

André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema

André Bazin and intermediality: for an impure historicity of cinema

*Margarida Maria Adamatti*¹

1 Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desenvolve, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde é professora colaboradora (Programa Nacional de Pós-Doutorado – PNPd/Capes) do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). E-mail: mmadamatti@hotmail.com.

Esse artigo é resultado da palestra “André Bazin e a intermedialidade: por uma historiografia impura do cinema”, realizada na Universidade Federal de São Carlos, sob a organização do Grupo de Pesquisa Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais. Agradeço ao Cinemídia pela interlocução travada nesses anos e ao Intermídia Project – Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method, ao qual esse artigo está atrelado.

Resumo

Pioneiro *avant la lettre* da intermedialidade, André Bazin não desprezou as possibilidades artísticas do diálogo entre o cinema e as demais mídias. Longe de uma postura purista, Bazin demonstrou como esses entrelaçamentos trouxeram uma inevitável historicidade ao cinema e a possibilidade de aprimoramento da forma fílmica. Num movimento pendular entre a noção de autoria e o elogio à criação anônima das artes, Bazin agregou a arqueologia das mídias ao debate do específico. Através da articulação entre a análise fílmica e o estudo do contexto, os artigos sobre a adaptação teatral e literária abrem-nos caminhos de pesquisa para abordagens intermediárias do cinema. A nossa proposta pretende decompor a metodologia baziniana e apresentar as disputas internas do campo cinematográfico em torno da autoria e do específico.

Palavras-chave

André Bazin, intermedialidade, adaptação, *Cahiers du Cinéma*, *mise-en-scène*.

Abstract

André Bazin was the *avant la lettre* of intermediality, he did not ignore the artistic possibilities of dialogue between cinema and other media. Far from a purist posture, Bazin showed how these intertwinements brought an inevitable historicity to cinema, as well as the possibility of improving the film form. In a pendulum movement between the notion of authorship and the praise of anonymous creation of arts, Bazin added the archaeology of media to the debate of the specific. Articulating between film analysis and the study of context, these articles on theatrical and literary adaptations open research fields for an intermedia approach to cinema. This article seeks to decompose the Bazinian methodology, and to show the internal disputes of the cinematographic field around the concepts of authorship and of the specific.

Keywords

André Bazin, intermediality, adaptation, *Cahiers du Cinéma*, *mise-en-scène*.

Enquanto, historicamente, a teoria clássica do cinema preferiu realçar a noção de específico fílmico, a intermedialidade trilhou o caminho oposto, ressaltando o estudo das interações, interferências, diálogos e zonas comuns entre as mídias. Se a abordagem da intertextualidade² possui uma temporalidade bem mais longa (CLÜVER, 2006), Lúcia Nagib e Anne Jerslev (2014) consideram o texto “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, de André Bazin (1991), como um pioneiro da área de intertextualidade no cinema.

A proposta do artigo é demonstrar não só a originalidade de Bazin, mas também realçar como a forma textual conseguiu conciliar o estudo do específico cinematográfico à autoria individual e coletiva, por meio de um movimento pendular. Construindo uma arqueologia entre o cinema e outras mídias, o crítico francês evidenciou como a presença do teatro ou da literatura pode agir sob a forma fílmica. O diferencial baziniano advém de uma abordagem concomitante do específico do cinema, da historicidade e do contexto de produção, possibilitando abrir caminhos conceituais em torno da intermedialidade no cinema. O artigo propõe quatro eixos de análise concomitantes: 1. a arqueologia da mídia; 2. o aprimoramento da forma cinematográfica pela presença de outras mídias; 3. as disputas do campo cinematográfico em torno do específico; 4. a autoria e o estilo social como caminhos de pesquisa da intermedialidade.

Uma arqueologia das mídias por meio da adaptação literária e teatral

Três artigos do livro *Cinema: ensaios*, de André Bazin (1991), trazem uma abordagem intermediária do cinema: “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, “Teatro e cinema” e “*Diário de um pároco de aldeia* e a estilística

2 Os primeiros estudos de intertextualidade procuravam encontrar influências concretas ou hipotéticas da presença de outros autores nos textos (Clüver, 2006), o que inclui observar quais são os vestígios sociais da linguagem de uma mídia em outra. Assim a intertextualidade surge como um processo de construção, reprodução ou transformação do sentido de um texto noutro texto, seja ele um balé, soneto ou filme, além da especificidade de cada meio. Foi Julia Kristeva quem cunhou o termo intertextualidade, difundindo sua origem no conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Pioneiro da intertextualidade, Bakhtin vê o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem, ao realçar qual o tipo de discurso social é interiorizado através da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário no espaço textual. Portanto, o dialogismo é o espaço de polifonia de vozes. Dessa forma, os textos não são mais vistos como obras individuais, mas como uma orquestração polifônica descentralizada de vários autores socialmente constituídos.

