007), Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini (1922-1975) - têm raízes no neorrealismo. Eles influenciaram toda uma geração de novos cineastas, tanto na Europa quanto no resto do mundo.

A força teórica no início do neorrealismo se baseava no conteúdo ideológico, como em *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, dirigido, *in loco*, no final da Segunda Guerra Mundial. Havia, nessa fase, uma preocupação contestatória. Esse panorama inspirou uma série de cineastas em observar, nas locações de seus filmes, um potencial artístico no cotidiano, para além das regras e fórmulas do cinema clássico. O cineasta neorrealista, assim, passou a se interessar pelo drama popular, transformando-se em uma espécie de porta-voz, mesmo que restrito ao universo cinematográfico, da coletividade. Truffaut se declara um admirador de Rossellini. “Roberto me ensinou que [...] é preciso poder dizer, antes de cada tomada: 'Se eu não fizer esse filme, morro’” (TRUFFAUT, 2000, p. 152).[12]

Se a estética realista denunciava a violência ao exibir uma Europa destruída pela luta entre os alemães e as forças aliadas, uma nova onda era antes um movimento de contorno vanguardista, como verificamos, por exemplo, na obra de Jean-Luc Godard. A guerra inspirou vários estilos de cineastas Neorrealistas. No já citado *Roma, cidade aberta*, Rossellini mostra os escombros de uma cidade semidestruída. Mas, por outro lado, *Obsessão* (1942), de Luchino Visconti, não apelou para esse artifício. Preferiu adaptar o romance *noir* de James M. Cain, traduzido no Brasil como *O destino bate a sua porta*, que trata do conluio de uma dona de casa e de seu amante para assassinar o marido.

O tema da traição era uma afronta ao regime fascista, que, além da resistência das forças aliadas, tinha de lidar com a resistência na própria Itália de Mussolini, simpatizante de Hitler. O pós-guerra foi o cenário ideal para o neorrealismo.

> A Itália saía renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação (FABRIS, 1996, p. 37).

---

[12] “Robert m'appris [...] qu'il faut pouvoir se dire avant chaque tournage: *Je fais ce film ou je crève*’“ (Tradução nossa).

A partir desse espírito procurou-se um resgate artístico do presente, o que justifica a temática ligada ao cotidiano na obra dos principais cineastas neorrealistas, entre os quais Vittorio De Sica (1901-1974) e Alberto Lattuada (1914-2005), além de Visconti e Rosselini. O estúdio já não era sinônimo de bom filme, pois, a partir do neorrealismo italiano, o cineasta dirigiu-se para a rua e filmou um cotidiano belo e assustador.

5 Ruy Guerra: uma trajetória

Por que a escolha de Ruy Guerra para falar de um imaginário autoral na pós-modernidade? Para além da questão do gosto pessoal, Ruy Guerra é um experimentalista dentro do Cinema Novo. Observamos que na trajetória dele os períodos se estendem de uma conjuntura acentuadamente ideológica a uma realidade, em que os princípios de cidadania têm antes uma relação de vizinhança e não mais dependem - se é que no Brasil dependeram algum dia - de garantias contratuais prometidas pelo Estado-nação. A exemplo de muitos diretores, principalmente os da geração da Nouvelle Vague francesa nos anos 50, Ruy Guerra começou na crítica cinematográfica, ao mesmo tempo em que escrevia contos e crônicas – o que explica sua ligação com a adaptação de obras literárias para o cinema – e ensaiava os primeiros passos como diretor com filmes em 8mm. Além disso, era ativista político, perfil que o levou a dirigir filmes na época do Cinema Novo, por volta dos anos 60, em plena década de fechamento no Brasil e do Golpe Militar, em 1964.

Em Paris, de 1952 a 1954, passou pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris (IDHEC), onde se profissionalizou, trabalhando como assistente de câmera e de direção em vários projetos. Burilou a ideia de um cinema que traduz um cuidado doentio pela visualidade, seja no documentário, seja na ficção. Ruy Guerra veio para o Brasil em 1958, aos 27 anos de idade. Destaca-se por *Os cafajestes*, de 1961, seu primeiro longa-metragem. Um dos clássicos da *estética da fome*,[13] rótulo com que se identificava a maioria dos filmes do Cinema

[13] Expressão criada pelo cineasta Rocha (1939-1981), em 1965, apresentada sob a forma de um manifesto, para aludir à temática recorrente no imaginário do Cinema Novo através de filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

Novo, é assinado por Ruy Guerra: *Os fuzis* (1964). Também dirige e escreve peças teatrais, eventualmente, e no momento, é diretor, não só de cinema, mas também do Curso Superior de Cinema da Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro, onde leciona a disciplina de Linguagem Cinematográfica. Além de *Estorvo* (2000), os principais filmes de Ruy Guerra são: *O veneno da madrugada* (2006), *Kuarup* (1989), *A bela Palomera* (1988), *A ópera do malandro* (1985), *Erendira* (1983), *A queda* (1976), *Os deuses e os mortos* (1970), *Os fuzis* e *Os cafajestes* (1961/1962). A obra dele se resume ao espaço da imaginação *fora* do quadro.

