

O autor no cinema: Algumas reflexões sobre o cinema de Julio Medem

Prof. Doutorando Henrique Codato (UNOPAR/UNIL)¹

Resumo:

Este trabalho propõe discutir a noção de autor no cinema e toma como objeto de estudo a obra de Julio Medem, cineasta contemporâneo de origem basca. A partir de uma síntese histórica do papel do autor, que a princípio se beneficia do trabalho das críticas literária e artística dos séculos XIX e XX e posteriormente de reflexões desenvolvidas pelas ciências sociais como a lingüística, a psicanálise e a antropologia, dispomo-nos a analisar a utilização de tal noção no campo da sétima arte, considerando sua aplicabilidade nos filmes de Medem, procurando compreender suas transformações a partir da materialidade do cinema.

Palavras-chave: autor, cinema, arte, Medem.

Introdução

Este artigo toma como objeto de reflexão o cinema de Julio Medem, na intenção de discutir a noção de autoria, entendido como o lugar do autor na sétima arte. Medem, diretor contemporâneo espanhol, de origem basca, apresenta-nos um tipo de cinema que toma como base suas mais íntimas experiências oníricas, histórias que têm como ponto de partida a materialização de imagens inconscientes², fruto de uma argumentação solitária, o que lhe dá - e tal é nossa hipótese de trabalho - um lugar privilegiado em relação à sua obra.

A escolha do cinema de Medem como objeto de pesquisa pode ser justificada por meio de sua maneira única de filmar, da subjetividade presente em cada uma de suas histórias, da perfeição da montagem de seus filmes e, sobretudo, da construção de suas narrativas, que se aproximam muito da literatura fantástica latino-americana³. Um cinema que busca no discurso psicanalítico freudiano uma possível fundamentação discursiva, sem gênero reconhecido, nem sempre compreendido ou apreciado pela crítica cinematográfica especializada, mas inegavelmente ímpar e surpreendente.

O interesse que nos desperta o cinema do diretor basco reside justamente em sua excepcionalidade, na impossibilidade de conectá-lo a um estilo cinematográfico determinado. Assim, a tese que defenderemos advém desta particularidade e pode ser formulada como a tentativa de examinar uma maneira íntima e particular de fazer cinema, norteadada pela noção classificatória da autoridade, apresentada em sua complexidade histórica e utilizada para validar nossa análise.

Apesar de este trabalho concentrar-se na obra de Julio Medem, gostaríamos de propor aqui uma reflexão geral sobre o próprio cinema, entendido como ilusão, linguagem, representação, entre tantos outros conceitos que não gostaríamos que morresse. Sabemos que ele é também produção, programação, distribuição, indústria, mas nos contentaremos aqui em abordar seu *savoir-faire*, seu viés artístico, o que não exclui, obviamente, as outras dimensões nas quais ele se vê implicado.

1 Autoria e crítica cinematográfica

O termo cinema de autor serve para designar a obra singular e original de um diretor, na intenção de distingui-la da produção dita “estereotipada” da indústria cinematográfica. Segundo Pinel (2000), a expressão não se refere nem a uma categoria de filmes nem a um gênero específico, mas “à exigência de um estilo e à preeminência de um autor, verdadeiro criador artístico⁴” (Idem, p. 30).

René Prédal (2001) defende que a noção de obra de arte conjugada à idéia de autoria é uma iniciativa crítica e estética da modernidade. É necessário entender historicamente a personalização

ou a individualização de uma obra como um fenômeno que passa por diversas transformações, dependendo da época e da forma de arte considerada. Prédal (idem) afirma que a noção de autoria aparece na literatura por intermédio de Saint-Beuve⁵, o primeiro a elaborar, de forma sistemática, uma reflexão que parte da obra ao autor para explicar a primeira por meio da psicologia do segundo. Tal tendência acabaria por influenciar toda a crítica literária desenvolvida no ocidente no século XIX.

Por sua vez, André Bazin (*apud* Baecque, 2001) afirma que a noção de autor remonta a Beaumarchais⁶, no final do século XVIII, fundamentada sobre a definição jurídica dos direitos, deveres e responsabilidades de um artista. Mesmo que as discussões de Beaumarchais tenham dado mais atenção aos campos da música e do teatro, elas tiveram, segundo Bazin, uma importância primordial para configurar a noção de criação artística na França e posteriormente em toda a Europa.

Na intenção de legitimar o cinema como uma nova forma de arte, Louis Delluc, crítico de arte francês, lança, nas primeiras décadas do século XX, o termo “cineasta”. Tal termo, utilizado como sinônimo de um artista profissional inteiramente responsável por sua obra, aparece em contradição ao termo “cinematografista”, título dado ao técnico da imagem, àquele que filmava sob as ordens de um estúdio. A partir dessa oposição, o escritor italiano Riciotto Canudo lança em Paris o “Manifesto das sete artes” (1911), propondo que o cinema seja entendido como uma síntese de todas as outras artes, a emergência de uma “arte total”.