de Robert Bresson”³. Enquanto a teoria clássica do cinema procurou destacar o que era único na forma cinematográfica, nesse conjunto de textos, André Bazin seguiu o caminho contrário. Especialmente em “Por um cinema impuro”, há mais de uma faceta original; a primeira delas diz respeito ao próprio tema. Analisando as adaptações teatrais e literárias, Bazin não adota uma perspectiva negativa em relação ao teatro filmado. Observando que o cinema precisa do mínimo de audiência para garantir sua existência, o crítico vê vantagens a todos os envolvidos na adaptação: o público toma conhecimento da literatura, há um aumento na procura de livros e o cinema aprimora seus acessórios técnicos, com o uso de personagens mais complexos.

Existe nesse artigo uma tentativa de aceitar o gosto do público e os imperativos de mercado, mas sempre numa perspectiva problematizante, como se vê abaixo:

O drama da adaptação é o da vulgarização. Pudemos ler num artigo publicitário do interior esta definição do filme *A sombra do patíbulo*: “Baseado no célebre romance de capa e espada”. A verdade sai por vezes da boca dos comerciantes de filmes que nunca leram Stendhal. Devemos condenar por isso o filme de Christian Jacque? Sim, na medida em que traiu a obra, e em que acreditamos que tal traição não era fatal. Não, se consideramos, em primeiro lugar, que essa adaptação é de qualidade superior ao nível médio dos filmes, e que ela constitui ainda, afinal de contas, uma sedutora introdução à obra de Stendhal, à qual ela certamente rendeu novos leitores. É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Este raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema (BAZIN, 1991, p. 93).

Ao longo do artigo, André Bazin trará argumentos favoráveis e contrários à própria perspectiva apresentada. Como veremos, essa postura lhe é extremamente

3 Podemos ainda destacar, do mesmo livro, os textos “O caso Pagnol” e “Pintura e cinema” como estudos de caso sobre as relações entre o cinema e as demais artes. Para fins de citação, utilizamos a tradução brasileira do livro de Bazin (1991). O conjunto desses artigos data do início dos anos cinquenta. O texto “Por um cinema impuro” foi publicado pela primeira vez no livro *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, em 1952. A revista *Esprit* divulgou o texto “Teatro e cinema” em duas edições: jun. 1951 e jul./ago. 1951. Por fim, o artigo sobre Bresson foi lançado na edição número 3 da revista *Cahiers du Cinéma*, em junho de 1951.

peculiar como método de análise. Quando se debruça sobre o surgimento do cinema, o crítico não aponta para um ineditismo da forma dos filmes. Ao contrário, ele prefere ressaltar o resultado do diálogo com formas midiáticas anteriores, como o *vaudeville*, o *music hall*, o circo, o teatro e o folhetim. Assim Bazin traça um estudo comparativo entre a farsa do século XVI, o circo, o *music hall* e Mack Sennett.

Esses exemplos podem ser tomados como uma perspectiva comum à intermedialidade, na chamada *arqueologia da mídia*, que revisita a historiografia linear clássica do cinema, sem isolar os filmes das demais formas artísticas. Contudo, quando Bazin trilha esse caminho, ele retoma as influências recíprocas entre as artes, com o objetivo de demonstrar sua relação com o momento histórico e o determinante social. Com esse movimento, o crítico francês não vê o cinema como fator único da progressão da técnica e como uma forma de continuum a-histórico. Mesmo quando olha a “genialidade” dos trinta primeiros anos do cinema, Bazin relaciona o resultado às circunstâncias históricas. Dessa forma, o artigo constrói um movimento pendular, que traz dois tipos de argumentação, para que o sentido seja construído numa região fronteiriça, na qual o contexto também surge como determinante.