Para Ruy Guerra, e por isso é preciso destacar os aspectos autorais e do imaginário nele, as motivações pessoais parecem ser uma extensão do filme e vice-versa. A partir de determinados elementos da narrativa, como o apelo a uma linguagem poética - seria possível identificar como se constitui a pluralidade de seu imaginário. Em *Estorvo*, por exemplo, esse imaginário pode situar-se em um aspecto *trágico*[14] da existência, traduzido pelo nomadismo cotidiano do protagonista, interpretado por Jorge Perugorría. Pela lista de seus filmes, percebe-se um cineasta que oscila entre adaptações e roteiros próprios.

Filmografia (longas de ficção):

1961 - *Os cafajestes*

1964 - *Os fuzis*

1969 - *Sweet hunters* (*Ternos caçadores*)

1970 - *Os deuses e os mortos*

1978 - *Mueda, memória e massacre*

1982 - *Erendira*

1985 - *A ópera do malandro*

1986 - *A fábula da bela Palomera*

1989 - *Kuarup*

1992 - *Me alquilo para soñar*

2000 - *Estorvo*

2006 - *O veneno da madrugada*

[14] O trágico, aqui, nos remete a uma observação de Maffesoli (2004, p. 103): “um saber do corpo, simultaneamente vitalista e fortemente marcado pela morte necessária e inelutável”.

Esse é o momento de falarmos de uma reflexão de Maffesoli, inspirado em Nietzsche, sobre a noção do trágico pós-moderno. Na arte trágica de Nietzsche, traduzida pelo dionisíaco, o "eu" se desintegra. Por ora, lembremos que a ideia do dionisíaco (ou "instinto estético") em Nietzsche embasa a tese dele de que a experiência artística é mais importante do que a racionalidade científica apolínea ("estética racionalista"). Esses dois instintos estéticos *coexistem*, como em Ruy Guerra. Um soma-se ao outro.

> A gênese do mito trágico reparte com a esfera artística apolínea a alegria plena da aparência e da contemplação, e, ao mesmo tempo, nega essa alegria para encontrar uma satisfação mais elevada no aniquilamento do mundo perceptível da aparência (NIETZSCHE, 2002, p. 182).

É na concepção trágica da existência que Maffesoli se baseia para distinguir o trágico e o dramático. Para Maffesoli, o trágico integra a morte, não procura uma eternidade e, portanto, procura viver o presente com intensidade, aqui e agora (*carpe diem*). O dramático procura a resolução do problema, como no projeto político. Por isso, Maffesoli aposta que os países mais festivos – e aí poderíamos incluir o Brasil com seu carnaval – são, também, os mais trágicos. "A política, em seu conjunto, é dramática; isto é, repousa sobre a busca de soluções. Para este [o trágico], pouco importa o objetivo a atingir, somente tendo sentido o momento oportuno partilhado aqui e agora" (MAFFESOLI, 1997, p. 150). A questão do apelo dramático nos filmes dos anos 1960 e do trágico pós-moderno, na contemporaneidade, é um processo pelo qual passaram os cineastas egressos do Cinema Novo. Incorporamos nessa trajetória a noção, em Maffesoli, de nomadismo.[15]

Oriundo da tradição autoral, Ruy Guerra situa-se na zona de confluência entre a necessidade de criação e a de regras mercadológicas. O que o motiva? Como se dá o trajeto entre a subjetividade desse autor e as intimações do meio? Se antes havia a preocupação com um sujeito em marcha, protagonista de uma história linear,

---

[15] Um dos aspectos que procuramos realçar do nomadismo é o que Maffesoli (2001, p. 31) entende por "rebelião contra a funcionalidade". É um ir *de* encontro à ordem por meio de uma existência errante e, por isso mesmo, transgressora do modo de vida predominante em uma determinada sociedade. Nomadismo, para Maffesoli, é sair do enclausuramento, daí a relação estreita com o postulado desta tese em que o "eu" autoral não se reconhece arrogante e soberbo na criação artística.

hoje em dia, em tempos pós-modernos, o que parece contar é uma pessoa sensível às estruturas complexas da sociedade. O cinema desse autor parece não mais denunciar, por meio de uma estética da fome, as mazelas nacionais, mas, antes, expressar uma vontade, nem que seja a de, simplesmente, ter uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. O cinema contemporâneo antes acolheria do que excluiria o fazer autoral. Acolher é incluir. Esse outro olhar do fazer autoral - anteriormente só para iniciados - é que se pretende observar no caso de Ruy Guerra.

