

DA POLITIQUE DES AUTEURS À AUTEUR THEORY: CENAS DA CRÍTICA DE CINEMA EM 1963

1.

Foi então em 1963 que se disputou o clamoroso combate em 3 *rounds* entre Andrew Sarris, o cardinal de Manhattan, e Pauline Kael, trovão de Oakland. Recordado à distância de meio-século, embora salgado por alguns destemperos, é pertinente reconhecer que influenciou e inspirou largamente a posteridade, conquanto de forma impensada pelos contendores – estima-se hoje como pírrica a vitória que algum dos partidos houvesse reclamado. De somenos não será ter demarcado as extremas em que a futura crítica cinematográfica se haveria de precingir: Sarris apascentando os filmes no redil do cinema (assim graduado como predicamento aristotélico), Kael deixando-os tresmalhar à rédea-solta na campina da especulação. Mas sobrelevante nesta refrega acirrada e aguda foi o advento um fenómeno transcendente na exacta medida em que a memória o distorceu: a consubstanciação de uma *auteur theory* – termo “nova-iorquino” de híbrida etimologia anglo-francesa – nascida já artilhada, como Minerva, no crânio da *politique des auteurs*, que dela se apropriou como sua, tal qual as lendas impressas em vez dos factos. À semelhança da maior parte das histórias também esta teve prelúdio noutra lugar e noutra história. O caldo primordial donde evoluiu foi uma peça ensaística de André Bazin, que se valeu do arbítrio de editor para paginar as suas 10 laudas à cabeça da revista. Pronunciados os protestos de solidariedade com quem partilhava “as estimas, se não mesmo as paixões” e depois de se persignar pela “verdade crítica essencial” da *politique des auteurs*, Bazin intenta mitigar o jacobinismo eivado nomeadamente por Rohmer e Truffaut, alvitando que “l’oeuvre dépasse son auteur” pois: “il est fâcheux de louer à tort une oeuvre qui ne le mérite pas, mais le risque est moins néfaste que de rejeter un film estimable parce

que son réalisateur n’a jusqu’à présent rien fait de bon.” Deixaria ainda um alerta: “la politique des auteurs est [...] la plus périlleuse” pelo que urge uma teoria, sob o risco de redundar num “culto estético da personalidade.” Era uma estrada de tijolos amarelos que se estendia rumo à promessa de plenitude da crítica cinematográfica. Mas justamente por *la politique* carecer de uma pilastra teórica ou ideológica, avalizou-se a tentativa de calibragem e recomendação de Bazin no cômputo dos vendavais que saturavam a atmosfera crítica dos “Cahiers”, sem sequelas ou ilações de maior para além do questionamento em si. Bem mais tarde se haveria de cunhar o aforismo do “efeito borboleta”.

Demoraria 5 anos esta baixa-pressão a cruzar o Atlântico e abater-se na costa americana. Só em 1962 Andrew Sarris achou conveniente fazer do ensaio de André Bazin bíblia sobre que jurar a sua profissão de fé no “credo” – palavra dele – *autorista* – substantivação que ele nunca emprega, porventura intencionalmente, mas incontornável – em resposta à dúvida de um exibidor que lhe perguntara se determinado filme “era **mesmo** bom ou apenas bom segundo a teoria de **autor**”.

Afectando o espírito iconoclástico dos “Cahiers” o segundo incentivo para escrever o artigo “Notes on the auteur theory in 1962”¹ foi o facto, apregoava e desafiava Andrew Sarris, de não ter aparecido “nenhum depoimento com lucidez comparável em oposição à *politique*.” Como corolário destas duas causas vem a terceira, e verdadeiro epicentro da borrasca: arcando de *motu proprio* com o augúrio de Bazin, Sarris anima-se a exarar os postulados de uma teoria de autor, ou de *auteur*.

Louvado na visão panorâmica proporcionada pelo intervalo de um oceano e de um lustro,

¹ Film Culture, Inverno 1962-63, páginas 1-8.

Andrew Sarris coteja o texto do fundador dos “Cahiers du Cinéma” com minúcia e sem extrapolação, por forma a ratificar a sua filogenia e consubstanciar o “credo” crítico por que pugnava na “Film Culture” desde 1955². Não faltavam credenciais à simpatia *autorística* de Sarris, assimilada no convívio boémio e cinéfilo com a rapaziada dos “Cahiers” no início da década de 50 – regalia de quem cumprira o serviço militar estacionado em Paris no deveras semiótico Army Signal Corps.

Porque meio-caminho percorrido e já se entende que a ele se opõe, Andrew Sarris vai comentando o raciocínio de André Bazin com vagar e pinças, cuidando que da fogosidade da sua prosa uma impressão de radicalismo não se sobreponha ao rigor analítico. De súbito, e de um modo um tanto colateral, à imagem de um *thriller* vernacular, eclode no texto o fugidio *insert* do rastilho faiscante que costuma anteceder o plano da explosão.

Depois de afiançar que plenamente concordaria com Bazin não tivesse a história subsequente confirmado os lídimos preceitos do *autorismo*, Sarris observa: “Ironically, most of the original supporters of the *auteur* theory have now abandoned it. Some have discovered more useful *politiques* as directors and would be directors.” Sarris inscreverá sempre os termos *politique* e *auteur* em francês. Isto é bem mais do que uma operação semântica; é a transposição – com impacto conceptual – dos tópicos do *autorismo* do campo da *politique* para o da *theory*.