O peso da circunstância histórica sobre os filmes fica mais evidente quando Bazin retoma os últimos dez ou quinze anos de produção, referentes ao contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. De acordo com o autor, houve um aumento expressivo do número de adaptações literárias e teatrais⁴. Como se a temática do cinema tivesse esgotado novas possibilidades da técnica, teria havido um recuo e um envelhecimento artístico na chamada era dos roteiros. Bazin vai analisar essa premissa, faz críticas a esses filmes⁵, mas seu objetivo é indagar se o

4 Ismail Xavier (2005, p. 86) explica o interesse de Bazin pela adaptação das obras literárias: o elogio a “determinados filmes baseados em obras literárias estará vinculado à sua capacidade de ‘realizar’ a imaginação do escritor, fornecendo um peso ontológico àquilo que, na literatura, é uma significação abstrata ou uma referência aos fatos que tem apenas o ‘valor do relato’”.

5 Embora a temática do realismo não seja o escopo deste artigo, o motivo da condenação ao teatro filmado também faz parte da defesa baziniana do realismo. Condena-se a artificialidade do cenário teatral por ser incompatível com o realismo do cinema.

conteúdo pode fazer progredir a forma do cinema. Observando que os melhores filmes contemporâneos devem muito aos romancistas modernos, Bazin (1991, p. 92) conclui que pode existir um “possível fator de progresso do cinema”, sem uma grande mudança técnica. Isso acontece quando os filmes não tentam nos fazer esquecer a convenção teatral: “Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso” (Bazin, 1991, p. 98). Exatamente quando o cinema se propõe a ser mais fiel ao texto e às exigências teatrais, ele poderá aprofundar sua linguagem. Isto é, a estética do filme pode avançar também em resposta às mudanças trazidas pelo conteúdo. Portanto, a presença de outra mídia pode auxiliar a aprimorar a linguagem cinematográfica.

Há, no artigo, uma preferência pelo cinema autoral, por sua “contribuição insubstituível ao patrimônio da arte” (BAZIN, 1991, p. 100). Portanto, se – no início do texto – Bazin defende o diálogo com as mídias e a importância econômica da adaptação, no final, ele vai eleger outro tipo de cinema. Contudo, os caminhos bazinianos em torno da defesa da autoria e do cinema de gênero pressupõem confluências, afastamentos e reencontros, como veremos.

Entre as adaptações escolhidas para defender o aprimoramento da forma cinematográfica, Bazin escolhe, por exemplo, *Pecado original* (*Les parents terribles*, 1948), de Jean Cocteau⁶. Comentando a transferência para a tela, ele sublinha como a câmera respeitou a natureza do cenário teatral, e revelou detalhes deixados em aberto pelo prosaetrio. Ao destacar a presença da mídia teatro na montagem, Bazin chama a atenção para a ausência de plano subjetivo na sequência final, quando a mãe decide se envenenar. Longe de escolher a multiplicidade do espaço do cinema, Cocteau colocou a câmera um pouco atrás da personagem. O procedimento surge como negação do processo de identificação do espectador e como incorporação do ponto de vista da plateia teatral. Com essa estratégia,

6 O filme é analisado no artigo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” e, de maneira ainda mais detida, no texto “Teatro e cinema” (BAZIN, 1991).

o cineasta compôs, segundo Bazin, um retrato da exterioridade da testemunha. Dessa forma, o crítico toma *Les parents terribles* como exemplo do privilégio que Cocteau restitui com presteza ao teatro.

Como exemplo máximo de fidelidade à adaptação literária, Bazin analisa *Diário de um pároco de aldeia*, de Robert Bresson (1951)⁷. Com a intenção de seguir o livro de Georges Bernanos página a página, Bresson não quis plagiar, mas transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra na qual reconheceu a transcendência, *a priori*. Exatamente por não acrescentar nada de original, o cineasta inverteu os preceitos da adaptação literária. Solicitou apenas aos atores amadores que lessem o texto, que era impossível de ser interpretado, por causa do viés literário. Se as adaptações costumam realçar a clareza visual, cortando os momentos descritivos, Bresson fez o contrário. Sublinhou exatamente a presença de outra mídia na forma cinematográfica. E foi dessas escolhas, e do respeito à literatura, que surgiu um “momento dialético” de criação de estilo⁸.

Existe, nesse conjunto de artigos sobre a adaptação, um movimento dialético entre a fidelidade absoluta ao original e a criação. Se a fidelidade restitui o “essencial” de um “texto” e do “espírito de uma época”, o que toca Bazin são os casos nos quais a fidelidade é compatível com uma independência soberana e com uma liberdade criadora. Observa-se que, nesses dois momentos, uma defesa sutil do cinema autoral surge após um elogio genérico das adaptações sem inovações formais. Portanto, é por meio desse acúmulo de camadas de significação, em vários textos de Bazin, que devemos entender sua construção de sentido.