Expressões como pessoa múltipla, identificações sucessivas, existência estética e intuição sensível entram em campo na contemporaneidade e no imaginário de cineastas que, como Ruy Guerra, marcaram o cinema brasileiro na era da pós-retomada. Buscamos uma leitura de cunho *compreensivo*, no sentido de relativizar a verdade, o que justifica a importância de não se trabalhar aqui com a ideia de *conceito*, mas, sim, com a de *noções*. Isso permitiria uma leitura dinâmica em relação a vários aspectos desse filme, *Estorvo*, que se entrecruzam. O que está em jogo é a expressão de um artista. Um diretor com características autorais não mais se enclausura em um "eu" homogêneo, mas procura, antes, uma empatia com o universo coletivo, em que ele, artista e ainda autor, está inserido, particular e coletivamente falando.

A exemplo de muitos diretores, principalmente os da geração da Nouvelle Vague francesa nos anos 50, Ruy Guerra começou escrevendo críticas de cinema, ao mesmo tempo em que investia em contos e crônicas – o que explica sua ligação com a adaptação de obras literárias para o cinema – e ensaiava os primeiros passos como diretor, com filmes em 8mm. Além disso, era ativista político, perfil que o levou a dirigir filmes na época do Cinema Novo, por volta dos anos 1960, em plena década de fechamento no Brasil e do Golpe Militar, em 1964. Em Paris, de 1952 a 1954, se aproximou de uma das cinematografias mais importantes em todo mundo, a francesa, tanto no sentido de ter *popularizado* – pois *inventado* é um termo controvertido - a arte cinematográfica com a invenção (aí sim) do cinematógrafo dos irmãos Lumière e da magia de um Georges Méliès, quanto pela influência artística de um Jean Renoir.

A passagem pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris (IDHEC), onde começou a se profissionalizar trabalhando como assistente de câmera e de direção em vários projetos, burilou a ideia de um cinema que, visto

depois, traduz um cuidado doentio pela visualidade, seja no documentário, seja na ficção. Ruy Guerra veio para o Brasil em 1958 aos 27 anos de idade. Destaca-se por *Os cafajestes*, de 1961. Um dos clássicos da *estética da fome*, rótulo com que se identificava a maioria dos filmes do Cinema Novo por mostrar a pobreza no Nordeste, principalmente, é assinado por Ruy Guerra: *Os fuzis*. Também dirige e escreve peças teatrais, eventualmente, e, no momento, é diretor não só de cinema, mas, também, do Curso Superior de Cinema da Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro, onde leciona a disciplina de Linguagem Cinematográfica.

Ruy Guerra fez várias adaptações, além de *Estorvo*. Destacam-se, entre elas, *O veneno da madrugada* (2006), baseado no livro homônimo de Gabriel García Márquez, *Kuarup* (1989), da obra de Antônio Callado e *A ópera do malandro* (1985), de Chico Buarque, novamente. A obra de Ruy Guerra se resume a uma frase que o próprio diretor gosta de citar e que se enquadra nas características de *Estorvo*: "O espaço da imaginação é o espaço fora do quadro" (Depoimento a Rogério Sarno para a Série Cineastas Brasileiros – A Linguagem do Cinema: Espaço e Tempo no Cinema de Ruy Guerra). A obra de Ruy Guerra se caracteriza, portanto, por essa imaginação, que não é *só* do campo da visualidade, da *imagem* icônica, mas, também, da *imagem simbólica* (como um elemento de construção *natural* entre a coisa e o significado).

Recebeu vários prêmios em festivais. Entre outros, Ruy Guerra já ganhou duas vezes o Prêmio Especial do Júri no Festival de Berlim por *Os fuzis* (1964) e *A queda* (1976). Com *Estorvo*, o diretor moçambicano recebeu o prêmio de Melhor Diretor no 26º Festival de Cine Ibero-americano de Huelva, em 2000, e recebeu uma indicação para o Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Diretor. Em Gramado, Ruy Guerra foi escolhido Melhor Diretor por *Estorvo* e também ganhou os prêmios de Melhor Trilha Sonora (assinada por Egberto Gismonti) e Fotografia (Marcelo Durst). O mesmo prêmio de Trilha Sonora se repetiu no XI Festival de Cinema de Natal, também em 2000, junto com o de Direção de Arte (Raul Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro). *Estorvo* ainda foi exibido na Mostra Competitiva do Festival de Cannes, em 2000.

Na obra de Ruy Guerra, e por isso foi preciso destacar os aspectos autorais e do imaginário nele, as motivações pessoais parecem ser uma extensão do filme e vice-versa. A partir de determinados elementos da narrativa – como movimentos de

câmera, o apelo a uma linguagem poética e a fotografia cuidadosa, para não dizer exuberante e perfeita – é possível identificar como se constitui a pluralidade de seu imaginário. O fato de ter nascido em Lourenço Marques (atual Maputo, Moçambique – uma ex-colônia portuguesa), estudado cinema na França e depois se radicar no Brasil, faz de Ruy Guerra um cineasta cuja carreira flerta, constantemente, com um espírito nômade. Ele transita, com facilidade, por exemplo, entre uma adaptação de *O veneno da madrugada*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e que é seu último longa-metragem homônimo, e a de *Estorvo*. Também de Chico Buarque, Ruy Guerra adaptou *A ópera do malandro*, como foi dito, um musical com Edson Celulari.