Não escapara pois ao tento de Sarris a metamorfose da *politique des auteurs* ocorrida entre o artigo de Bazin e o seu. Da crisálida da crítica rompeu a borboleta da realização, processo para o qual 1958 terá sido angular, o ano da morte de André Bazin e da estreia “Le

Beau Serge” de Chabrol, o alfa da *Nouvelle Vague*. Talvez mais significativo, e com o seu quê de alegórico, 1958 foi também a data do escândalo de Truffaut contra o Festival de Cannes. A direcção do evento interditou-lhe o acesso enquanto crítico, na sequência de uma série de invectivas na revista “Arts”³ em que ele fustigou a selecção de filmes, desacatou o júri – “areópago incompetente” – e vituperou o carácter elitista e conluiado do Festival. No ano seguinte, em 1959, Truffaut, o realizador, triunfa peremptoriamente com “Les 400 Coups”. Ou seja, os ultrajes da crítica formal, estética e ética aos incumbentes do cinema francês perpetrada pelos mentores da *politique des auteurs*, não mais do que preludiava o assalto à Bastilha da produção cinematográfica. Os audazes dos “Cahiers” queriam mudar as regras do regime e do modelo de produção, queriam dar ao realizador poder de decisão sobre os filmes (“*un film de*”). Sarris queria analisar o cinema noutra perspectiva, queria abordar os filmes a partir das decisões dos realizadores. Fazer de outra maneira é uma questão política, ver de outra maneira é um problema teórico. Se ao trasladar de ecossistema as criaturas mudam de finalidade e de valências, é então incisiva a intuição de Sarris de que, se em 1962 a *politique des auteurs* não conservava nem o significado nem inteiramente o sentido denotado em 1957, então as prerrogativas inerentes de uma *politique* são óbice à estabilidade e coerência de uma *theory*, e mais órfã e carente ficará a crítica desta. Para não ser tomado por gratuito Sarris obriga-se, portanto, a dilucidar os pressupostos de uma *auteur theory*. Não sem antes se precaver com o lamento de Truffaut: “Se ele e os colegas haviam ‘descoberto’ *auteurs*, os seus sucessores haviam-nos “inventado””, e com a sua restrição: “o

² E no jornal “Village Voice” a partir de 1960, onde se estreara com um elogio crítico de “Psycho”, atraindo a ira dos leitores chocados com tamanho filistinismo, e o aval dos editores, encantados por recrutarem um beligerante. Ficaria lá 29 anos.

³ “Cannes: un échec dominé par les compromis, les combines et les faux pas”. Arts, n° 620 (22 Maio 1957) ; “Le Prochain Festival est Condamné”. Arts, n° 671 (21 Maio 1958).

autorismo era meramente uma arma polémica para usar num determinado tempo e num determinado lugar.”

Substanciam a teoria de Sarris 3 premissas concêntricas que de fora para dentro seriam: 1) competência técnica do realizador como critério valorativo; 2) a distintiva personalidade do realizador como critério valorativo; 3) Um sentido interno (“*interior meaning*”), extrapolado a partir da tensão entre a personalidade do realizador e o material, que glorifica o cinema como arte.

Como todas as teorias também esta é convincente no âmago e ambígua na periferia. O nó górdio intrincado pela prudência de Bazin – vale mais um mau filme de um *auteur* ou um bom filme de uma cineasta trivial? – Sarris corta-o a direito: “O que é um mau realizador senão um realizador que fez maus filmes?” E para que a ideia seja mais categórica há que garanti-la menos viscosa: “a teoria de *auteur* é ela própria um padrão em constante fluxo.”

2.

Se mesmo a evidência conotada por Rohmer ao cinema de Howard Hawks uma vez exposta como argumento de irrefutável tinha pouco, igualmente a suposta simplicidade e clareza axiomática de Sarris mais concorria para dividir as águas do que acalantar unanimidades; paradoxo, aliás, habitual aos teoremas presuntivamente cabais no território da crítica cinematográfica.

Enfiando-se na pele do tigre a quem pisaram a cauda, a exuberante Pauline Kael avocou a contestação ao “pedantismo” de Andrew Sarris e à sua pretensão de congeminar “padrões objectivos”, que deveras não passariam de uma “fórmula rígida” para, sob o manto diáfano da *auteur theory*, ratificar como arte o “seu amor ao *trash* comercial”; menoscabo este que, em nome do “cinema”, deitava borda fora os filmes consequentemente artísticos, ou seja, aqueles em que há “unidade entre a personalidade [do

autor] e o material”, os que mostram algo de “original e importante.”

Refundada em 1958 e concebida para harmonizar a cinefilia com a escola, editava – e edita – a revista “Film Quarterly” a Universidade da Califórnia de Berkeley, caldeirão onde já fervilharia o enxofre político entornado ao longo da década de 60, e cujo contacto mais íntimo e sincero com Hollywood terá sido por intermédio do então Governador Ronald Reagan, increpando-a de “a haven for communist sympathizers, protesters, and sexual deviants” – libelo que a instituição não enjeitaria como divisa... Apesar de devotada ao *film scholarship* ainda hoje a “Film Quartely” privilegia o ensaio e a crítica eximindo-se saudavelmente do aparelho escolástico e da normatividade discursiva que costumam impermeabilizar os estudos académicos.