A questão dos específicos e da impureza em Bazin

Se a tônica do artigo “Por um cinema impuro” é a discussão da adaptação, a forma do texto traz, sutilmente, algumas disputas internas com o campo

7 A obra de Bresson é analisada em detalhes no texto “*Diário de um pároco de aldeia* e a estilística de Robert Bresson”, mas também no artigo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” (BAZIN, 1991).

8 Segundo Ismail Xavier (2005), existe em Bazin um respeito peculiar pelos fatos e pelas coisas, ou a tudo que existe em sua individualidade. E é exatamente esse respeito que comanda sua preferência pelo estilo narrativo.

cinematográfico. A primeira delas diz respeito ao debate entre o específico cinematográfico como técnica. Quando Bazin realçou a presença de outras mídias no surgimento do cinema, ele se distanciou da teoria clássica, que procurava diferenciar os filmes das demais artes. Além disso, houve um afastamento em relação a alguns pensadores. Segundo Ismail Xavier (2005, p. 79), Bazin rompeu com os teóricos da vanguarda quando olhou a “trajetória do cinema, não como desenvolvimento rumo ao cinema puro absolutamente plástico e não narrativo, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista”. Décadas antes, teóricos e cineastas, muitas vezes ligados à *avant garde*, procuraram localizar o diferencial dos filmes na questão da especificidade técnica do aparato cinematográfico. Era em torno da materialidade dos filmes e de sua base técnica, como na mediação fotográfica, que se tentava encontrar uma propriedade não visível das coisas, transmitida na imagem projetada na tela. A postura purista de encontrar a autonomia do cinema vinha acompanhada de um ataque à “contaminação” do teatro filmado. E era exatamente por intermédio da adaptação e do teatro filmado que Bazin procurava encontrar algum tipo de avanço na forma fílmica. Deixando de lado a noção do específico técnico do cinema, o crítico francês trouxe para o debate o contexto e as mudanças na forma geradas em cada período histórico.

Se essa questão aparece no artigo “Por um cinema impuro”, será em “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total” que Bazin (1991) irá debater, de maneira detida, a ausência de um determinante técnico e a-histórico ao cinema. Nestes dois textos, Bazin demonstra como a tecnologia não determina o específico técnico dos filmes, porque essa noção está assentada sobre uma crença na objetividade fotográfica. O crítico opõe-se a ver o surgimento do cinema numa perspectiva técnica ou econômica. De acordo com ele, coube ao mito de invenção do cinema total ocultar a subjetividade do inventor da técnica. Dessa forma, a base da especificidade do cinema reside exatamente na crença de que o real pode ser mediado pela tecnologia. Essa crença está assentada no poder de credibilidade da objetividade fotográfica, por causa da necessidade humana de

acreditar na possibilidade de existência da reprodução mecânica. Como demonstrou Philip Rosen (ROSEN, 2014), Bazin trouxe para o debate do específico a própria irracionalidade, ao tematizar a crença na reprodução técnica do cinema como uma necessidade de natureza mental.

Portanto, os textos “Por um cinema impuro”, “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total” desconstruem a noção de específico técnico do cinema, a partir de várias camadas de significação. Ao quebrar a ideia do específico como algo a-histórico, Bazin demonstrou como o cinema é fundamentalmente histórico. Dessa forma, existe algo de contínuo em cada período. Philip Rosen (ROSEN, 2014) teoriza, então, como em Bazin a noção de específico não é o específico, mas o impuro. O inespecífico ou impuro do cinema surge pela presença do roteiro, da adaptação, do contexto, da economia, da cultura e do público. Mas, se essas impurezas são desconsideradas na teoria fílmica, elas também podem gerar algum tipo de alteração na forma cinematográfica. Para Rosen, existe em Bazin uma “antinomia irresoluta” entre o específico e a impureza. Mais do que uma oposição ou oscilação, há uma constante interpelação aberta às mudanças, baseada em misturar o lado de dentro (supostamente o específico e a técnica) com o lado de fora da mídia (roteiro, adaptação, conteúdo).

Contudo, existe nesse conjunto de artigos outra definição de específico, que não é a definição em sentido lato, ligada à técnica. E essa noção traz para o debate não só o processo de legitimação do cinema, mas também algumas divergências de Bazin – não apenas com a *avant garde*, mas também com seu período histórico.