5.1 Estorvo

Em *Estorvo*, Ruy Guerra, por exemplo, conseguiu adaptar o livro homônimo de Chico Buarque sem se anular como autor. Fez uma obra de exceção. E, por falar em estilo, nesse filme as tomadas são como que a representação da sensibilidade, tanto de Ruy Guerra, quanto do protagonista de seu filme. Trata-se de um dos filmes mais autorais do cineasta moçambicano radicado no Brasil, que reúne, em qualquer trabalho, elementos artisticamente singulares, começando pelo apuro técnico. Essa intenção nunca obstrui um sentimento, um estado de alma, uma sutileza *imaginal*. Assim, os movimentos de câmera em *Estorvo* estão imbricados ao perfil do protagonista. É através dela – a câmera, usada como um instrumento técnico para realçar um sentimento, o de nomadismo - que aquele personagem se move (ainda preso ao cotidiano). A fala dele, aliás, é o não dito. No caso de *Estorvo*, esse protagonista sequer tem um nome próprio. Nos créditos do filme, ele é identificado apenas como sendo o “eu”. Sabemos que o nome próprio é o que faz com que uma pessoa seja um indivíduo. Porém, no caso de *Estorvo*, parece prevalecer menos essa característica de identidade contratual, própria de um indivíduo, do que uma pessoa vivendo sua própria tragédia. *Estorvo*, portanto, nos apresenta um protagonista sem nome. Trata-se de um protagonismo às avessas, tímido, amargurado. Para Maffesoli (1987), *pessoa* é uma coisa e *indivíduo* outra. No primeiro caso, uma existência não dependerá – necessariamente – de uma identidade, algo caro ao pensamento político tradicional, e sim de identificações com

este ou aquele momento, esta ou aquela situação.

Estorvo nos remete, assim, a uma *errância* pós-moderna (expressão equivalente à do *nomadismo cotidiano*). Neste ponto, assemelha-se ao livro de Chico Buarque. Aqui, não é o caso de procurar semelhanças e diferenças entre uma obra literária e um filme baseado nela. A comparação serve apenas para esboçar o perfil de um filme dividido em partes, não seria descabido caracterizar a linguagem de *Estorvo* como sendo a de um estilo *paratático*, expressão, aliás, oriunda da literatura. Esse recurso "dispõe, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une" (COELHO, 1995, p. 96). Quer dizer: *Estorvo* estimula uma leitura pessoal pela maneira singular – e depois veremos como – com que o diretor organiza a narrativa.

Estorvo começa com a dúvida de um personagem, que não tem nome próprio, em abrir ou não a porta ao ouvir soar a campainha no seu apartamento vazio de móveis e de sentido. Ele olha pelo olho mágico que lhe devolve um olhar distorcido. É dessa distorção que o filme trata. A partir desse momento e até a última cena do filme, uma dúvida acompanha o protagonista, que, como em um pesadelo, faz da realidade um tormento para a sua existência ao conviver com pessoas, entre elas a irmã, a mãe e a ex-esposa, com as quais já não tem qualquer empatia e parecem ameaçá-lo. A única saída que encontra é caminhar, feito nômade, para algum lugar, nem que seja para lugar algum, a fim de escapar. Sua dúvida é: estou ou não sendo (per)seguido? A poética frase pronunciada, talvez pelo próprio diretor, em *voz off*, orienta a narrativa: "Não estou entrando em lugar nenhum, mas saindo de todos os outros".

O "eu" só enxerga um incômodo *Estorvo* por onde quer que vá. Perdeu os referenciais, começando pela ausência de um nome próprio, que é a nossa identidade. Ele já não consegue se relacionar e mesmo falar normalmente com alguém. O cotidiano, sob os seus olhos, adquire contornos de um mundo acentuadamente trágico por causa de uma atmosfera, em que prevalece o submundo das drogas e do sexo (inclusive com a irmã). Para ele, é como se estivesse sempre entrando pelos fundos do mundo. Inseguro, agitado e confuso o "eu" vive para si mesmo, aninhando-se em um universo de angústia pessoal cujo futuro é incerto. Todo nomadismo é paroxístico. Por isso, o "eu" tem fobia por mudança e por movimento. Seu mundo é o do acaso, do imprevisto e do

imprevisível. Não há nada mais trágico do que essa errância vivida no cotidiano. O "eu" sente um vazio e uma perda que, a partir de um determinado ponto - e ele chegou nele -, jamais serão preenchidos. "A verdade é sempre momentânea, factual" (MAFFESOLI, 1988, p. 34).