Depois de se ter projectado na City Light Books, reduto da ainda vibrante Beat Generation, Pauline Kael ascendeu ao púlpito da “Film Quartely”. Daí apostrofou⁴ Andrew Sarris, sequiosa por um confronto que satisfizesse as suas aspirações a conquistar os louros de uma autoridade e de um prestígio de âmbito nacional. Interpretar um texto argumentativo e crítico com um olhar suprido de má-fé e desmuniado da *suspensions of disbelief* pedida pelos filmes, é velha artimanha retórica que enfatiza no objecto escrutinado o menor indício do ridículo assacado por Pessoa às cartas de amor. Disposta a impugná-los em campo aberto, Kael cita em epígrafe os 3 teoremas de Sarris e transcreve o parágrafo final do seu ensaio – “such are the joys of the auteur theory” –, submete-os aos piparotes de um interrogatório preliminar e, com sarcasmo, afecta grande espanto em depreendê-los como incongruentes, inconsequentes, nublosos e esdrúxulos – “we would never get

⁴ “Circles and Squares”. *Film Quarterly*, vol. 16, nº 3 (Primavera 1963), p. 12-26.

anywhere with Sarris if we tried to examine what he is saying sentence by sentence.”. Introduzido o leitor a um tom de pistoleiro que a tilintar as esporas sai para o duelo de morte sob o sol do meio-dia, Pauline Kael assanha-se no arraso, uma por uma e em pormenor, das proposições de Sarris.

Ao 1º critério, o da competência técnica, despacha-o como um “lugar-comum” pleonástico, que na verdade encerra uma falácia visto que o génio artístico pode “criar uma nova bitola, porque a medida da competência técnica se estabelece em comparação com o que já foi feito.”

Levando as mãos simbólicas à cabeça virtual, Kael acusa o 2º critério, o da “distintiva personalidade”, de desconcertar o “juízo estético normal”, porquanto, ao “pregar as tábuas do chão” sobre que fundamenta a sua teoria, Sarris faz “colapsar todo o edifício dos padrões civilizados do gosto.” Aqui rebate-o com derisão: “o fedor da doninha é mais distintivo que o de uma rosa; será melhor?” Ali desmistifica-o: “quando um realizador famoso faz um filme bom, vemos o filme; é quando faz uma obra vulgar que reparamos na sua ‘personalidade’, pois nada mais há para ver.” Este 2º parâmetro resume-se, por conseguinte, numa insensatez: “É um insulto para um artista elogiar o seu mau trabalho a par do bom; indica que não se é capaz de avaliar ambos. [...] Nesta redução *ad absurdum* ver uma obra é supérfluo, dado o juízo ser *a priori*.” Noutras e belicosas palavras Kael apodera-se efectivamente das razões ponderadas no ensaio de André Bazin – que ela obviamente lia e admirava: “A grandeza de críticos como Bazin [...] tem algo a ver com utilizarem a gama completa da sua inteligência e da sua intuição, em vez dependerem de fórmulas” – quanto ao peso a distribuir entre obra e autor na balança dos méritos.

O 3º critério de Sarris é o que mais irritação suscita em Kael. Que ele busque elucidar um enigma com outro enigma não passa de um

embuste enredado para posicionar o seu arbítrio “para além da crítica.” Se para esclarecer a noção de “sentido interior” não tem melhor do que a expressão “*élan* da alma” – linguagem crítica que Kael reputa de “barbarious” – conclui-se que a teoria de Sarris consiste num “mystical insight”, assim reduzindo “a estética a uma forma de idiotia” ou de “culto da personalidade.” Isto do “sentido interior”, coroa Kael, “it’s a mystique – and a mistake.”

Arrogando uma subtilidade dialéctica em paralelo à de Sarris, Kael aplica-se de seguida em desarmar a presunção de que é virtuosa “a tensão entre a personalidade do autor e o material”. Consagrar na qualidade de “glória do cinema como arte” a fase da antinomia, aquela de atrito e dissidência entre os termos opostos, com o barro húmido e flácido ainda em moldagem e distante da sua forma final, é para Kael – num lampejo de lógica hegeliana – “negar a arte.” Genuíno e vero conseguimento é quando “o artista se expressa na unidade da forma com o conteúdo”, o patamar da síntese, o prémio da espiral dialéctica.

Certa de ter rompido um flanco, Kael esmiuçará o corolário de que os adeptos desta formulação teórica “elegeram o lixo como a sua jurisdição nos filmes.” Para eles a temática de um filme é descartável “desde que não seja tratada com sensibilidade – o que é mau”, tanto quanto o esforço e o envolvimento de um realizador em fazer uma obra interessante. Só lhes importa a *mise-en-scène* mesmo quando derivada de um cineasta “consistentemente superficial e condescendente”. Com a teoria de *auteur* porfiam, pois, estes críticos por arranjar um “simulacro de respeitabilidade intelectual ao seu desvelo para com produtos comerciais, néscios e repetitivos.”