O debate de Bazin em torno do específico faz parte de disputas internas de atores sociais pela legitimidade, poder simbólico e poder de nomeação (BOURDIEU, 2001)⁹. Ainda nos anos dez, em suas críticas, Ricciotto Canudo deu início, discursivamente, a um processo de legitimação do cinema. Tanto ele

9 Todo campo é um campo de forças e de lutas em constante construção, no qual os agentes tentam conservar ou transformar esse mesmo campo. “A história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a *própria luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporiza” (BOURDIEU, 2001, p. 88).

quanto Louis Delluc, procuraram provar a autonomia do cinema como a sétima arte, num processo recíproco de condenação ao teatro. Seria, exatamente, nas adaptações com repertório teatral que o cinema seria um mero divulgador de obras de outro gênero. Portanto, nessa época, o teatro era visto como a mídia que representava a maior ameaça direta de dependência e contaminação.

Décadas depois, o processo de legitimação do cinema encontrou novas bases, além da questão técnica. Em 1948, Alexandre Astruc publica o artigo "Nascimento de uma nova vanguarda: a 'câmera-stylo'", na revista *L'écran français* (ASTRUC, 1999). Considerando que o cinema ainda não teria uma linguagem completamente consolidada, Astruc não vai até a técnica para diferenciar o específico cinematográfico. Procura a especificidade do ato de filmar no comparativo com a escrita literária. Assim, a discussão em torno do específico permanece atrelada ao diferencial artístico.

Há de comum, entre esses textos, uma noção de específico artístico do cinema como *mise-en-scène* ou estilo. Se o conceito veio de empréstimo do teatro, a "colocação em imagens" (BERNARDET, 1994) por meio da linguagem cinematográfica significava uma incorporação do uso correto das técnicas, mas trazia também a capacidade artística de articular os quadros, os enquadramentos, o movimento de câmera, a iluminação, a montagem, numa qualidade única ao *écran*. Portanto, quando Bazin analisava a presença de outras mídias no específico artístico do cinema, indiretamente o tema trazia um pouco dos debates em torno da autoria na revista dirigida por ele.

Como no caso dos puristas, os jovens turcos da *Cahiers* também defendiam um afastamento das demais mídias, enquanto postura discursiva. Dessa forma, a questão da *mise-en-scène* surge como uma essência não historicizada,¹⁰ contra a qual Bazin injeta grande quantidade de circunstâncias históricas em seu artigo.

10 Analisando os textos da *Cahiers du Cinéma* desse período, Jean-Claude Bernardet (1994) explica que a noção de *mise-en-scène* carecia de definição precisa. Tomando por base a sociologia dos bens simbólicos, é possível pensar na conversão do termo numa essência, cujo custo é um processo de deshistoricização do contexto social e das condições de produção. Como demonstrou Pierre Bourdieu (2007), toda ideia de valor em si mesmo, ou de contemplação desinteressada de objetos artísticos, remete a cânones nunca explicitados, que parecem tomar mais a forma de uma substância do que de uma atribuição ou construção social.

As disputas entre Bazin e os jovens turcos em torno da questão da autoria, na *Cahiers*, apontam indiretamente para o artigo "Por um cinema impuro: defesa da adaptação". Em 1952, François Truffaut apresentou a Bazin um texto chamado "Le temps du mépris: notes sur une certaine tendance du cinéma français". O artigo será publicado somente em 1954, com o título "Por uma tendência do cinema francês", provocando grande polêmica no meio cinematográfico (TRUFFAUT, 1954). Opondo-se *exatamente* às adaptações literárias, o crítico batia de frente com a "Qualidade Francesa". Embora os futuros cineastas da Nouvelle Vague, vez por outra, adaptassem obras literárias, discursivamente eles se opunham à literatura, por sua apelação ao verbal e pela ausência de valores plásticos na composição dos quadros.

Truffaut tinha alvos bem claros quando condenou a adaptação literária: os roteiristas, que eram a categoria de maior prestígio do cinema francês (BAECQUE, 2010b), representados por Jean Aurenche e Pierre Bost. Com apenas 22 anos, o jovem crítico usava da diatribe e das polêmicas contra os cânones estabelecidos para entrar no debate cinematográfico. Bazin supervisionou o trabalho do crítico nesse período. Para a publicação, ele exigiu a reescrita num tom menos agressivo e a inclusão de contrapontos positivos ao cinema atacado.