Querendo ou não, o personagem de *Estorvo* reforça a ideia de um cotidiano que é nômade, como sugerimos aqui. O "eu" está sempre em relação ao "outro", desde o início do filme, quando "alguém" (no caso o "outro") apertou a "sua" (o "eu") campainha. A fuga, a escapada, a errância e o nomadismo estão todos relacionados a uma "outra" coisa. "O outro pode ser o amante, o amigo, o próximo, o conhecimento, o inimigo ou o diferente. Ou, ainda, no quadro da alteridade absoluta, que o outro seja a divindade, a natureza, a estranheza ou a morte" (MAFFESOLI, 2001, p. 149). Esse sentimento de nomadismo é que irá percorrer o itinerário e o imaginário do protagonista do filme, através de uma trama social antes polissêmica do que monocromática. Muitas vezes, como o fez Ruy Guerra em *Estorvo*, é preciso deixar de dizer para dizer de forma peremptória. Analisar uma imagem não pode se resumir à imagem propriamente dita.

> A ideia contemporânea (para não dizer pós-moderna da autoria) não será mais, sem dúvida, a do século XIX ou XVI. Será uma ideia da autoria que não elimina de uma obra aquilo que contraria sua linha central, será uma ideia da autoria que não se preocupa mais com traçar o retrato de uma suposta unidade da obra. Será, mesmo assim, uma ideia de autoria (COELHO, 1995, p. 157).

O autor volta ao palco, mas com outra aura, e ainda autor. Autoria, em primeiro lugar, não pode ser tomada como *conceito*, mas sim como *noção*. O motivo é que, inspirando-me em Maffesoli, o *conceito* reduz e coage, ao passo que a *noção*, por ser aberta, liberta. Portanto, não se trata de conceituar autoria (no máximo defini-la), até porque não se enquadraria dentro da *noção* que sugiro de *sensibilidade autoral*. Com essa expressão, queremos dizer que só se poderá encontrar o autor como resultado de uma troca de sensibilidade entre, de um lado, um determinado - e não qualquer – receptor, de outro, um determinado - e não qualquer - cineasta. O cineasta que diz: "eu". É o caso de Ruy Guerra.

6 Aspectos da pós-modernidade

Não querendo dar um *status* conceitual ao termo, Maffesoli caracterizou pós-modernidade como uma sensibilidade alternativa aos valores sustentados pela lógica de cunho racionalista. Isso significa dizer que, na atualidade, já é possível observar aspectos como as emoções, os sentimentos e as intuições de um artista na representação de um imaginário. E é esse o objetivo deste artigo, ou seja: observar as ideias obsessivas ou recorrentes - sob o ponto de vista do imaginário que se situa na linhagem de Bachelard, Durand e Maffesoli - de Ruy Guerra, cineasta que filmou tanto no contexto da ditadura quanto no da pós-modernidade (dois períodos distintos). Esse paradoxo entre ser autoral no seio de um padrão cinematográfico nos remete à seguinte reflexão de Morin (1997, p. 18). O cinema, como a cultura de massas, vive o paradoxo de que a produção (industrial, capitalística, estatal) tem necessidade de, simultaneamente, excluir a criação (que é desvio, marginalidade, caos, desestandarização). Mas, também, continua, de incluir: "[...] porque é invenção, inovação, originalidade, e porque toda obra tem necessidade de um mínimo de singularidade; e tudo se joga humana, aleatória, estatística e culturalmente, no jogo criação/produção" (MORIN, 1997, p. 18).

O tema da sensibilidade autoral cinematográfica é embasado no que Maffesoli entende por pós-modernidade. Este assunto também é motivo de reflexão por parte de outros teóricos, como a canadense Linda Hutcheon. Para Hutcheon (1991, p. 15), "as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção e de seu sentido". Tomamos a palavra ideologia, porém, como imaginário. Ideologia, e aqui concordamos com Maffesoli, carrega uma aura demasiadamente política, que, na pós-modernidade, tem sido questionada - e, para muitos, superada - como o valor universal de uma sociedade. Esta, hoje em dia, é arranjada de muitas outras formas que não só a de natureza contratual, como prevalece na mentalidade de uma política de Estado.

Maffesoli (1996), além disso, aposta na visão poética dos artistas – antes dos teóricos – para a compreensão da vida que pulsa no cotidiano. Para tanto, apoia-se em Nietzsche, que mostrou, no momento do individualismo moderno, como isso (um modo demasiado cartesiano da realidade) estava corroído por dentro (Teoria da Suspeita). Foi Nietzsche quem serviu de inspiração para Maffesoli pensar na ideia

de pessoa e na de tribo. Maffesoli contrapõe pessoa e indivíduo. Se este foi estruturado no período da modernidade, aquela emerge em um novo contexto, o da *confluência* entre um mundo marcado pelo racionalismo progressista, nos dois séculos anteriores, e um agora universo holístico, orientado pela urgência (e emergência) de uma visão ecológica do planeta (Gaia). Há uma troca entre a estética nascida na relação entre o "eu" e o outro. "A existência do mundo não se pode justificar senão como fenômeno estético", avalia Nietzsche (2002, p. 26).