Sem medo e sem rede Andrew Sarris abalançara-se ao arriscadíssimo número de trapézio de uma metafísica, ou meta-narrativa, que desse estofo filosófico aos juízos críticos consignados a retalho filme a filme. Derrubá-lo

em pleno vôo, estava Pauline Kael ciente, manchar-lhe-ia o crédito se não executasse com concludente êxito acrobacia de semelhante envergadura. Dado que a índole “anti-intelectual” e “anti-arte” da *auteur theory* reitera a impossibilidade de uma teoria crítica, pelo menos encapsulada na “entidade universal” que Sarris almejou engendrar, orienta-se então Kael – com ineludível pragmatismo ao qual os ares de Berkeley podem não ser alheios – para a **descrição** – em lugar da **teorização** – da dinâmica e dos desígnios que se prestam como eixo e chão do ofício crítico – repelindo uma concepção de “crítica” em abstracto.

Expondo as cartas na mesa Pauline Kael declara que “a arte do crítico está em transmitir a sua sabedoria e entusiasmo pela arte dos outros”, com o escopo de “ajudar as pessoas a perceberem numa obra o que não conseguem ver nela” e nessa diligência levá-las “a quererem experimentar mais daquilo que a arte tem para lhes oferecer.” Condição e apetrecho do crítico será um “escrupuloso ecletismo”, ou seja, “a selecção dos melhores modelos e princípios de vários sistemas de ideias.” Lamentável e limitativo nos *autoristas* é que olhem para os filmes “não apenas isoladamente em relação às outras artes, mas isolados da sua própria experiência pessoal.” À pobreza existencial da cinefilia, prossegue Kael, é concomitante a pobreza cognitiva: “Se eles não têm interesses fora dos filmes como poderão avaliar o que acontece nos filmes?” Em conclusão, o *autorismo* reduz-se a um “clube intelectual para deficientes intelectuais.”

“Estou zangada, mas serei injusta?”, exclamaria a páginas tantas Pauline Kael. Quem preconiza a supremacia dos atributos emocionais – o empenho, o nervo, a chama, o júbilo ou a repulsa – na caixa de ferramentas do crítico; quem reivindica que aos filmes deverá o crítico acorrer em socorro com abnegação ou renegá-los sem piedade; quem vê como meta do crítico a sedução do leitor

para os seus gostos e desagradados, intimando-o a cumpliciar-se com ele; quem se recomenda a tão empolgada e dramática inteligência, não estará inteiramente equipado para evitar o defeito habitual dos arrebatados: o de baralhar a agressividade dos argumentos com hostilidade psicológica. Talvez isto deslinde porque Pauline Kael remata a sua diatribe resvalando para o insulto: “A teoria de *auteur* é uma tentativa de machos adultos para justificar a sua permanência na estreita gama de experiências da sua adolescência.”

3.

Em honra ao *fair play* académico o número subsequente da “Film Quartely” publica na íntegra a réplica enviada por Andrew Sarris⁵, ansiando o editor – e avisando – que se dê por fechado o assunto nesta ronda de comentários finais. Sarris dispensou os punhos de renda – o que também confere com a tradição litigante americana – e repreende sem paliativo a honestidade intelectual da revista: “What I find intolerable [...] is the persistent distortion of opposing critical viewpoints.”

Mas este seu artigo já é de rescaldo. Consciente de que tudo o que adiantar só dará azo a incompreensão e desentendimento, ademais de temer uma emboscada, Sarris nem contrapõe à protéria de Kael nem acrescenta ou elabora reflexões teóricas além das previamente expostas. Ao invés, dedica-se a demonstrar em acto a efectiva validade da teoria de *auteur* aferindo pelo seu crivo o cinema italiano pós-guerra. E nesta defesa apresta-se de dois recursos inacessíveis a diletantes: o enciclopedismo e a analogia.

Como preâmbulo e desbaste do terreno, Andrew Sarris inferioriza a categoria dos antagonistas derramando o azeite a ferver de uma multidão infindável de nomes de cineastas – o *name dropping* nunca deixa de

⁵ “The Auteur Theory and the Perils of Pauline”. Film Quartely, vol. 16, nº 4 (Verão 1963), p. 26-33.

obter o seu efeito intimidatório... – manobra que calcina a fidedignidade das asserções dos doutores da “Film Quartely” ao chumbar a sua ignorância e incompetência em comparação com os leigos dos “Cahiers” – “People who think that only ten films a year are worth seeing will hardly be interested in value judgments concerning hundreds.” O que permite a ilação mordaz: “Perhaps taste is a function of scale.”

De seguida embrenha-se num rebuscado exercício de geometria manuseando a forma da pirâmide para ilustrar as injunções do determinismo histórico, “falácia que consiste em ver a história do cinema como um processo” onde o trabalho de cada cineasta se insere num poliedro em que tudo “conflui para um ápice, chame-se ele Realismo, Humanismo, Marxismo, Jornalismo, Abstraccionismo.” Alforriar o cinema desta coerção dogmática exemplifica-se também com a imagem da pirâmide, agora “invertida e aberta para o exterior, acomodando o imprevisível perímetro e variedade de autores individuais.”