Nos anos seguintes, Jean Epstein (1921), grande nome do cinema de vanguarda francês, defende em suas críticas a pureza da imagem cinematográfica, afirmando que ela suscita primeiramente a emoção para só posteriormente tornar-se reflexão. Por meio de analogias com a literatura e a pintura, Epstein dá ao cineasta o status de artista e declara que o cinema converge em um “língua de poesia”, que viria a cruzar todas as fronteiras artísticas. Entretanto, é somente nos anos 1940, conhecidos também como “la décennie de la reconnaissance⁷” (Prédal, Idem), que a crítica especializada começa a ganhar força e a pensar o cinema como manifestação estética, apresentando, entre outros temas, a questão da autoria.

Ainda sob a influência da crítica literária, Alexandre Astruc lança, em 1948, a expressão “Caméra-Style⁸”, o que vem a aproximar mais ainda o cinema à literatura e à escritura. O conceito de escrita difunde-se na crítica especializada da época e é bastante recorrente nos textos de André Bazin, por exemplo, que buscava no diálogo com as outras artes, ferramentas para categorizar o trabalho de um diretor de cinema⁹. Essas aproximações servirão posteriormente para legitimar a sétima arte como um processo intelectual e cultural digno de respeito e interesse (Prédal, Idem, p.52).

Em abril de 1951 é lançada, por iniciativa do próprio Bazin, a revista *Cahiers du Cinéma*, publicação mensal que tem como objetivo discutir o cinema como arte, propondo críticas sobre as novas produções cinematográficas tanto francesas quanto estrangeiras. Pouco a pouco a revista ganha colaboradores importantes, como os jovens cinéfilos François Truffaut, Erich Rohmer e Jean-Luc Godard, iniciadores, no final dos anos 1950, do movimento da “Nouvelle Vague” e que ali publicam seus primeiros textos críticos e analíticos, antes de tornarem-se diretores.

“Certa tendência do cinema francês”, texto escrito por François Truffaut e publicado em janeiro de 1954, lança a tese de um cinema de autor, a partir da proposta de uma corrente que ganhará posteriormente o título de “Política dos Autores”. A intenção de Truffaut era discutir a propensão do cinema francês de reproduzir uma visão romântica e burguesa da realidade, a partir de adaptações cinematográficas de obras literárias, de equivalência paradoxal e infiel. O crítico chega a afirmar que não há um único diretor francês de tal tradição que não tenha a intenção de se tornar um novo Flaubert¹⁰.

O texto de Truffaut é uma espécie de manifesto de indignação, por vezes até panfletário, que reduz o chamado “bom cinema francês” a alguns poucos cineastas (Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt) considerados *autores* por escreverem os diálogos e inventarem as histórias de seus filmes, fazendo um cinema único e singular.

Je suis convaincu qu'un film ressemble à l'homme qui l'a fait, même s'il n'a pas choisi le sujet, s'il n'a pas choisi les acteurs, s'il n'a pas fait la mise en scène entièrement seul, s'il a laissé ses assistants faire le montage, même un film de ce genre reflète profondément son rythme, sa cadence (...) parce que la somme de toutes ces étapes est inhérente aux contradictions qui seront nécessairement dans le film, parce que de façon fondamentale, il y a dans le cinéma deux commandements : " Action !" et " Coupez ! " et c'est entre les deux ordres que le film se fait, pendant une minute et demie de tournage par jour. Autrement dit, on est metteur en scène une minute et demie par jour et quand je regarde le film, j'aime essayer de deviner comment cet homme a rempli cette minute et demie et on arrive très bien à le sentir¹¹" (TRUFFAUT in Gillain, 1988, p. 72/73).

As edições seguintes de *Cahiers du cinéma* falam de Hitchcock, de Buñuel, de Rossellini e de Renoir, com críticas que buscavam refletir sobre a singularidade de suas obras e fundadas a partir de três categorias principais: (1) a profissional (elaboração do roteiro e direção), (2) a temática (visão do mundo e olhar subjetivo) e (3) a estética (a maneira de construir a narrativa, as escolhas plásticas, o enquadramento, a luz, os movimentos de câmera, a edição e a montagem do filme). Casetti (1999) destaca que essa discussão acontece simultaneamente nos Estados Unidos e na Inglaterra, lançada por Andrew Sarris, crítico e teórico americano, que apresenta sua *author theory* como uma versão anglo-saxônica da política francesa, abrindo um debate sobre o *Free Cinema* inglês e sobre a relação autor/obra.