A ideia de *não racional* (o que não quer dizer *irracional*) também passa por Nietszche. As atitudes coletivas, envolvendo principalmente jovens, seriam exemplares dessa natureza não racional, pois carregariam uma lógica interna. Haveria uma razão própria daquele grupo para agir desta ou daquela forma, o que remete à compreensão de um além ou um aquém da lei. O não racional, para Maffesoli, estaria inserido no campo das paixões, das emoções e dos afetos, ideia ligada, também, ao ponto anterior, o das tribos, e a uma terceira reflexão relacionada ao pensamento nietzschiano, a da concepção trágica da existência. "[...] o mito trágico, a representação de tudo quanto há de terrível, de cruento, de fatal, no fundo de tudo quanto é vivo. Donde viria, então, a tragédia? Talvez mesmo da alegria, da força, da saúde exuberante, do excesso de vitalidade" (NIETZSCHE, 2002, p. 24). É dessa forma que consideramos uma sensibilidade autoral, ou seja, reunindo o que há de complexo na existência e no fazer artístico.

Morin, ao lado de Maffesoli, defende um pensamento complexo, não mais preocupado com um esquema causativo, mas, sim, sistêmico, de ação e retroação. Um sistema não mais dialético, mas, sim, dialógico, no qual as partes são ao mesmo tempo complementares e antagônicas. É preciso distinguir separação e compreensão. Em uma, o sentido se projeta, como na modernidade, em outra, se introjeta, como na pós-modernidade. Durand (1997) caracterizou essas variações como sendo os sentidos diurno e noturno do imaginário. O procedimento explicativo pertence ao primeiro caso, dominado pela razão, que é a grande característica da tradição ocidental.

Este aspecto fluido (aura e atmosfera), impossível de ser descrito pela linguagem, mas nem por isso negligenciável, pode ser o imaginário. Vive-se, no caso do cinema, uma projeção-identificação com aquilo que é visto na tela. A tríade humano-biológico-cultural é inseparável no ser humano, diz Morin, pois ela

carregaria nossos afetos, nossas pulsões e nossa racionalidade. Trata-se de um todo cujas partes até poderiam ser distintas, mas nunca isoladas entre si. A ideia de Morin ao escrever “O cinema ou o homem imaginário” foi a de refletir sobre a magia de um filme. Magia essa que Méliès, por exemplo, levou ao pé-da-letra. O cinema, para ele, era ao mesmo tempo mágico e mágica. Revendo o histórico da invenção do cinema, Morin relaciona a ideia de magia - tanto no sentido inefável, quanto materialista do termo - aos primeiros artefatos que resultaram na descoberta do aparelho mais completo para a reprodução em série de fotografias, o cinematógrafo dos irmãos Lumière.

O que há, segundo Morin (1997, p. 42), “é um aperfeiçoamento subjetivo a partir de uma simples representação objetiva”. Para Morin, é o duplo - representado pelo espelho - que nos anima: "nesta imagem fundamental de si mesmo, o homem projetou todos os seus anseios e temores, tal como, de resto, a sua maldade e bondade, o seu superego e o seu próprio ego" (MORIN, 1997, p. 45). Para se aproximar ainda mais da noção de alma, Morin investe na fotogenia, o que não é a fotografia em si: “é essa complexa e única qualidade de sombra, reflexo e duplo que permite às potências afetivas da imagem mental fixarem-se na imagem dada pela reprodução fotográfica" (MORIN, 1997, p. 53). O intrigante, para ele, é o fato de uma máquina - produto da mente racional - ser, também, um objeto feérico.

Do fantástico revela-se a magia de um artefato mecânico. Isso explica, para ele, o fato de "a ficção ser a corrente predominante do cinema" (MORIN, 1997, p. 97). Cinema, portanto, é *sinônimo* de ficção. Morin explicita, ainda, a ideia da projeção-identificação. Se, no primeiro caso, revelamos nossas necessidades e aspirações sobre todas as coisas e todos os seres, já no segundo o que conta é uma absorção do meio ambiente no próprio eu. Mas, não se trata de uma divisão tão esquemática, uma vez que temos, em um único ser, as mesmas forças interagindo entre si. Em outras palavras, "a magia é a concretização da subjetividade", sintetiza Morin (1997, p. 110).

Segundo Morin, a concentração técnico-burocrática tende a despersonalizar a criação, valorizando antes a organização racional da produção do que um trabalho inventivo. “No entanto, essa tendência se choca com uma exigência radicalmente contrária, nascida da natureza própria do consumo cultural, que sempre reclama um produto individualizado, e sempre novo” (MORIN, 1997, p. 25). O produto

“individualizado”, na concepção de Morin, é traduzido aqui por autoral. Para Morin (1997, p. 33), “a Nouvelle Vague provocou um recuo real da padronização [...]”. Optamos por escolher um cineasta que não só está vivo como também continua filmando, para estabelecer o elo entre o passado e o presente, atualizando a leitura através de filmes e entrevista com Ruy Guerra.

