

VICISSITUDES E PERMANÊNCIAS DA IDEIA DE AUTOR NA CRÍTICA DE CINEMA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

VICISSITUDES AND PERMANENCES OF THE AUTHOR IN THE CONTEMPORARY BRAZILIAN CRITIQUE OF CINEMA

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad
Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada
(pedroauad@gmail.com)¹

RESUMO: Este artigo investiga o uso da figura do autor cinematográfico na crítica de cinema contemporânea do Brasil. Para tal, faz um recuo às conceptualizações de autor de Glauber Rocha e Jean-Claude Bernardet para, daí, se focar em análise de críticas de dois filmes: *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho e *Até que a Sorte nos Separe*, de Roberto Santucci. Percebe-se como o uso da ideia de autor no cinema ainda é utilizado como uma positividade por si só do filme em contraponto com aquele da “indústria”, permanecendo como uma espécie de reminiscência, mesmo quando não apontada diretamente.

Palavras-chave: Autor. Cinema. Glauber Rocha. Crítica.

ABSTRACT: This article investigates the use of the the author’s figure in the contemporary Brazilian critic of cinema. To do so, it draws back to the conceptualizations of author developed by Glauber Rocha and Jean-Claude Bernardet. Then, we focus on critical analysis of two films: *O Som ao Redor* by Kleber Mendonça Filho and *Até que a sorte nos separe* by Roberto Santucci. It is possible to notice how the use of the idea of author in the cinema is still used in order to assign positiveness to the film by itself as opposite with that of the "industry", remaining as a kind of reminiscence, even when not pointed directly.

Keywords: Author. Cinema. Glauber Rocha. Criticism.

Ontem

A figura do autor no cinema emergiu de maneira contundente durante os anos 1950, circunscrito principalmente aos debates na revista francesa *Cahiers Du Cinema*. O texto tido como fundador da *politique des auteurs* é **A Certain Tendency of the French Cinema**, de François Truffaut. Nele, o inicialmente crítico e posteriormente cinenasta-autor delinea uma série de críticas à produção do cinema francesa à época, ressaltando que quem controlava o cinema eram sempre os produtores e os distribuidores restando pouco respaldo ao diretor do filme, este que poderia levar o cinema a um outro patamar artístico, muito diferente das amarras do sistema que buscava, antes de tudo, o lucro. Truffaut realiza um deslocamento da função-cinema, antes uma indústria e, agora, um objeto artístico próximo das outras artes como a

¹ Pós-doutorando em Estudos Literários – Universidade Federal de Uberlândia/MG. Bolsista PNPd da CAPES.

pintura, a escultura e, sobretudo, com a literatura. É nesse sentido que surge esse "autor cinematográfico" que posteriormente acarreta, na expressão de Robert Stam (2003), o "culto ao autor", uma figura que lembraria muito mais a ideia de autor do romantismo do que as problemáticas do autor que a literatura já enfrentava ao menos desde o modernismo artístico no início do século XX. O autor se tornou, também, uma ferramenta crítica qualitativa que equacionava um bom filme a um bom autor, levantando vários problemas ao ser utilizado como ponto cardinal para a análise crítica.

Interessa-nos neste artigo, entretanto, não necessariamente essas contradições que podem ser levantadas a partir dessa ferramenta crítica oriunda da revista francesa, mas a transposição (ou mesmo tradução), como um *quasi*-conceito, que a figura do "autor cinematográfico" tem no Brasil, principalmente durante o Cinema Novo, em que a figura mais importante, tanto na produção fílmica quanto na divulgação desse conceito, é Glauber Rocha. Começaremos, pois, com uma releitura histórica da figura do autor no cinema brasileiro e, posteriormente, analisaremos críticas de cinema contemporâneas para entendermos como esse conceito ainda permanece na crítica cinematográfica brasileira. A motivação para a análise da crítica contemporânea vem de uma preocupação, ou mesmo uma reedição, um tanto antiga dos estudos literários: o entendimento que a teoria é uma forma de articular a crítica literária com a história literária. Enfim, esse artigo é, sobretudo, sobre as reminiscências e as vicissitudes que ainda permanecem da figura do autor cinematográfico no Brasil.

Cinema Novo: autor revolucionário

Se o texto inaugural da *politique des auteurs* é o supracitado de Truffaut, poder-se-ia pensar que no caso brasileiro o texto é de Glauber Rocha, aquele compreendido em **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. A distinção entre um diretor "comercial" e o autor é adotada desde o início, em uma visão bastante dicotômica: "vencida a chancada, surgiu o cinema comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil. O autor, na sua obsessão criativa, terá de resistir à incompreensão, má-fé, antiprofissionalismo, indigência intelectual do meio e desrespeito mesquinho da crítica" (ROCHA, 2003, p. 35) e, completa:

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é a política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não-autor (ROCHA, 2003, p. 36).