Estranhar-se-á como ocioso se não despropositado que para certificar a sua tapeçaria formal Sarris enverede por uma longa digressão à roda dos realizadores do neo-realismo italiano. Trata-se de um subentendido sobremaneira obscuro e difuso nos dias de hoje para quem não se tenha aprofundado em arqueologias ideológicas, e mesmo à época de alcance restringido aos que detivessem umas luzes acerca das clivagens e atritos renhidos na fronteira entre as províncias da política e as da cultura ou da arte. Com efeito, Sarris interpela a “Film Quartely” com um enfoque refractado pelo prisma dos críticos dos “Cahiers” nas desavenças com a revista “Positif”, tida como advogada do neo-realismo. Ao entronizar uma restrita plêiade de *auteurs* – Visconti, Rossellini, Antonioni e Fellini – particularizando as suas qualidades electivas como independentes das idiosincrasias do

movimento, Sarris crê comprovar não só a universalidade da teoria de *auteur*, adequável a qualquer longitude cinematográfica, como, no mesmo golpe, depreciar o veredicto de que um filme se qualifica e sanciona graças à sua idoneidade narrativa e por o coração temático lhe bater politicamente do lado certo. Mas o ponto crucial é que mediante esta analogia – uma alma piedosa diria “parábola” – aquilo que se tiver como legítimo e fiável a respeito dos *auteurs* neo-realistas italianos sê-lo-á também, por isonomia e simetria, quanto aos do cinema americano. Jamais os nomeando, são estes que Sarris gritantemente evoca.

Pauline Kael absteve-se de ir à dobra. O que havia para dizer estava dito. E entre trajectos bifurcados lá atrás não há como desimpedir os atalhos do diálogo.

4.

À distância de mais de meio século que estamos dele, valerá a pena detalhar – ou anatomizar – os fios e a trama deste debate? Mais fácil de aceder no sossego da Cinemateca do que nalgum esconso da internet, a escaramuça teve a sucinta duração de uma batalha medieval, circunscrita a 31 páginas de revista, deflagradas entre o 4º trimestre de 1962 e o 3º de 1963. Intervalo de tempo que se veio a verificar historicamente ingrato: demasiado cedo para os acontecimentos de 68 na Europa, ou 69 nos EUA, que modificaram o gosto e as mentalidades, que nunca mais tolerariam que o cinema ignorasse o seu cariz político; demasiado tardio para sentir na pele a idade áurea do cinema americano, que desde a decisão judicial “Hollywood Antitrust Case” de 1948 vinha a perder pujança e inocência e que ameaçou colapsar – se é que não soçobrou mesmo... – por efeito do fiasco financeiro do “Cleopatra” de Mankiewicz, nesse mesmo ano de 1963.

Intervenientes em período cinematograficamente tão impreciso – todos o

são para os coevos, mas esta era-o de modo bastante sensível – Andrew Sarris e Pauline Kael ecoam involuntariamente os teólogos bizantinos a altercarem acerca do sexo dos anjos com os bárbaros às portas da cidade. Um sopro de melancolia perpassa, pois, por uma pendência à volta da inventariação e preito das criações do passado e dos celebráveis feitos franceses d'além-mar. Suão, contudo, que insufla o indisfarçável fôlego épico de Sarris e a hiperventilação de Kael: tanto melhor que seja enfadonho e de papelão o cenário do presente, maior será a desobstrução e o estímulo para refundarem desde os alicerces a crítica de cinema americana.

Só travam batalha adversários que se encontram. Ao professarem a doutrina do cinema como Arte maiúscula Sarris e Kael intrigavam boa parte da *intelligentzia*, quer nova-iorquina quer de Berkeley. Em comum também o facto de se confiarem plenamente ao múnus apostólico da crítica cinematográfica. Daí que digladiassem por concitar o maior número de prosélitos para a mundividência da qual eles se achavam profetas e cujas verdades esperançavam que o futuro canonizasse, avisados os dois que nunca se sabe donde sopram os ventos do amanhã e se estes inspirarão o opróbrío ou o laurel.

De inédito promulgado por eles começou por ser a exigência de que o habitat do crítico se confine ao escuro da sala de cinema. Só nessa topologia inalienável se resguarda de predadores (a literatura, a política, o jornalismo, o marketing, a economia) e propaga a sua influência. Colocando-se do lado da curiosidade e da memória do espectador, o crítico há-de observar os filmes de dentro para fora e a todos contemplar como actuais, imaginando as constelações que com eles se possam desenhar. Mais momentoso foi declararem a emancipação da crítica de cinema como nação autónoma no reino das humanidades.

Queriam-na desagrilhoada dos enleios e subalternidades dos publicistas, que desde as popularíssimas Louella Parsons e Hedda Hopper – arqui-inimigas a brigarem por insignificâncias – dominavam o jornalismo cinematográfico. Mestres do escândalo e da bisbilhotice, se por vezes transtornavam o negócio dos *moguls*, ao remexerem o lixo que eles varriam para debaixo do tapete ou trucidarem celebridades que desejavam proteger, ao fim e ao cabo colaboravam em publicitar o *glamour* e o *marketing* da indústria, de facto subestimando os filmes como mercadoria.

Quiseram-na também independente, ou seja, capacitada, discorrida e depurada no contexto de um *logos* que fosse só seu. Prescindiam assim da tradição crítica americana e dos seus patriarcas: Bosley Crowther, preponderante de 1940 a 1967 e personificação do convencionalismo “liberal” nova-iorquino, tão influente quanto a influência do “New York Times”; mas especialmente os magníficos, inconformados em vida e venerados na morte, James Agee e Frank S. Nugent, que ministraram à crítica de cinema a medicina da literatura para a imunizar da moléstia da opinião. Não lhes segredou, portanto, a consciência de que sucumbiam ao canto da sereia, antes correspondiam ao apelo do destino, quando Hollywood os recrutou como argumentistas. Mas resolvidos a não cederem um palmo de razão, nem a partilhar os juro da regeneração que influíam no arcaboço da crítica cinematográfica americana, oxigenando-o com transfusões de vanguardismo francês, Andrew Sarris e Pauline Kael exacerbadamente alargaram o abismo que os afastava.