Considerações finais

A autoria é uma questão de sensibilidade. Não procuramos o autor onde ele não se encontra, e sim onde supomos que ele se manifeste, e essa manifestação diz respeito mais a um imaginário do que a uma cartilha autoral, algo nunca, até onde se sabe, postulado pelos diretores-autores dos anos 1950 e 1960. Para Alexandre Astruc, autor do manifesto *caméra-stylo*, o cineasta trabalha, ou deveria trabalhar, com a câmera da mesma forma que um escritor sério manuseia a caneta, ou seja, respeitando a expressão pessoal e a comunicação de ideias complexas, que passam, muitas vezes, pela experiência pessoal do diretor. Aqui, não nos preocupamos em provar de quem é um filme, e sim realçar a figura de um diretor que faz do seu trabalho um instrumento de poesia, conforme Buñuel (1983). Em uma conferência de 1958, o cineasta espanhol disse que o cinema, pelo fato de proporcionar ao espectador um “habitat psíquico”, é capaz, por isso, de “arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana” (BUÑUEL, 1983, p. 334). No entanto, para ele, a imitação na tela de um romance ou de uma peça teatral provoca um vazio moral no espectador. “Se queremos ver bom cinema, raramente o encontraremos nas grandes produções ou nas que são sucessoras de crítica e de público”, afirma o cineasta Buñuel (1983, p. 335).

Buñuel (1983, p. 336) considera que “nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa, e o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto”, e espera que o autor preencha o “vazio moral” das telas e faça do cinema um instrumento de poesia. Poesia que faltava ao neorrealismo, na opinião dele: “a realidade neorrealista é incompleta, oficial, sobretudo racional: as produções são absolutamente desprovidas do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível” (BUÑUEL, 1983, p. 337). Algumas características apontadas por Buñuel podem ser vistas no Cinema Novo -

como os recursos escassos e o aspecto autoral – e que continuam no Cinema Marginal, mas, neste, a agressividade era outra. Não tinha o sentido de denúncia e de preocupação com a política.

Era, antes, um novo olhar do Brasil, visto, agora, sob outro ângulo, visto de dentro. Bressane, por exemplo, procura o traço fílmico como expressão. “O cinema é a música da luz. Por que música da luz? Porque o filme é um fotograma branco-transparente onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é música”, afirma Bressane (1996, p. 46-47). Essa ideia é o que ele entende por “cinemancia”, a arte cinematográfica da compreensão e apreensão da luz e da ilusão do movimento, imagem imaginante, “cinema é eterno deslimite, a fixação do sensível e a revelação química de uma mancha-pensamento” (BRESSANE, 1996, p. 84).

No imaginário de outro diretor brasileiro, Ruy Guerra, também há espaço para a manifestação poética. Em *Estorvo* (2000), por exemplo, Guerra fez uma adaptação do livro homônimo de Chico Buarque procurando imprimir uma marca pessoal na história. As tomadas retratam o estado de espírito conturbado do protagonista. Guerra procura realçar uma existência marginal da personagem que sequer tem nome próprio. Ela é simplesmente o “eu”. *Estorvo* começa com a dúvida do protagonista em abrir ou não a porta ao ouvir soar a campainha no seu apartamento. O olho mágico lhe devolve um olho ameaçador. Começa o medo da perseguição, e é esse o *Estorvo* que o filme mostra (como vimos rapidamente no item sobre o filme). O “eu” não tem casa, perambula sem rumo e refugia-se na própria imaginação. A imagem de Guerra é mais do que a visualidade. Também é o não dito.

O Cinema Novo, como um ideal de cinema ao mesmo tempo artístico e politizado, ia se transfigurando com o passar dos anos. A referência já não era os militares e o sentido ideológico. Esse período marcou a transição para a abertura também no campo artístico. Um filme síntese desse perfil é um sucesso de Cacá Diegues, *Bye bye Brasil* (1980). O título não pode ser mais explícito: adeus ao velho Brasil - e, quem sabe, ao Cinema Novo. Cacá Diegues discute o papel do Estado na valorização do cinema e é uma voz atuante nos rumos de uma Embrafilme, cuja importância reconhece, mas sem deixar de procurar novos modelos de apoio. O diretor também tem um papel de destaque no período da Retomada. Dirige, entre outros, *Tieta do agreste* (1966), *Orfeu* (1999) e *Deus é brasileiro* (2002). É de 2006

O maior amor do mundo, com roteiro dele próprio, o que significa um mergulho existencial do autor em torno da história. É um filme emblemático na sua carreira, pontuada por adaptações literárias, a exemplo de outros dois nomes de ponta do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. Cacá Diegues é considerado um dos fundadores do Cinema Novo.

Uma *sensibilidade autoral*, como a de Guerra, flerta com o acaso e procura, nos múltiplos aspectos do cotidiano, uma forma de equilíbrio. Há um princípio contraditorial predominante no perfil de autor que este trabalho pontua. "Contraditorial" significa incorporar o que a ordem procura sufocar. É uma maneira dionisíaca de ver o mundo. Porém, esse modo de se apresentar no presente é mais vivido do que racionalizado. É o que Ponty (1999, p. 14) entende por evidência da percepção: "o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável". A autoria quebra o regramento positivista de domínio do pensamento e da ideologia. Valoriza o pluralismo. Os gestos banais, a conversa sem objetivo e o encontro casual, isto é, tudo o que é comum nas relações humanas, adquirem significado para o artista, que não se preocupa apenas com a eficácia de um filme, e sim com a expressão que emana dele e de si próprio. Essa é a condição poética do autor na contemporaneidade. Há várias formas de autoria: coletiva, individual, esquemática, produtivista. A ideia, aqui, é não desmerecer as diferentes opções de filmes autorais, e sim destacar que, no cinema de Ruy Guerra, por exemplo, criar é uma capacidade única de uma pulsão interior que não se enquadra em fórmulas ou manuais de direção.