É importante ressaltar que Glauber Rocha acentua o caráter político da *politique des auteurs* quando da sua tradução teórica no Brasil. Enquanto para a revista francesa essa *politique* seria algo próximo de um conjunto de forças para que o autor fosse o principal componente fílmico, aproximando o cinema das outras artes, para o diretor brasileiro, a própria política já preconizava uma revolução. O livro de Glauber Rocha, é importante situar, é de 1963, época de intenso conflito político-ideológico no cenário brasileiro ao passo que nessa época a própria *politique* já era questionada na Cahiers du Cinema, iniciando a sua guinada propriamente política, isto é, não mais a *politique* como uma forma de dar poder ao autor-cinematográfico, mas como uma política que atuava ativamente no mundo, entendendo a função do cinema e da crítica como uma força motriz das disputas ideológicas. É o que afirma, também, Lúcia Nagib: "Glauber interpretou como lhe convinha: como ação revolucionária a cargo de um líder ao mesmo tempo artístico e político" (NAGIB, 2006, p. 37). Nesse sentido, Glauber Rocha pode ser visto como uma "ponte" entre uma primeira fase da revista francesa - a fase da *politique* - com a segunda fase que se aproxima da crítica cultural com ênfase marxista (Godard poderia ser visto como outra "ponte", entre o autor e o diretor-coletivo maoísta).

Glauber Rocha, ainda, utiliza o autor como um novo termo para a análise dos filmes, como o substantivo de um artista e não somente um "fazedor" de filmes. É nesse conceito artístico que Rocha adotará o seu método de análise da história do cinema brasileiro, doravante intitulado de "método do autor". O primeiro grande autor do cinema brasileiro, para Rocha, é Humberto Mauro, e o grande filme, definidor dessa autoria, seria Ganga Bruta, filme realizado no Rio de Janeiro, após encerrar o ciclo de Cataguases do diretor mineiro.

O autor cinematográfico de Glauber Rocha, por sua vez, é realmente próximo da ideia de autor literário. Humberto Mauro não é colocado em outra tradição senão aquela mesma da literatura brasileira. Esquecer Humberto Mauro, nos diz o diretor de Deus e o Diabo na Terra do Sol, seria equivalente a esquecer Gregório de Matos,

Carlos Drummond de Andrade, Raul Pompéia, Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros, e seria uma "tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante" (ROCHA, 2003, p. 54). Além de Humberto Mauro, Glauber Rocha também resgata uma série de outros autores brasileiros: Mario Peixoto e seu Limite; Alberto Cavalcanti; Lima Barreto; Alex Vianny; e outras figuras que já emergiam do Cinema Novo como Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, etc.

Nesse sentido, Glauber realiza em um livro o que a Cahiers tem como programa em boa parte de suas publicações: encontrar aqueles que seriam os autores cinematográficos para construir uma história do cinema centrada nesses autores e não na máquina por trás da indústria cinematográfica. Diferente dos franceses, contudo, ele constrói a história de um cinema nacional, enquanto a Cahiers englobava não só cineastas franceses, mas, principalmente, os estadunidenses, aqueles que tinha conseguido burlar a máquina de Hollywood, como Alfred Hitchcock, Charles Chaplin e John Ford. Enfim, é importante ressaltar o caráter muito mais nacionalista da ideia de autor em Glauber Rocha.

O diretor de Terra em Transe, posteriormente ao seu livro **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, publica, no mesmo ano, o **Revolução do Cinema Novo**, livro que não seria mais para construir uma história do cinema brasileiro a partir da figura do autor, mas para contar a história do cinema novo. O próprio título do livro já encontra interseção com a ideia de autor do cineasta baiano: se o autor é um revolucionário, a revolução do cinema novo tem como origem os próprios autor-cineastas que despontam no Brasil nos anos 1950 e 1960.

Em **Revolução do Cinema Novo**, Glauber Rocha se distancia da Cahiers apontando que "o fenômeno da *nouvelle vague* foi apenas um golpe de produção muito bem-lançado" (ROCHA, 2004, p. 44) e reaproxima a ideia de que um autor é um revolucionário, não só por se tornar independente da indústria, mas também por estar engajado na transformação da sociedade:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes

problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA, 2004, p. 52).