Espreitando os filmes por uma luneta generosamente platónica, Sarris contempla-os enquanto entidades cuja essência ontológica é reflexo do estro do realizador. O *auteur* é o realizador que filme a filme vá largando um trilho de pedras brancas: um

temperamento emocional específico, certos códigos estéticos repetidos, um lastro de preocupações axiológicas. Por conseguinte fará sentido que dos filmes se deduza uma instância superior, a do cinema, na qual eles verdadeiramente existam e sejam mais bem interpretados e compreendidos, mas acima de tudo que resgate o *auteur* do seu avatar.

Movimento de ascensão só voado nas asas de uma teoria, uma *auteur theory*.

Pauline Kael não contesta outorgar ao realizador e a mais ninguém a autoria de um filme. Desconfia porém da figura mumificada do *auteur* e rejeita liminarmente que sobre ela se rumine uma *theory*. Para Kael cada filme é o princípio e o fim de um cosmos. A tarefa do crítico é olhar objectivamente para aquilo que o filme é e trazer à luz do entendimento o que ele mostra ou até esconde; não é o abstruso exercício piscatório de sondar nos seus baixios resquícios e pistas subjectivas da inefável personalidade do *auteur*. Se o *auteur* é um erro de paralaxe para Kael, o salto quântico de a pretexto dele empinar uma *theory* apoquento-lhe a razão como uma anomalia. A *auteur theory*, isto é, o *autorismo*, em paridade com todos os “-ismos” revela-se uma forma de cegueira ideológica, que esfacela e dissipa os filmes a fim de os integrar assim desvitalizados nessa abstracção chamada “cinema.”

Andrew Sarris ambiciona educar, travejar, sistematizar a visão do público sobre o cinema. Pauline Kael anseia por convencer o público a fruir os filmes como ela.

O gosto é o último reduto do narcisismo do espectador. Na sua indefesa e frágil posição de receptor de uma narrativa unívoca e totalmente controlada pelo emissor, o gosto é o único recurso de que ele dispõe para ora resistir, ora assimilar as imposições as tentações, ou as manipulações do filme.

Discretamente Sarris rasura da crítica a faceta do gosto, vocábulo que omite por completo e ao qual talvez se refira elipticamente ao enumerar “as tentações do cinismo, do senso

comum e da complacente vulgarização cultural.” Esplendor da subjectividade, o gosto é um tropo inquestionável, logo irredutível, é o “caos do senso comum”, vinculado aos dispositivos da psicologia e da retórica, nos antípodas, portanto, da regularidade teórica e da simplificação estrutural do *autorismo*.

Kael, a passional, está em absoluto contraponto a isto. Se conhecesse o provérbio desmenti-lo-ia categoricamente: gostos só se discutem. E são o instrumento preferencial do crítico.

O leitor contemporâneo informado da eleição de “Vertigo”⁶ como o melhor filme de sempre, deplorará as preferências críticas de Pauline Kael, prodigalizadas nas passagens por demais retumbantes em que faz reféns da palavra *trash* os *auteurs* admirados por Sarris – e incensados pela posteridade –, não tanto para os aviltar a eles como para o atingir a ele. Vários cineastas – ou melhor: vários filmes adorados de cineastas venerados – são alvo do pejorativo “lixo”, mas é em Hitchcock que Kael assesta a mira dos seus ódios de estimação.

Menos de uma década mais tarde, desde que em 1968 Pauline Kael ingressara na aristocrática “New Yorker”, quando o seu domínio nos círculos da crítica americana emulava o de uma Agripina, vingado à força de hipérbolos, paixões incendiárias ou anátemas irrevogáveis, os atrevidos que ousavam fazer-lhe frente escudavam-se na sua opinião sobre “Vertigo” contando com o ricochete. Inabalável em denunciar a mão de Hitchcock como indulgente e mecânica e repudiar a sua preferência pela recreação (*gamesmanship*) contra a arte, Kael não hesitou em vexar o filme de “estúpido”, com todas as letras, dele redimindo o protagonismo de Kim Novak: “touching in the dreamy-floozy Marilyn Monroe-like role.” Até a fremente partitura de Bernard Herrmann não a comoveu. Convicção que jamais ela abjuraria

⁶ “The greatest films of all time : 2012 poll”. Sight and Sound, Setembro 2012.