Em 1957, Bazin tenta traçar um panorama geral dos três anos de existência da Política de Truffaut publicando o artigo intitulado *De la politique des auteurs*¹². Ele a entende como “l'application au cinéma d'une notion généralement admise dans les arts individuels¹³” (Bazin, 1957, p. 103) e afirma não conceber o papel do autor no cinema da maneira proposta por Truffaut, pois, segundo ele, a obra ultrapassa o autor.

Il faut certainement considérer l'évolution de l'art occidental vers une grande personnalisation comme un progrès, un affinement de la culture mais à condition que cette individualisation vienne parachever la culture sans prétendre à la définir. (...) l'individu dépasse la société, mais la société est aussi et d'abord en lui¹⁴. (BAZIN in Baecque, 2001, p.104)

Para Bazin, a Política dos Autores acabara propondo uma espécie de “culto à estética da personalidade”, deixando de levar em conta o caráter histórico e social da arte.

2 Outras formas de pensar o autor

A partir dos anos 1960, o pensamento estruturalista defenderá a idéia de que o “eu” expresso por meio da arte seria muito mais um efeito de linguagem, uma identidade enunciativa do que a expressão de uma verdadeira personalidade. Dessa maneira, ele se converteria em uma forma anônima e vazia, portanto universal (Leclerc, 1998), servindo para designar precisamente aquele ou aquela que enuncia um determinado discurso na primeira pessoa do singular, situando seu valor identificatório no ato da palavra. O texto passa a ser entendido não mais como um produto individual, mas como uma função do sistema lingüístico. A individualidade desaparece e dá lugar a uma atenção centrada nas formas e na estrutura da linguagem. É o anti-romantismo por excelência, que, de certa forma, assujeita o autor, presença dominante de toda obra, como concebia Sainte-Beuve.

Roland Barthes, em 1968, afirma que o conceito romântico de autor se tornara indesejável e anuncia sua morte simbólica. Em seu artigo intitulado “A Morte do Autor”, Barthes denuncia o “privilégio centralizador” dado ao autor, afirmando que tal privilégio seria uma consequência da mistura impura de cientificismo do romantismo existentes na concepção de criação artística. Se o

autor incomoda é porque ele continua a existir “hors-texte”, mistificado, oferecendo-se como uma espécie de objeto particular: elemento singular que escapa a uma possível generalização científica.

Michel Foucault é outro pensador que trata da questão da autoria. Ele considera o autor como uma presença necessária para explicar as possíveis modificações de uma obra, permitindo vencer as contradições presentes em diferentes textos. O autor é, para Foucault, uma fonte de expressão manifestante (Prédal, Idem, p.117). Em seu texto “Qu'est-ce qu'un auteur?”, escrito no final dos anos 1960, o filósofo ressalta a proximidade existente entre as noções de obra, autor e escritura, termos que ele considera vagos e generalizantes. Ele apresenta o conceito de “l’homme-et-l’oeuvre”, pois contrariamente a Barthes, Foucault não acredita que a figura do autor esteja morta, mas ela serviria como uma ferramenta para analisar o discurso, tendo a função de recuperar o jogo de relações existentes num texto.

Nos anos 1970 e 1980, do flerte entre a Psicanálise e o Cinema, nasce um discurso que se cruza, apresentando regras e códigos semelhantes. A crítica especializada passa então a utilizar noções como a de inconsciente, de neurose e de paranóia para justificar a significação fílmica e dá ao autor, ao espectador e à personagem o status de sujeitos analisantes. Para além da Psicanálise, a crítica cinematográfica da época é também marcada por uma revisão ideológica do papel do cineasta-autor.

Teóricos como Oudart com sua “Teoria da Sutura” (1969), Christian Metz e seu projeto que aborda o cinema a partir da Semiologia e dos Estudos da Linguagem e Laura Mulvey com seu revolucionário texto intitulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) são dignos de destaque. Prédal (op.cit.) fala também de Alain Aubert, que traça uma interessante relação entre o papel do autor e do fabricante comercial e de Daniel Serceau, para quem o cinema de autor e o cinema de intervenção são “le sphynx l'un de l'autre¹⁵” (Idem, p. 76). O cinema torna-se, assim, uma consequência da maneira de pensar de seu tempo.

Percebe-se então um crescente interesse pela relação estabelecida entre “autor-texto-leitor” e os estudos desenvolvidos passarão a abordar com mais ou menos ênfase o papel do espectador e sua posição como leitor, como receptor. Influenciados pela Semiologia e pela Análise do Discurso, tais reflexões dão ao autor o status de “estratégia textual”, compreendido como um reflexo da linguagem, um elemento conectado à estrutura polissêmica do texto.