Enfim, o cinema de autor de Glauber Rocha é já uma transcrição da ideia de autor estimulada na França pela *politique*, ressaltando não só o enfrentamento do diretor do filme em relação aos produtores e distribuidores, mas também um autor que produziria um cinema que seria um embate entre ideologias dentro de uma mesma sociedade. De certa forma, o cinema de autor de Glauber Rocha une duas correntes eminentes da teoria cinematográfica: o cinema de autor francês com as teorias da montagem soviéticas, mas aqui não necessariamente destacando a "montagem" que se tornou famosa nessas teorias, mas a própria ideia de engajamento que o cinema empreendia como pensado por mais por um Vertov, um Kuleshov e um Eisenstein do que por um Pudovkin, ou seja, um cinema de autor revolucionário². Assim, diferentemente da Cahiers em que o autor foi utilizado como uma espécie de trampolim para o poder de criação fílmica, o autor de Glauber não só quer assumir a vanguarda da produção cultural, mas também ir para a linha de frente de uma revolução social e cultural. Isso, entretanto, faz com que a figura de autor seja, ainda, dificilmente delimitada, já que não apresenta preceitos minimamente objetivos para tal construção.

As ideias de Glauber adentraram, obviamente, a crítica brasileira na época. O autor passou a ser uma figura importante para a crítica cinematográfica não sem antes ser objeto de intensa polêmica e contradições. Isso é muito claro se colhemos em críticas diversas de um dos maiores críticos que tivemos nesta terra, Jean-Claude Bernardet. Em uma série de textos, Bernardet tentou situar esse lugar do autor, inclusive apontando seus problemas para a crítica. Em **Questão de Higiene**, de 1961, o belga radicado no Brasil percebe a intromissão e a confusão de fronteira entre o cineasta e os críticos: "a atitude crítica corrente e implicitamente adotada na crítica jornalística brasileira consiste em esforçar-se em se colocar na posição do autor do filme criticado; verificar então se, dentro das intenções e dos critérios do autor, a obra está realizada: caso estiver, concluir que o filme é bom, caso não estiver, que é ruim"

² Ainda é importante ressaltar a ligação que extrapola o cinema, isto é a ligação de Rocha com Brecht (e Artuad), como percebida por Ismail Xavier. É como afirma Adeilton Lima Silva: "esse contato com as novas estéticas européias, antropofagicamente, se enraíza em nosso solo. Bertold Brecht é também presença marcante na obra de Glauber. A revolução estética emerge" (SILVA, 2007, p. 54).

(BERNARDET, 2011, p. 62). Nesse sentido, se transferiria a qualificação do filme do "critério de qualidade" anteriormente adotado, para se centrar numa figura que transformaria o critério em uma fidelidade do autor com ele mesmo. Bernardet não acredita em nenhuma dessas perspectivas, acreditando que critérios sociais e ideológicos deveriam, também, ser colocados em jogo durante a análise do filme. Dessa forma, ele defende que "a atuação do crítico não pode ser de apreciação plástica ou técnica, mas sim de 'desmistificação'" (BERNARDET, 2011, p. 67).

Dois anos depois, em 1963, coincidente com o lançamento dos livros de Glauber Rocha, Bernardet publica, no Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, outro texto em que reflete sobre a posição crítica diante dos autores cinematográficos, intitulado **Modificação na Crítica**. Ali parece haver uma mudança da perspectiva do paradigma autor para a análise fílmica: "hoje a crítica brasileira tem um objeto que se impõe a ela: o cinema brasileiro, e não só os filmes, mas também as ideias dos seus autores, as suas tendências, os seus moldes de produção, etc." (BERNARDET, 2011, p. 70). Existiria, nesse sentido, um autor que cresce diante do crítico, não podendo mais ser ignorado. Se o autor de Glauber Rocha é um autor revolucionário, como visto, a crítica também deveria se pautar por caminho semelhante: "a tarefa do crítico brasileiro deve ser a transformação da crítica em arma e em instrumento de análise do cinema e da cultura cinematográfica brasileira" (BERNARDET, 2011, p. 72). Não dá para deixar de notar a aproximação entre crítica e "arma", como se o chamamento revolucionário "às armas!", começasse a fazer parte do repertório crítico brasileiro. Se a função autor é de transformação, a do crítico também passa a ser.