e assiduamente a perseguiu, com a idade comedindo o malgrado por “Vertigo” a um abreviado “shallow masterpiece.” Mas naquele ano de 1963 longe estava tal julgamento da derrota que a história lhe infligiria e de ser escarnecido pelos vencedores. À data, a despeito do peculiar estrondo verbal de Kael – que fazia dela uma “pop-culture oracle” –, era comum à maioria da crítica grave e sensata – cediça e fastidiosa no ver dos “Cahiers” – considerar frívolas as predilecções cinematográficas dos *autoristas* e leviana a sua cinefilia. Mas se uma separação de 9 fusos horários não obstou a que Pauline Kael, por instinto ou por instrução, retomasse da tão francesa quanto marxista “Positif” a métrica das teleologias sociais para graduar o valor dos filmes, reconheça-se-lhe também que repudiar o *autorismo* não beliscou o seu fascínio pelo insólito, insurgente e eufórico formalismo dos “Cahiers.” Ninguém mais do que Kael campeou em prol do temerário “À Bout de Souffle” de Godard, festejando-o como um “witty, romantic, innovative chase picture” por ser “light and playful and off-the-cuff, even a little silly.” Hitchcock epitomava para Kael as reticências que Hollywood lhe despertava, afigurando-se-lhe um ingénuo e pernicioso equívoco tresler assinaturas pessoais nos produtos rotineiros, prosaicos e monótono ordinariamente ali fabricados. Só os rebeldes contra o sistema, ou os que de algum modo nele circunscreviam um espaço próprio e controlavam o resultado final – regra geral instituindo-se como produtores – logravam distinguir-se do trabalho colectivo e anónimo dos filmes. Que os franceses não reparassem na natureza industrial do cinema americano, não incomodava Kael nem os deslustrava. Pelo contrário, cumpliciava-se com a astúcia da *politique* em arremessar a inegável vitalidade e eficiência de Hollywood à cara do enfatuido e balofo e cinema comercial francês. Muito desejava ela reeditar esse

espírito provocador nos EUA. Grosseira impostura era portanto para Kael uma teoria de *auteur* que decalcasse a diegética da *politique des auteurs* sagrando-lhe a veia insurrecta.

No Velho Continente o *autorismo* teve foros de profecia auto-realizada. Progredindo das incursões de guerrilha desde as bases da crítica, no dealbar da década de 60 a *politique des auteurs* adentrou uma indústria de cinema debilitada e confundida, perdidos os favores das novas gerações – demograficamente volumosas e decisivas para a bilheteira – que em acelerado processo de rescisão cultural manifestavam-se desejosas de cortar, na forma e no conteúdo, com as narrativas incumbentes.

Ateado o rastilho da *Nouvelle Vague* em França, daí a labareda irradiou para as restantes cinematografias europeias: o Manifesto de Oberhausen na Alemanha, o “Free Cinema” ou “Kitchen sink realism” britânico e a proliferação nacional de Cinemas Novos que chegou a tocar as administrativas e condicionadas cinematografias da Polónia, da Hungria e da Checoslováquia. Se por todo o lado a produção de filmes concedeu centralidade à personalidade intelectual e artística do realizador, em cumprimento do ideário do cinema de autor, forçoso é que este se instalasse como craveira e norma da produção. Um modo de ver, tornado modo de fazer, é um modo de ser. As razões da crítica *autorista* conformavam, portanto, as razões dos filmes que examinavam.

Nos EUA nada foi igual. Não havendo em devido tempo quem propalasse manifestos pela *politique des auteurs*, muito menos despontou quem passasse das palavras críticas aos actos de produção. A lucidez de Andrew Sarris conteve-o de investir nesse trânsito condenado ao fracasso; não menos lúcida Kael põe a nú o dilema capital: que hipótese teria um catecúmeno da *politique des auteurs* de a executar nos EUA, se para

isso era indispensável acometer o cinema americano que ela tanto exaltava? Por essa altura alvorecia o cinema independente e a sua nova linguagem, escapulido do artifício dos estúdios para o burburinho das ruas, sobretudo as de Nova Iorque. Contudo era notoriamente mais devedor do emprego exaustivo das câmaras Arriflex SP e Eclair NPR pelos noticiários televisivos, que aperfeiçoaram e profissionalizaram o ágil, económico e portátil 16mm, do que de alguma persuasão cinéfila ou até cinematográfica. Produções deliberadamente limítrofes, descontraídas e frugais, se lhes tivesse dado para equacionar uma *politique* seria a de não inquirar a liberdade que essa parcimónia de meios permitia. Estavam cientes que nunca o “cinema independente” ganharia tracção para penetrar a fortaleza de Hollywood, nem como cavalo de Tróia, nem como vírus contaminante. E que serem independentes era o seu ser. Sarris incluiria “Faces” de John Cassavetes entre os favoritos de 1968, ao passo que Kael, no seu típico tom de quem desvenda uma burla, assegura que as pretensões experimentalistas e artísticas dissimulam uma obra essencialmente tosca com uma representação “so bad it’s embarrassing.”

Porque nos EUA a controvérsia girou no campo gravitacional da *theory* e não no da *politique*, ou seja, na esfera da crítica e dos estudos fílmicos sem alastrar para a produção – indiferente às percepções de Nova Iorque ou de Berkeley, Hollywood perseverou no seu paradigma cinematográfico sem sinal de introspecção – o vulcão do *autorismo* de Andrew Sarris não se extinguiu numa concordância plena nem petrificou a crítica de cinzas.