Em 1973, de Jean-François Lyotard reaproxima o cinema da literatura e apresenta o cinematógrafo como a inscrição do movimento, afirmando que é possível “escrever por meio de movimentos de câmera”. Ao utilizar a psicanálise e o pensamento marxista, Lyotard defende a tese de que o movimento da câmera se apoiaria sobre um valor simbólico que coloca em relação o erótico e o pulsional, o figurativo e o discursivo. Para ele, o cinema nada mais é do que “un processus général inconscient où le réel et l'irréel se rencontrent et établissent une relation de représentation ou de doublure¹⁶” (Lyotard in Casetti, op.cit., p. 59).

Em 1992, Pierre Bourdieu tenta analisar o conceito de criação ao desenvolver um sistema de análise aplicável à literatura, mas também ao cinema. Em seu texto *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, Bourdieu propõe que o autor seja entendido como um divulgador ou um enunciador de um discurso determinado, pois ele mesmo é produto do meio social do qual participa, interiorizando elementos estruturais e de significação. Dessa maneira, podemos compreender que o cinema de autor se enquadraria na nomenclatura de “gênero” cinematográfico, assim como o romance, o drama, a comédia e os filmes de aventura, pois a indústria cinematográfica, a partir de sua institucionalização e da reprodução de determinadas práticas culturais transformaria o autor em objeto de fetiche.

Seria impossível e incoerente considerar o cineasta como o responsável absoluto de todos os aspectos de um filme. Como dito anteriormente, o cinema apresenta diversas dimensões – sociais, históricas, econômicas e estéticas – que devem ser levadas em conta na elaboração de uma teoria

cinematográfica. Ele é objeto, mas é também sujeito e é da relação entre essas diversas dimensões que o cinema deve ser analisado. Como propõe Magny (1991), o autor deve ser encarado como um elemento, dentre tantos outros, que serve para reproduzir certa “unidade de visão”, que só se concretiza, obviamente, com a participação ativa e consciente do espectador. Entretanto, esse artigo tem a intenção de esboçar algumas reflexões sobre o cinema a partir dessa unidade chamada “autor”, tomando como objeto a obra de Julio Medem. Ela deve ser compreendida a partir de sua coerência tanto temática quanto estética. Buscaremos, nesse segundo momento, investigar a obra de Medem no intuito de compreender onde poderiam se situar sua subjetividade e sua visão de mundo, a partir da materialidade do cinema e da noção mesmo de autor e de obra.

3 O cinema autoral de Julio Medem

Lameignère (op.cit.) afirma que o cinema de Julio Medem desestabiliza a análise fílmica convencional, pois ele é mais afetivo que racional, mais sensual que intelectual. Para Lameignère (idem, p. 143), os filmes de Medem seriam como "des puzzles passionnels qui nous ramènent au désordre masqué de l'existence"¹⁷ .

Nascido em 1958 em San Sebastián, no País Basco, Medem tem ascendência basca, valenciana, francesa e alemã. Seu gosto pelo cinema aparece desde a infância, em companhia do pai, que tinha o hábito de filmar o cotidiano de sua família com uma câmera 8mm, fazendo de seus filhos seus assistentes de produção. Após fazer carreira no atletismo como corredor, Medem rumou a Soria, onde termina seus estudos de medicina, em 1985, na Universidade do País Basco. Na mesma época, casa-se com uma colega de classe, Lola. Sua idéia era tornar-se psiquiatra, mas acaba voltando com a esposa para San Sebastián, lugar onde inicia sua carreira no universo cinematográfico, primeiramente escrevendo críticas para o jornal “La voz de Euskadi” e para a revista “Casablanca” e posteriormente como diretor autodidata. Medem é autor de sete longas-metragens: *Vacas* (1992) ; *La ardilla roja* (1993) ; *Tierra* (1996)¹⁸ ; *Los Amantes del Círculo Polar* (Os Amantes do Círculo Polar, 1998), *Lucía y el sexo* (Lucia e o Sexo, 2001) e *Caótica Ana* (2007), além de um polêmico documentário de cunho político¹⁹ *La pelota vasca : La piel contra la piedra* (2003).

A partir da tese de um cinema de poesia, lançada por Pier Paolo Pasolini²⁰, encontraremos na obra de Medem imagens e seqüências de claro apelo poético, o que explicaria a comparação feita com frequência entre seu cinema e o de Kieslowski, que apresenta um discurso complexo, utilizando a sensibilidade como principal ferramenta de reflexão; ou ao cinema de Bergman, cujas personagens são sempre seres atormentados, à beira de seus limites emocionais e psicológicos. Segundo Stone (2007), Medem não apresenta nenhuma afinidade com a maneira “pop” de trabalhar a cultura, característica marcante do cinema de Almodóvar, por exemplo, mas recebe influência direta do novo cinema alemão²¹, da arte e da literatura basca, da psicanálise freudiana e do chamado realismo fantástico.