Em 1967, mesmo ano do clássico *Terra em Transe* de Glauber Rocha, é lançado o grande *hit* cinematográfico brasileiro, *Todas As Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira. Nessa ocasião, Bernardet publica o texto **Um Autor de Cinema Brasileiro se Identificou Com o Seu Público ou, Vamos Todos à Praia**. Nesse texto, o crítico aproveita para fazer um balanço do que seria um autor cinematográfico no contexto brasileiro. Desculpe-nos a longa citação a seguir, mas ela se torna fundamental:

Domingos de Oliveira é um autor, ou seja, um cineasta que não fez o seu filme com a precípua intenção de ganhar dinheiro e para isso lança mão de esquemas que deverão agradar ao público; mas, ao contrário, um cineasta que se projeta na sua obra, que expõe suas ideias, que diz ao público o que pensa a respeito de uma série de problemas

abordados no filme. Uma característica essencial do "cinema novo" é que o autor se coloca contra os espectadores; as ideias do autor e as ideias dos espectadores são em geral diametralmente opostas; o autor quer abalar os espectadores e estes não querem saber do autor; o encontro autor-espectadores é um conflito: esta é a forma de diálogo proposta pelo cineasta. O fenômeno extraordinário que se verifica em Domingos de Oliveira é que não só o autor não pensa diametralmente oposto aos espectadores, mas ainda estes se encontram no autor; o autor é um prolongamento da comunidade, a qual vê na obra um mundo imaginário que cristaliza as suas ideias, sentimentos, aspirações. O encontro autor-espectadores é harmonioso, os espectadores se sentem bem como Domingos de Oliveira; Domingos é a voz pela qual fala extensa parcela da classe média que ocorreu às salas e deu à fita uma renda excepcional para o cinema brasileiro (BERNARDET, 2011, p. 255).

Bernardet expõe neste trecho o conflito central entre o cinema de autor tal como concebido na França e aquele que foi transcriado no Brasil: a projeção do autor em suas obras permanece, sendo a obra um certo "reflexo" das ideias, inquietações, ideologias daquele cineasta; ao mesmo tempo, coloca que o autor não faria um filme "por dinheiro", mas por uma espécie de vocação artística que, doravante, pode levar a ter uma bilheteria considerável caso encontre o seu público; e o público aqui é encontrado porque autor e espectador não estão em um conflito, ocupando posições opostas. Ao contrário, Domingos e os espectadores se encontram, transformando ele em mais autor por ser um **prolongamento** do público, eliminando, em parte, a construção autoral no Brasil como um autor revolucionário. Aqui, é interessante notar, que a classe média, público do filme, seria aquela a ser provocada pelos cineastas do cinema novo. Bernardet provoca um choque na caracterização do autor à brasileira: autor não é somente aquele que se projeta no filme; não é só aquele que está livre das amarras da indústria; não é o que seria revolucionário; é também aquele que se prolonga para o seio da sociedade da qual emergiu. É possível perceber, ainda, que retirando o objetivo de qualificar o filme, esse "autor" ainda permanece enevoado enquanto paradigma, construindo-se um referencial ainda difuso e que coloca em jogo não só a projeção do autor sobre o filme, mas também de um suposto público que vai à sala de cinema.

Essa rachadura do conceito de autor no Brasil se prolonga e ultrapassa o final conturbado dos anos 1960, com seu AI-5, e chega aos anos 1970. Um de seus momentos de maior tensão se dá quando Cacá Diegues concede uma entrevista ao jornal Estado de S. Paulo, intitulada **Cacá Digues: por um cinema popular sem**

ideologias, no qual o cineasta expõe o termo “Patrulhas Ideológicas”. A entrevista ganha uma extensa repercussão, sendo republicada em diversos jornais e a problemática dali emergida se transforma no livro de entrevistas **Patrulhas Ideológicas**, organizado por Carlos Alberto M. Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda, e que conta com entrevistas de artistas dos mais diversos escopos artísticos e teóricos como Glauber Rocha, Nelson Motta, Carlos Nelson Coutinho, Aldir Blanc, Hélio Oiticica, Fernando Gabeira, entre outros, e com o próprio Cacá Diegues.