Diversamente, na orla europeia do Atlântico o império do *autorismo* converteu-o num ponto de vista tão inquestionável e automático como o heliocentrismo e, tal como ele, aceite ao jeito de um dado adquirido, intrínseco à

natureza das coisas. Este seu carácter domesticado desvaneceu em marasmo a originalidade exordial, deslembando a rebelião prometaica em que irrompeu. A maturação orgânica do *autorismo* aprisionou-o no imbróglio dos movimentos subversivos que se tornam hegemónicos. À uma, recusam admitir a sua preeminência, sonhando-se ainda detentores da primitiva pureza, o que os alheia de dilemas. À outra, inventam o necessário e mobilizador inimigo, incôscios da contradição: se resistem numa praça cercada é porque são os senhores do castelo. Estabilizou-se, portanto, o *autorismo* com as virtudes de um sistema legitimista, estandardizado, sisudo e preocupado em incorporar e arrumar “criticamente” numa ideia de cinema o elemento livre que cada filme supõe ser.

Famosamente propensa a contrariar exegetas e vates, a História perpetrou sobre o *autorismo* a sua ironia. Em 1963 não seria imaginável, quanto mais decorrente, na Europa ou nos EUA, que os herdeiros e continuadores da *auteur theory* de Andrew Sarris, mesmo que por via de uma adesão à integridade e ao valimento da *politique des auteurs* de Bazin, viessem alguma vez a sustentar o seu credo nos traços fundamentais do argumentário brandido por Pauline Kael contra ela. E no entanto foi tão rigorosa quanto inconscientemente isso que sucedeu:

O cinema de *auteur* hasteia-se hoje como barreira e alternativa ao poderio da indústria cinematográfica, mormente a americana, faultriz de *trash* comercial e alienante. O actual assenso *autorista* que tem como abominável o menosprezo de Kael por Hitchcock é o mesmo que negligencia *a priori* quaisquer vestígios de personalidade artística no *entertainment* manufacturado em Hollywood. São sintomas contemporâneos de vida *autorística* os “sinais de arte” inscritos num filme e a sua aptidão para respirar nas rarefeitas camadas superiores do gosto e da

cultura. Da falta disto mesmo acusou Kael os sequazes da *auteur theory*, verberando a condescendência e a superficialidade das inclinações estéticas de Sarris, o seu rebaixamento da fasquia do gosto com o ênfase por ele dado ao arabesco – à *mise-en-scène*.

Por fim, o *autorismo* hodierno vigia denodadamente a correção moral e estética dos filmes e a nobreza temática que os impregna – um cinema de causas tem prioridade e ascendência. Ora, veemente acusação de Kael a Sarris era o contumaz desapareço da sua *theory* por indicadores tão essenciais ao valor dos filmes como a sensibilidade, a relevância, a significação e o conteúdo.

Poder-se-á ilibar a crítica cinematográfica *autorista* dos nossos dias que de tal sorte evoluiu porque tão-somente acompanhou a evolução do cinema de *auteur*, o qual decalcou os genes do *cinéma de papa*, dele capturando os fenótipos. Precisamente os que Bazin, Sarris e Kael naquele tempo fantástico envolveram toda a sua energia, fervor e engenho a destroçar.

5.

Nunca se apagaria da vida dos beligerantes o incêndio atizado nestes meses de 1962 e 1963.

Rapidamente Andrew Sarris auferiu de prestígio cardinalício nas comarcas da crítica. A colectânea de ensaios inéditos “The American Cinema: directors and directions 1929–68”, publicada em 1968⁷, tornou-se um clássico instantâneo, merecedor das incessantes hermenêuticas e querelas peripatéticos reservadas aos cânones. Em 1969, ao aceitar o convite para leccionar na insigne Columbia University, que o sagraria como Professor Emeritus, além de asseverar *urbi et orbi* o *autorismo* como dogma

propiciou-lhe modelar um escol de discípulos brilhantes e proficientes na dilatação do paradigma (J. Hoberman, Richard Corliss). Mais profundamente, a nobilitação intelectual de Sarris deu origem à lenta mas inexorável deslocação da crítica cinematográfica, de númen efêmero, desalinhado, babélico, para o encerro dos “estudos fílmicos” agasalhado nos claustros da Academia.

Em contrapartida Pauline Kael revestiu-se do halo de *lone ranger*, soberana e solitária. Estatuto invejável, porque soube ela preservá-lo tão descomprometido quanto inatingível.

Ver as suas preferências fílmicas estigmatizadas pelos consensos intelectuais dominantes não a constrangeu, muito menos a retraiu no casulo de uma atitude de marginalidade ou resistência, própria de quem larga a iniciativa da mão. Pelo contrário, instigou-a ao recorrente prazer de terçar armas a coberto de uma boa dose de sobrançeria – podia não ser amada, mas seria imprudente não a respeitar. Kael não fez escola porque quem não desbrava pastos teóricos vê-se privado de apascentar pupilos. No entanto a sua prática de franco-atiradora estimulou seguidores, motivados a realçarem uma voz crítica singular.

A truculência deste enfrentamento e a insuperável ruptura que cavou frustraria qualquer possibilidade de concórdia intelectual ou de reconciliação pessoal. Pauline Kael e Andrew Sarris odiaram-se com franqueza até ao fim das suas vidas – morreu ela em 2001 e ele em 2012, ambos com mais de 80 anos de idade – sabendo-se siameses e penhorados a essa antipatia que os magnificara e nunca dela os libertou.

José Navarro de Andrade
2018

⁷ Andrew Sarris, *The American cinema : directors and directions 1929-1968*. New York, E.P. Dutton & Co., 1968.