Conforme Badiou (2002, p. 109), um filme de autor "estabelece alguma ideia a seu respeito". É o oposto do juízo indistinto: "[...] filme situável na pasmaceira entre prazer e esquecimento" (BADIOU, 2002, p. 109). A visitação do sensível é, para Badiou, a "poética do cinema". Visitação porque é passagem e movimento. O cinema, para ele, é uma arte impura e, por isso, o "mais-um" das artes. Outro argumento considera o filme como estilo, que Badiou chama de juízo *diacrítico*. Estilo e autor são o contrário da indistinção porque se diferenciam da cópia. Esse estilo diacrítico é resultado da crítica, que julga o que é ou não filme de qualidade. Para Badiou (2002, p. 110), no entanto, "a arte é infinitamente mais rara do que a melhor crítica pode supor".

Ao se falar de um filme, ainda conforme Badiou (2002), não se deveria dar privilégio às questões puramente técnicas, como o plano, o corte e os demais efeitos com a câmera, a não ser que contribuam para uma reflexão avançada ou o "toque" da Ideia (que ele escreve com letra maiúscula), inata à impureza do filme. Segundo Badiou (2002), um filme mostra o que *não* há nele, ou o que está *além* dele. A tese é semelhante ao cinema praticado por um Ruy Guerra. Ele mostra para não mostrar. Guerra prefere trabalhar com a noção do tempo, por causa de uma pluralidade do imaginário, que transita, livremente, entre o passado, o presente e o futuro. O romance de Chico Buarque, aliás, é exemplar no que diz respeito aos saltos temporais, por isso, talvez, o interesse de Ruy Guerra em recriá-lo para o cinema.

Poderíamos, aqui, em se tratando de percepção, acrescentar o pensamento de Ponty. Para ele, perceber é comunicar ou comungar. A intenção é do cineasta, mas o acabamento da obra é feito pelo espectador: "A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, porque se põe na extremidade de um olhar" (PONTY, 1999, p. 429). A noção de sensibilidade autoral aponta na mesma direção de Ponty. Isto é, a autoria não é um sentido *a priori*. Ela se verifica na percepção, sempre de caráter subjetivo, do analista (ou pesquisador). Um autor cinematográfico procura expressar um imaginário cujas possibilidades de significação são infinitas ou abertas. É a qualidade do que é sensível na percepção do diretor-autor que estabelece o impulso criativo. O resultado dessa operação é que poderá, mais tarde, do ponto de vista analítico, dar sentido ao estilo. Esse estilo é a ponta da percepção entre o cinema e a sociedade. É, em última análise, o que daria sentido a uma sociologia no campo cinematográfico.

Referências

AMOROSO, M. B. **A paixão pelo real – Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: Edusp, 1997.

ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. **L´écran Français,** n. 144, 30 mar. 1948.

AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARROS, E. P. **O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade.** 2009. 377f. Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pós-Graduação em Comunicação Social, Porto Alegre, 2009.

BRESSANE, J. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BUÑUEL, L. **Cinema, instrumento de poesia**. In: A EXPERIÊNCIA do cinema: antologia. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COELHO, T. **Moderno *pós* moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário – Introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABRIS, M. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FELLINI, F. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERREIRA, C. M. **Truffaut e o cinema**. Lisboa: Afrontamento, 1990.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GODARD, J. L. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEGROS, P. et al. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, M. **O conhecimento comum**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MAFFESOLI, M. **O conhecimento comum**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, M. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MAFFESOLI, M. **A violência totalitária**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAFFESOLI, M. **Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MAFFESOLI, M. **Homo eroticus. Des communions émotionelles**. Paris: CNRS Éditions. 2012.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Espelho D'Água, 1997.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo – Como alguém se torna o que é**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

PITTA, D. R. **Iniciação à teoria do imaginário em Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

PONTY, M. M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROCHA, G. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo** (Org.) Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOUBIANA, S. **Truffaut, uma biografia**. Record : Rio de Janeiro, 1998.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock-Truffaut**. São Paulo : Brasiliense, [s/d].

TRUFFAUT, F. **Le plaisir des yeux - Écrits sur le cinéma**. Paris : Cahiers du Cinéma, 2000.

XAVIER, I. **O desafio do cinema: a política do Estado e a Política dos Autores**. Jorge Zahar Editor, 1985.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Artigo:

Recebido em: 12/04/2013

Aceito em: 06/12/2013