A origem da polêmica acontece quando do lançamento de *Chuvas de Verão*, de 1978, filme sem um engajamento totalmente claro, como seria possível perceber em obras do Cinema Novo, como *Cinco Vezes Favela* e *Ganga Zumba*, do próprio Cacá. De certa forma, o filme poderia ser colocado paralelamente ao de Domingos de Oliveira supracitado, já que o conteúdo político não era a primeira intenção. *Chuvas de Verão* é veementemente atacado por certa crítica e por certos cineastas que enxergam no filme um vazio revolucionário que supostamente seria necessário ao cinema brasileiro, especialmente durante da ditadura militar. Cacá, em resposta, diz que o filme é atacado por uma “patrulha ideológica” que quer determinar, ideológica e politicamente, a qualidade estética e cultural da obra. Em sua entrevista para o livro, ele afirma: “há, na cultura brasileira, um defeito que é o de sempre procurar o partido, o grupo, a comunidade, o movimento, a escola em nome da qual se está falando (...) há uma obsessão do porta-voz, tanto do ponto de vista dos artistas, como dos críticos, quer dizer, de quem faz a teoria” (DIEGUES, 1980, p. 16). Cacá, entretanto, percebe também que a posição de patrulheiro não é estanque, ou seja, “o patrulheiro de hoje é o patrulhado de amanhã e vice-versa” (DIEGUES, 1980, p. 18). O cinema para Cacá, pois, não teria mais função exclusiva de revolução ou de enfrentamento da ideologia dominante, mas seria uma forma de encontro com o povo brasileiro ou, até mesmo, de prolongamento desse povo, através do cinema e a partir do cineasta, o que talvez fique muito mais claro no *hit* *Bye Bye Brasil*, de 1980, do que no próprio *Chuvas de Verão*. O cinema serviria como uma espécie de encontro e reconhecimento - “através do cinema, saber que povo é este”; “através do cinema, conhecer o meu semelhante mais próximo, que é o chamado povo brasileiro” (DIEGUES, 1980, p. 20-21). O autor, pois, não seria definido apenas por seu cunho revolucionário, mas por ser essa espécie de prolongamento que Bernardet apontava a respeito no filme *Todas as Mulheres do Mundo*.

Glauber Rocha acredita que a grande repercussão da entrevista de Cacá Diques se dá porque a imprensa de direita seria contra a Embrafilme por ser uma metáfora de modelo estatal. Segundo o cineasta, a Embrafilme era controlada pelo grupo do Cinema Novo, ocupando “os postos de poder no cinema brasileiro, o poder econômico, o poder burocrático” e sendo uma “empresa de Estado prestigiada pelo governo e gerenciada pelo grupo do Cinema Novo como, também, sendo indústria de cinema, era indústria ideológica e por isso extremamente perigosa” (ROCHA, 1980, p. 25). O autor cinematográfico revolucionário que apregoava Glauber nos primeiros anos do Cinema Novo, consegue, ao menos, tomar o lugar de poder da Embrafilme. Interessante notar que a *politique* acabou se tornando também mais uma forma de tomada de poder na França do que um entendimento consensual sobre o que seria um autor e como seria possível perceber ele em filmes. Glauber, entretanto, irá também se aproximar do que ando destacando aqui com o termo **prolongamento**, que utiliza Bernardet, uma forma do cinema não ser apenas um **combate**, mas também a representação da sociedade em questão. O diretor de Terra em Transe irá destacar que “toda nação fraca e pobre só pode existir, só pode gerar algum movimento cultural, a partir da descoberta de uma identidade nacional” (ROCHA, 1980, p. 34). Diferente de Domingos de Oliveira e de Cacá Diques que buscam o encontro, Glauber destaca o **descobrimento** da identidade.

De certo, pode-se afirmar que a questão do autor no cinema brasileiro, a partir do final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970 apresenta uma ruptura do sentido originário tal qual concebido por Glauber Rocha no início dos anos 1960. Perpassando pela transcrição glauberiana que acentuou o caráter político da *politique*, o autor acabou sendo deslocado para um momento de **prolongamento** do povo brasileiro e esse prolongamento não excluía que tivessem diversas classes sociais, como a classe média, que constantemente era preterida nos primórdios do Cinema Novo e que deveria até ser combatida ou caricaturada. Os termos políticos da autoria, pois, não se restringiram somente a um aspecto contra ideológico, mas um momento de encontro que poderia ser tanto contra ideológico quanto da ideologia dominante.

A fratura do autor no cinema brasileiro é uma fratura política, como não poderia deixar de ser, já que suas balizas não foram construídas com solidez para que se tornasse, de fato, uma referência crítico/teórica minimamente estável. Essa

fratura, entretanto, não fez com que o quer que se chame de autor deixe de ser uma baliza para a criação fílmica e, principalmente, para a crítica e a teoria. É a partir dessa fratura que observar-se-á o que restou da ideia de autor na crítica contemporânea cinematográfica brasileira. Destacar-se-á aquela do século XXI.