Segundo Angulo e Rebordinos (op.cit, p. 22.), os filmes de Medem têm sempre como ponto de partida uma imagem inconsciente, que lhe aparece sempre em sonho. Ela é tomada como elemento de base e torna-se, aos poucos, motor para sua criatividade: “Una imagen que brota desde dentro de sí mismo y de la que se empapa hasta que le transmite una atmósfera, que va a llevar consigo el tono por el que debe discurrir la posterior escritura del guión”²². As temáticas medenianas são recorrentes e dão corpo a um universo onde tudo se encontra e se mistura ao mesmo tempo. Sempre abordadas sob o viés fantástico ou mesmo surrealista, suas narrativas utilizam como núcleo discursivo a relação acaso/destino aplicada a histórias de amor impossíveis. Os filmes de Medem são sempre filmes de amor, tendo todos os outros temas um caráter periférico.

É Medem quem escreve todos os roteiros de seus filmes e a escrita parece ser um processo bastante intenso para ele, que se considera mais um roteirista do que um diretor (*in* Angulo et Re-

bordinos, op.cit.). Escrever torna-se um exercício de auto-conhecimento e o texto transforma-se em ferramenta na busca por razões que possam explicar esse ponto de partida irracional e inconsciente.

As narrativas medenianas apresentam diversos artifícios literários em sua construção, como, por exemplo, a presença de uma voz *off* que nos conta a história (em “Os Amantes” e “Terra”), voz de um narrador-personagem que se encontra, no momento da narração, fora do discurso visual. Tal voz serviria para caracterizar o que Gilles Deleuze (1985) chama “discurso indireto livre” no cinema, fazendo com que a voz do narrador e da personagem se misturem e se sobreponham. Outro artifício literário utilizado pelo autor é a figura da repetição, o que lhe permite estipular leis particulares dentro de sua narrativa e de jogar com o elemento da duplicidade, utilizando, como já dissemos, o binômio destino/acaso.

Outro recurso romanesco presente nas obras de Medem é a divisão de seus filmes em capítulos (“Vacas”, “Os Amantes”, “Lucia e o Sexo” e “Caótica Ana”), edição que não tem uma função temporal de organização, mas de ruptura, de quebra. Aliás, suas narrativas são, com frequência, marcadas por uma estrutura elíptica (“La ardilla”, “Os Amantes” e “Lucia e o Sexo”), inaugurando um jogo de “vaivém” no tempo da *diegèse*²³, o que acaba por produzir um efeito lúdico. Esse rigor formal nos dá a impressão, por vezes, de que as imagens adquirem autonomia em relação à estrutura geral de seus filmes. Cada plano, cada tomada acaba ganhando um valor metafórico próprio, uma significação particular, mesmo que a proposta seja estabelecer uma relação dialética entre as seqüências.

O enquadramento é um elemento de extrema importância no cinema de Medem, Bastante subjetiva, sua câmera toma continuamente o lugar de uma personagem, de um objeto ou mesmo de um animal na intenção de “contar” sua história.

*El encuadre es muy importante para mí. En él se dirimen cuestiones que afectan al espacio, los fondos, las simetrías, los primeros términos, el off (...) es decir, ahí está el cine y ahí está una parte importante de la emoción*²⁴. (apud ANGULO e REBORDINOS, op.cit., p.103)

A câmera de Medem é bastante intimista, tentando traduzir, por meio da imagem exterior, o que acontece no interior das personagens e convidando o espectador a tornar-se seu cúmplice. Na busca por tal efeito, o diretor utiliza movimentos de câmera como o *travelling* e o *plongé* e passa do plano geral ao primeiro plano, em seqüências de claro apelo emocional. Como exemplo, temos a cena inicial do filme “Os Amantes”, que mostra o rosto da personagem Ana (Najwa Nimri) em primeiríssimo plano, deixando o reflexo do rosto de Otto (Fele Martínez) aparecer dentro dos olhos da moça. Esse mesmo efeito é repetido na cena final do filme, dando à narrativa um efeito de circularidade.

No que diz respeito à fotografia, ela é uma das maiores preocupações do cinema medeniano. A utilização de cores e filtros e o trabalho de contrastes entre luz e sombra são empregados com frequência na intenção de despertar sensações diversas no espectador. Como referência, temos o filme “Os Amantes”, quase inteiramente realizado com filtros de tonalidade branca e azul, evocando o círculo polar, lugar idealizado pelos protagonistas da história, ou ainda “Lucia e o Sexo”, onde a luz serve, por vezes, de elemento de corte para a narrativa fílmica, indo além de sua função estética. A obsessão pelo ato de olhar é recorrente na obra de Medem, constatada por meio das diversas referências feitas pelo autor à pintura, à fotografia e ao vídeo presentes de forma metalingüística em seus filmes. Em “Vacas” e “Caótica Ana”, a pintura serve de elemento central da narrativa, pois é por meio da arte que as personagens exprimem suas emoções e sentimentos e tanto em “Lucia e o sexo”, como em “Os Amantes”, a fotografia e o vídeo também aparecem como metáforas do ato de registrar e representar a realidade.