Hoje

Com o objetivo de analisar a figura do autor na crítica contemporânea escolher-se-á um conjunto de críticas de dois filmes brasileiros: Até que a Sorte nos Separe (2012), dirigido por Roberto Santucci e O Som ao Redor (2012) de Kléber Mendonça Filho. Esses filmes foram escolhidos, principalmente, por abranger dois extremos da produção contemporânea brasileira: o primeiro, um *blockbuster* que arrastou multidão aos cinemas brasileiros e, o segundo, um filme “de arte” que teve considerável público e arrecadou uma multidão de prêmios importantes no Brasil e no exterior. Inclui-se ainda na justificativa dessa escolha dois outros motivos que interpelam o filme de Mendonça Filho: a primeira é sua “briga” com a Globo Filmes, quando um diretor desta empresa caçou o filme do diretor por ter um público tão pequeno em comparação aos sucessos de sua empresa, em que o diretor retrucou: “O sistema Globo Filmes faz mal à ideia de cultura no Brasil, atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adestra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto” (FILHO, 2013), evidenciando um conflito já na própria produção cinematográfica³; o segundo motivo é que Mendonça Filho é, também, crítico de cinema e que, em suas críticas, pensava a respeito do autor (mesmo que ironicamente), como é no caso de seu texto a respeito de Xuxa Popstar (2000):

Trata-se essencialmente de um ‘filme de autor’, no sentido mais fiel do termo. Os autores não são os dois profissionais da imagem (Almeida e Yamazaki) que garantiram um filme tecnicamente são e projetável em 35mm. O ‘autor’ aqui é Xuxa. O filme reflete as preocupações dela com a vida e o mundo, ela que pagou as contas, que está em todas as cenas e, principalmente, que se certificou de que sua jequice brasilis estivesse impressa em cada fotograma (FILHO, 2000).

É, pois, um entendimento – mesmo que irônico – de que um autor é aquele que expõe seus valores, sua ideologia e suas preocupações, como apregoava os

³ Interessante notar que o filme seguinte do diretor, Aquarius (2016) foi distribuído pela Globo Filmes.

antigos críticos da revista francesa. O interessante aqui, entretanto, é que autor não é quem dirige o filme, Almeida e Yamazaki, mas, sim, Xuxa, a atriz.

É de se notar que uma discussão sobre o autor é rara hoje em dia no meio da crítica. No conjunto de críticas que foram recolhidas para este trabalho apenas uma vez a palavra autor é utilizada, em uma crítica de Eduardo Scorel, um crítico de longa data, com uma formação em que o autor ainda era um objeto em voga: “ao se transformarem em surto de ufanismo patrioteiro, porém, os elogios podem acabar mais prejudicando do que beneficiando o filme, seu **autor** e eventuais leitores” (SCOREL, 2013). Essa crítica, claro, se refere ao filme de Mendonça Filho.

Porém, mesmo que a palavra não seja utilizada pelos outros críticos é possível colher nas críticas as reminiscências e os restos em que o autor – mesmo não nomeado – aparece e, ainda, as vicissitudes que fazem com que se coloque de um lado um autor – Kleber Mendonça Filho – e alguém que é um diretor da indústria cinematográfica, no Brasil, encabeçada pela Globo Filmes. Não se trata aqui, neste espaço, de questionar a validade das críticas, isto é, não se trata de questionar se tal ou qual filme é melhor do que o outro, ou tentar igualar os dois em termos de mérito estético-cultural-político, mas de perceber o que resta das intensas discussões do autor que seguiram a década de 1960 e 1970.

A diferença mais latente que se tem de um filme ou de outro é a própria associação do filme com o diretor/a produtora. Nota-se, por exemplo, que o nome de Kléber Mendonça Filho aparece em todas as críticas e, já o nome de Roberto Santucci nem sempre aparece. Por outro lado, o nome da produtora de *O Som ao Redor* não é citado em nenhuma das críticas enquanto a da Globo Filmes é indicado em quase todas as críticas de *Até Que a Sorte Nos Separe*: “mais do que representar o modo Globo Filmes de produção, ele representa um certo tipo de humor burlesco e televisivo”; “padrão Globo Filmes de entretenimento” (CARMELO, s/d); “a Globo Filmes segue produzindo filmes (em sua maioria, comédias) que se assemelham a episódios alongados de algum especial de fim de ano” (OLIVEIRA, 2012). Aqui, associa-se o padrão do filme muito mais à sua produtora do que ao seu diretor. A exceção a essa regra cabe a duas críticas que dão o nome de Santucci e o relacionam a um filme seu anterior, *De Pernas Pro Ar* (2011). Entretanto, diferentemente do que acontece com as críticas de *O Som ao Redor*, a indicação não é por uma via de

relação entre filmes e dos valores ali contidos, mas para indicar de que Santucci é um diretor de comédias de gosto duvidoso.

O tratamento dado a *O Som ao Redor* é completamente diferente. Kleber Mendonça Filho é tido como mais do que um diretor de cinema, um pensador, o criador de um *œuvre*, mesmo que esse filme seja o seu primeiro longa de ficção: “A perda do status da rua como o lugar do encontro já estava na comédia/ficção-científica **Recife Frio**. O boom da aquisição de bens de consumo por uma nova classe média, hoje delimitada pelo guarda-chuva da classe C, era o que dava liga em **Eletrodoméstica**. O horror como gênero capaz de dar conta do que é humano fora exercitado em **A Menina do Algodão** (...) e plenamente executado em **Vinil Verde**” (AUGUSTO, 2013); “equilibrando-se com maestria entre o humor e uma linguagem que beira o experimental (**uma marca registrada dos curtas de Mendonça**)” (VILLAÇA, 2013); “o crítico e jornalista Kléber Mendonça Filho vem desde o início dos anos 2000 produzindo curtas muito interessantes, sempre com algo a dizer (SALGADO, s/d)”.

A relação entre *O Som ao Redor* e a obra de Kléber não é a única pista dos vestígios do autor no cinema. Dois outros pontos ainda são muito importantes: a constatação dos críticos de que ali nasce uma voz própria e o fator de **encontro** com o Brasil que o filme estabeleceria. No primeiro ponto temos como exemplo: “fazer do seu estilo uma assinatura própria” (HESSEL, 2013); “com grande empenho Kléber Mendonça Filho cria uma vertente pessoal, distante do mimetismo da televisão, do melodrama e da comédia escrachada dominantes” (SCOREL, 2013); No outro: “‘O Som ao Redor’ poderia também se chamar ‘Imagens ao Redor’. Ou, simplesmente, ‘Brasil’ [...] expõe uma Nação inteira de forma crua e límpida reproduzida em uma rua do Recife” (DIAS, s/d); “Não se trata de uma obra sobre crimes elaborados ou sobre relacionamentos individuais. É um filme sobre o que está a nossa volta, sobre ruas cada vez mais vazias e muros cada vez mais altos” (SALGADO, s/d); “O Som ao Redor é um dos poucos, pouquíssimos, filmes no Brasil contemporâneo que dá conta destas relações que marcam o país pós-Lula [...] O Som ao Redor é um grande filme, e tem feito sucesso no mundo todo, porque encara e escancara as mazelas do Brasil de hoje de um modo extremamente eficaz” (ZAMBERLAN, 2013).

Duas outras críticas ainda chamam atenção por outros pontos. A primeira afirma que Mendonça Filho “ajuda a construir cinema enquanto escreve e desempenha a crítica quando filma” (MÜLLER, 2012), retomando a frase de um dos

maiores **autores** de todos os tempos, Jean-Luc Godard, o colocando em comparação com este ícone. A segunda é uma das poucas críticas não elogiosas ao filme, a de João Gabriel Paixão, publicada na revista *Contracampo*, intitulada **O Som Ao Redor ou o Naturalismo à Brasileira**. Nela, o crítico condena o olhar passivo do diretor, afirmando que o filme sequer tem “a consciência brechtiana da representação” e que “os cineastas brasileiros de viés naturalista são zumbis sociais, mais cientes de seu estado catatônico” (PAIXÃO, 2012). A citação de Brecht deixa clara a formalização do autor via Glauber Rocha e é a única crítica que tivemos contato que ainda estabeleceria a relação entre autor e revolução, o primórdio do pensamento do autor no Brasil, como visto.

Ainda podemos parcialmente concluir uma outra série de pontuações. O primeiro ponto a se afirmar e levando em conta o que aqui foi abordado, é que a dicotomia entre cinema de autor (positivo) e cinema de indústria (negativo) ainda permanece. O problema não é que *O Som ao Redor* seja melhor do que *Antes que a Sorte nos Separe*, o problema é que a justificativa crítica para tal ainda permeia as positivamente autorais, isto porque é inegável que Santucci tenha uma visão e um estilo de cinema que perpassa por diversos de seus filmes, que, gostemos ou não, deveria ser levado em conta na crítica tanto quanto foi levado em conta no caso de Mendonça Filho. Enfim, existe, sem dúvida, dois pesos e duas medidas: não dá para deixar de lembrar as problemáticas ideológicas que Bernardet coloca a respeito de *Todas as Mulheres do Mundo*, ou, ainda, a própria crítica de Mendonça Filho a respeito do filme da Xuxa, supracitada. O segundo ponto é a ideia de uma **voz própria**, uma ideia que remete muito mais aos ideais da *Cahiers* do que à discussão travada no Brasil. Mendonça Filho, no caso, teria essa voz própria, enquanto Santucci estaria simplesmente submerso no esquema de produção de indústria que anularia a possibilidade dessa voz (curioso lembrar que os primeiros autores eleitos pela revista francesa eram todos da maior indústria cinematográfica do mundo, Hollywood). O terceiro ponto, que talvez seja ainda o mais importante, é o entendimento do cinema brasileiro “bom” como aquele que encontra o Brasil que é ainda a reminiscência mais forte do autor cinematográfico brasileiro. Se o autor deixará de ser autor desde que revolucionário no meio de uma crise nos anos 1970 (a não ser pela crítica de João Gabriel Paixão, supracitada), o autor ainda seria aquele que fosse uma espécie de **prolongamento** do povo, das ideias e das questões brasileiras, objetivo que teria sido