A música serve de elemento de apoio ao narrador medeniano, pois ela não apenas ilustra, mas cumpre as funções dramática e rítmica em relação à narrativa. Alberto Iglesias, conhecido compositor espanhol, é um dos mais fiéis colaboradores de Medem, tendo criado as trilhas-sonoras de quase todos os filmes de diretor²⁵. Em “Vacaciones”, a música lírica cria um ambiente de magia, quase místico, com fortes elementos hipnóticos e de alteração de consciência, o que serve para ressaltar o caráter fantástico da obra. Em “La ardilla”, a música, de ritmo tenso e rápido faz claramente alusão à leveza e à rapidez do esquilo²⁶, animal título do filme. Já em “Tierra”, a trilha tem efeito angustiante e apresenta contrastes entre a música eletrônica e a música clássica, marcando claramente a dupla personalidade de Ángel (Carmelo Gómez), personagem principal da trama.

A construção das personagens é, entretanto, o elemento mais importante do cinema de Medem. Suas personagens estão sempre em conflito consigo mesmas, tentando escapar de seus passados ou de uma idéia que as perturba e obceca, buscando uma realidade “inventada”, uma espécie de mundo paralelo. Iranzo (2004) utiliza a psicanálise para explicar essa fuga, afirmando que as personagens medenianas não respondem às formas ditas tradicionais da definição psicológica, mas seriam “tipos” que vivem um complexo patológico sob a forma de temática do mito. Ele afirma que o itinerário narrativo das personagens de Medem toma como base a reconstrução de uma identidade simbólica, destruída por um trauma, o que os coloca em contato direto com o imaginário. O que é singular no cinema de Medem é justamente sua capacidade de criar um regime de ambigüidade que coloca em conflito a condição patológica *versus* a condição onírica da personagem. Em “Vacaciones”, Medem aborda a senilidade e o incesto. “La Ardilla” trata da perda de memória, enquanto “Caótica Ana” fala da busca pela memória inconsciente por meio da regressão. “Tierra” é um filme sobre a esquizofrenia. “Os Amantes” apresenta explicitamente os complexos de Édipo e de Electra representados pela transferência vivida entre as personagens e seus respectivos pais e “Lucia e o Sexo” utiliza como temas centrais a depressão e a ninfomania.

Conclusão

Os estudos cinematográficos contemporâneos ainda utilizam a noção de autor como uma categoria para desenvolver análises e textos críticos especializados. Apesar de todas as transformações pelas quais esta noção passou, como pudemos observar, é difícil imaginar o estudo de um filme sem remeter-nos ao trabalho de um cineasta em um determinado contexto cultural. Talvez essa “crise do autor” possa ser interpretada como uma espécie de reflexão sobre o próprio cinema, construído a partir de sua relação com as outras artes, principalmente com a literatura.

Como pudemos notar em nossa retrospectiva histórica, principalmente em relação aos trabalhos de Epstein e de Bazin, o autor na sétima arte foi frequentemente comparado ao pintor ou ao escritor e suas respectivas atividades artísticas. Essa comparação poderia ser explicada por meio da subjetividade do olhar, entendida como o centro comum das noções de autor e de artista (Chateau, 1999). Aumont (1995) busca nas categorias fundadoras da representação visual a explicação para a síntese entre o cinema e a pintura, por exemplo, e analisa a expressão “câmera-caneta” lançada por Astruc como metáfora da criação artística livre e libertária. O cineasta torna-se artista quando consegue apropriar-se de sua obra, refletindo, por meio da imagem em movimento, um investimento íntimo e pessoal, e ganha o título de autor quando consegue fazer com que a poética do filme retrate, além de seu *savoir-faire*, um olhar subjetivo sobre a representação. Acreditamos que esse seja o caso de Julio Medem.

A noção de autor é inseparável da idéia de obra e, mais profundamente, do próprio conceito de arte. Essas três categorias estão intrinsecamente relacionadas e uma não pode encontrar sentido sem a intervenção da outra. A grande dificuldade, entretanto, é conceber uma definição adequada, clara e harmoniosa para esse trinômio, o que acaba por gerar uma discussão eterna, construída a partir de uma pluralidade surpreendente de hipóteses.