atingido por Mendonça Filho (numa pulsão contra ideológica, é verdade) e fracassado em Santucci (curiosamente, com uma pulsão da ideologia dominante estética e eticamente). Um caminho a se trilhar, a partir daqui, poderia ser, inclusive, a de que o pensamento crítico é um pensamento alinhado à contra ideologia, positivando filmes com esses valores, o que nem sempre é claro nos críticos a não ser naquele que, justamente, crítica o filme de Mendonça Filho.

Ainda, é importante afirmar, que essas conclusões não são totalizantes e, de fato, carecem de uma pesquisa mais extensa para a confirmação da conclusão aqui exposta: o autor desapareceu como nome, mas continua a pairar como um fantasma, um espectro, um retornante, para orientações e positavações críticas.

Referências

AUGUSTO, H. **O Som ao Redor – Texto 2**. In: < <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5139> >. Acesso em 04 de Abril de 2017.

BERNARDERT, J. Um Autor de Cinema Brasileiro se Identificou Com o Seu Público ou, Vamos Todos à Praia. In: _____. **Trajatória Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERNARDERT, J. Modificação na Crítica. In: _____. **Trajatória Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERNARDERT, J. Questão de Higiene. In: _____. **Trajatória Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARMELO, B. **Até que a Sorte nos Separe - Dinheiro fácil**. In: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-204056/criticas-adorocinema/> >. Acesso em 17 de Março 2017.

DIAS, E. **“O Som ao Redor” é o Brasil acontecendo**. In: < <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/> >. Acesso em 04 de Abril 2017.

DIEGUES, C. Carlos Diegues. In: PEREIRA, C. A. M.; HOLLANDA, H. B. (Org.) **Patrulhas ideológicas Marca Reg.:** arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ESCOREL, E. **O SOM AO REDOR – VIOLÊNCIA LATENTE**. In: < <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/o-som-ao-redor-violencia-latente/> >. Acesso em 02 de Abril 2017.

FILHO, K. M. **Uma fantasia sobre a 'ralação' no fascinante mundo pop da moda.** In: < http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1412/cc1412_1.htm>. Acesso em 04 Abril 2017.

FILHO, K. M. **Globo Filmes faz mal à cultura e adentra público, diz diretor de "O Som ao Redor"**. In: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1234345-globo-filmes-faz-mal-a-cultura-e-adentra-publico-diz-diretor-de-o-som-ao-redor.shtml>>. Acesso em 10 de Março 2017.

HESSEL, M. **O Som ao Redor | Crítica - O volume opressor da história.** In: < <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-som-ao-redor/?key=73137> >. Acesso em 04 de Abril 2017.

OLIVEIRA, R. **Crítica | Até Que a Sorte Nos Separe.** In: < <http://www.planocritico.com/critica-ate-que-a-sorte-nos-separe/> >. Acesso em 14 de Março 2017.

PAIXÃO, J. G. **O Som ao Redor ou o Naturalismo à brasileira.** In: < <http://www.contracampo.com.br/99/pgosomaoredor.htm> >. Acesso em 04 de Abril 2017.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MÜLLER, M. **O Som ao redor.** In: < <http://www.papodecinema.com.br/filmes/o-som-ao-redor>> . Acesso em 04 de Abril 2017.

ROCHA, G. Glauber Rocha. In: PEREIRA, C. A. M.; HOLLANDA, H. B. (Org.) **Patrulhas ideológicas Marca Reg.:** arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ROCHA, G. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALGADO, L. **O Som ao redor.** In: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/criticas-adorocinema/> >. Acesso em 03 de Abril de 2017.

SILVA, A. L. **A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht).** 2007. 92 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) O. UnB, Brasília, DF.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

VILAÇA, P. **O Som ao Redor.** In: < <http://cinemaemcena.com.br/critica/filme/5862/o-som-ao-redor> >. Acesso em 03 de Abril 2017.

ZAMBERLAN, C. **O Som ao redor.** In: < <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5124> >. Acesso em 03 de Abril 2017.

Recebido em 12 de novembro de 2017
Aprovado em 14 de março de 2018