A consciência de um autor é, na verdade, a consciência de uma consciência – a de suas personagens e de seu mundo – afirma Bakhtin (2003, p.11). Para ele (idem), a relação entre o autor e a palavra, e por que não dizer, entre o cineasta e a imagem, é secundária, funcional e condicionada por uma relação básica, que se dá, na verdade, pelo conteúdo, pelo imediato da vida e do mundo da vida em sua tensão ético-cognitiva. O cineasta serve-se da imagem para trabalhar o mundo e o filme nada mais é que o reflexo material de seu estilo artístico, a própria expressão materializada de suas impressões. Em outras palavras, Bakhtin afirma que o estilo artístico não trabalha com palavras ou imagens, mas com o que ele chama de componentes do mundo (Idem, p. 44), os valores éticos e estéticos da vida. Um artista, em cada uma de suas obras, entendidas como constituintes de uma totalidade, é convidado a aventurar-se esteticamente na intenção de (re)criar e é somente por meio dessa experiência que se pode assumir uma posição artística.

Ao longo de nosso artigo, tentamos mostrar, utilizando componentes estéticas, temáticas e profissionais, que o cinema de Medem é o que podemos chamar de modelo para uma gênero cinematográfico batizado “cinema de autor”. Esperamos que nosso leitor conclua sua leitura e tenha vontade de (re)assistir aos filmes do cineasta basco e tentar, por ele mesmo, encontrar um sentido, buscar sua própria significação.

Referências Bibliográficas

ANGULO, J. et REBORDINOS, J. *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*. Donostia, San Sebastián : Filmoteca Vasca- Euskadiko Filmatagia, 2005.

AUMONT, Jacques. *L'Oeil interminable*. Paris : Séguier, 1995.

BAECQUE, Antoine de. *La politique des auteurs : les textes*. Petite Collection Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, n.58. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. “La mort de l’auteur” in *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma ?* Paris : Seuil, 1987.

CASETTI, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan Cinema, 1999.

CAUGHIE, John. *Theories of authorship: a reader*. London; New York: Routledge London : British Film Institute, 1990.

CHATEAU, René. Les plus belles affiches du cinéma français des années 50, Editions de l'Amateur. Dans PRÉDAL, René. *Le cinéma d’auteur, une vieille lune?* Paris : Éditions du Cerf, 2001.

_____. *Cinéma, tome 2 : L'image-Temps*. Paris : Editions de Minuit, 3^e éd. 1985.

EPSTEIN, Jean. *La Poésie aujourd'hui*. Paris : La Sirène, 1921.

FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) dans *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994

GILLAIN, Anne. *Le cinéma selon François Truffaut*. Paris: Flammarion, 1988.

IRANZO, Ivan Pintor: *El Cine de Julio Medem: De la lectura del imaginario vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social en el País Vasco*.

[Online]

URL : www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/cast/comunicacion.html.

Consulta feita em 20 de junho de 2007.

LAMEIGNÈRE, Erwann. *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Paris : Séguier, 2003.

LECLERC, Gérard. *Le sceau de l'oeuvre*. Paris : Seuil, 1998.

LYOTARD, Jean-Francois. L'Acinema. Cinema: Theorie, Lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez. Paris : Texte et Contexte, 1978.

MAGNY, Joël. *Histoire des théories du cinéma*. CinémAction, n. 60, Condé-sur-Noireau. Paris : Ed. Corlet Télérama, 1991.

PRÉDAL, René. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?* Paris : Éditions du Cerf, 2001.

PINEL, Vincent. *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris : Larousse, 2000.

RAMISA, Joan-Lluís: *Julio Medem and Auteur Theory*. (2002).

[Online]

URL: <http://www.talkingpix.co.uk/ArticleJulioMedemAuteurTheory.html>.

Consultado em 22 de junho de 2007.

STONE, Rob. *Julio Medem*. Manchester : Manchester University Press. 2007.

TRUFFAUT ; François. « Une certaine tendance du cinéma français » in *Cahiers du Cinéma*. Paris, janvier 1954.

Autor

¹**Henrique CODATO (doutorando)**

Universidade Norte do Paraná / Universidade de Lausanne (Suíça)

² Para a Psicanálise freudiana, o sonho poderia ser explicado como a realização dos desejos de um indivíduo e o inconsciente como uma espécie de “palco”, espaço onde tal realização se concretizaria. Sabemos que estes conceitos são muito mais abrangentes e complexos, porém, nos limitaremos aqui a uma breve e incompleta explicação.

³ Principalmente pela utilização recorrente de temas como a casa, a família, a natureza, o tempo, o infinito e as relações familiares e pela construção de um estilo (entendido aqui como a forma de apresentação e de expressão de um texto determinado, sua modalidade normativa) enganador e lúdico, instaurando um jogo entre o autor e o leitor, o que o aproximaria, em nossa opinião, das literaturas de Borges e de Cortázar.

⁴ Texto original em francês : « à l'exigence d'un style et la prééminence d'un auteur, véritable créateur artistique ». (Nossa Tradução: NT)

⁵ Marcel Proust critica veementemente a posição de Sainte-Beuve em seu artigo (posteriormente transformado em livro) intitulado « Contre Sainte-Beuve » (1954).

⁶ Escritor e dramaturgo francês, Beaumarchais (1732-1799) é uma figura emblemática do chamado Século das Luzes, autor da famosa peça “O Barbeiro de Sevilha”, posteriormente transformada em ópera por Rossini (1815).

⁷ « Década do reconhecimento » do cinema como arte (Nossa tradução).

⁸ Câmera-caneta (Nossa tradução). Expressão lançada no artigo intitulado *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, publicado por Astruc no periódico *L'Ecran français*, em 30 de março de 1948.

⁹ Bazin utiliza termos como estilo (categoria da literatura e da pintura), olhar (nomenclatura emprestada da pintura e da fotografia) e “mise-en-scène” (vocabulário teatral) para fazer crítica cinematográfica.

¹⁰ Truffaut faz especial alusão à obra *Madame Bovary* de Flaubert, evocando seu discurso indireto livre e sua complexa construção de personagens.

¹¹ Estou convencido de que um filme se parece ao seu criador, mesmo que ele não tenha escolhido o assunto, que ele não tenha escolhido os atores, que ele não tenha feito a direção sozinho, que ele tenha deixado seus assistentes fazerem a montagem; mesmo um filme deste tipo reflete profundamente seu ritmo, sua cadência (...) Pois a soma de todas as etapas é inerente às contradições que se encontrarão, necessariamente, no filme, porque de maneira fundamental, existe no cinema duas ordens maiores: “Ação!” e “Corta!” e é entre essas duas ordens que o filme se faz, durante um minuto e meio de filmagem por dia. Dito de outra forma, é-se diretor um minuto e meio por dia e sempre quando eu vejo o filme, eu gosto de tentar adivinhar como esse homem chamado diretor preencheu esse minuto e meio... E é possível senti-lo (N.T.).

¹² “Da Política dos Autores” (N.T.)

¹³ “a aplicação, no cinema, de uma noção geral aceita em outras artes individuais” (N.T.)

¹⁴ É necessário considerar a evolução da arte ocidental e sua personalização como um progresso, um afinamento da cultura, mas sob a condição de que essa individualização venha completar a cultura sem pretender defini-la (...) o indivíduo ultrapassa a sociedade, mas a sociedade está também e antes de tudo, presente no indivíduo. (Nossa tradução)

¹⁵ “Um é a esfinge do outro.” (N.T.).

¹⁶ “...um processo inconsciente no qual o real e o irreal se reencontram, estabelecendo uma relação de representação ou de desdobramento”. (N.T.)

¹⁷ “quebra-cabeças passionais que nos levam à desordem mascarada da existência” (N.T.)

¹⁸ Seus três primeiros filmes não foram editados no Brasil.

¹⁹ Muito criticado na Espanha, o documentário trata do conflito basco frente às forças do ETA.

²⁰ Idéia lançada pelo filósofo italiano em oposição à noção criada por Rohmer – que também buscava na literatura sua base metafórica – de “cinema de prosa”, que entendia a sétima arte como a arte da palavra (1965).

²¹ Período da história do cinema alemão que compreende as décadas de 1960 a 1980, marcada principalmente por um cinema de viés mais artístico, influenciado pela “Nouvelle Vague” francesa, e pelo aparecimento de novos e jovens diretores – Win Wenders e Fassbinder entre eles – unidos pelo *Oberhausen Manifesto*, que propunha inaugurar um novo cinema no país, após quase vinte anos de estagnação econômica, social e artística.

²² Uma imagem que brota de dentro dela mesma e que toma corpo até vir a compor uma atmosfera, trazendo consigo o tom que será usado, posteriormente, na escrita do roteiro (N.T.).

²³ Do grego διήγησις *diegesis* : “História”. O termo foi proposto pela primeira vez por Étienne Souriau, em 1951, para afinar o vocabulário da estética cinematográfica. « La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie » (in : *Revue internationale de Filmologie*, nº7-8). In <http://www.ditl.info/arttest/art823.php>. Consulta feita em 27 de novembro de 2006.

²⁴ O enquadramento é muito importante para mim. Nele dirimem-se questões que afetam o espaço, o fundo, a simetria, os primeiras cópias, o “off”(...) quer dizer, é aí que se encontra o cinema e uma parte importante da emoção (N.T.).

²⁵ Com exceção de « Caótica Ana » (2007).

²⁶ *Ardilla* (espanhol) significa esquilo em português.