O artigo de Truffaut possui pontos convergentes e divergentes em relação aos artigos de Bazin sobre a adaptação literária. Enquanto Bazin procurou realçar aspectos positivos na adaptação, o crítico viu apenas literatos que vão trabalhar como roteiristas. A visão negativa da literatura e do cinema comercial surge como maneira de defender a autoria. Contudo, há um ponto convergente em ambos os textos: *Diário de um pároco de aldeia* de Bresson. O jovem Truffaut não elogia somente o cineasta, mas o artigo de Bazin sobre o filme. Portanto, as convergências, tensões e rupturas entre supervisor e pupilo são maiores do que se poderia imaginar à primeira vista. Existe nos dois textos um alvo comum, que até pode indicar mais concordâncias entre eles. Afinal, o artigo de Bazin sobre *Diário de um pároco de aldeia* termina com a seguinte conclusão: "Depois de Bresson, Aurenche e Bost não são mais do que os Viollet-Le-Duc da adaptação

cinematográfica” (BAZIN, 1991, p. 122). Não por acaso, Truffaut escolhe os mesmos cineastas para criticar. Assim, há um movimento de afastamentos e reencontros entre os dois. Por meio crítico e cineasta francês, o texto de Bazin pode ser lido pelo seu revés. Atacando e elogiando o teatro filmado, a postura baziniana pode significar uma estratégia dupla de combate se servindo de duas leituras antagônicas.

Truffaut repete dois critérios de análise de Bazin em seu artigo: a preocupação com a fidelidade e o respeito à literatura e ao espírito. Contudo, ele incorpora os conceitos para desconstruir. Atendo-se à ideia de adaptar com respeito, o jovem crítico ironiza as obras que traem a fidelidade ao original como uma profanação blasfêmica. A principal bandeira do texto é a defesa do cinema autoral: “eu não posso mais crer na coexistência pacífica entre a tradição de qualidade e o cinema de autor” (TRUFFAUT, 1954, p. 26, tradução nossa).

Sua oposição à literatura também era partilhada por Jean-Luc Godard, que escreveu um artigo sobre *O prazer* (*Le plaisir*, 1952), de Max Ophüls, posteriormente recusado por Bazin (BERNARDET, 1994). O futuro cineasta admitiu que seu texto estava mal escrito e questionava um cânone baziniano: a questão da fidelidade ao escritor. Segundo ele, o editor-chefe da *Cahiers* avaliava o cinema em função da literatura a partir da noção de fidelidade.

André Bazin se opôs à política dos autores em dois artigos (BERNARDET, 1994). Em 1955, publicou na *Cahiers* “Comment peut on être hitchcocko-hawksien?” (BAZIN, 1955). Nesse texto, Bazin explica aos leitores que a revista acolheu as posições dos jovens turcos por sua fecundidade e competência, mas o espaço concedido não significa uma política editorial. Além disso, ele confessa a existência de disputas internas na redação, perceptíveis aos leitores atentos. Estes bem sabem que nenhum dos responsáveis pela *Cahiers* partilha do mesmo grau de entusiasmo sobre os cineastas em questão (Alfred Hitchcock e Howard Hawks).

Em 1957, Bazin retomou o assunto num artigo ainda mais consistente, chamado “On the politique des auteurs” (BAZIN, 1996). Neste texto, ele admite que não vê o papel do autor no cinema da mesma forma que Truffaut ou Rohmer, mas isso não

o impossibilita de acreditar numa extensão do conceito de autoria, partilhando de várias opiniões. A diferença entre eles seria a ausência de amor passional. O ponto de discórdia com os jovens turcos giraria em torno do perigo de um culto estético. Segundo Bazin, eles afirmam a grandeza de um filme, mas não a provam.

As cartas de Bazin esclarecem um pouco mais sobre essas disputas internas (BAECQUE, 2010a). Na correspondência a Georges Sadoul, em 1955, o editor da *Cahiers* declara que os jovens turcos representam toda uma geração de cinéfilos fanáticos pelo cinema. Apesar de certa impertinência, por causa da idade, merecem ser ouvidos, porque a posição deles denota talento para a escrita, paixão pelo cinema e uma louvável competência. Por fim, Bazin comenta que prepara uma refutação substancial à política dos autores há muito tempo.

Exatamente no texto “On the politique des auteurs”, Bazin aprofunda uma defesa da intertextualidade no cinema. Se a genialidade faz parte do sistema de produção e de uma conjuntura histórica, o crítico relembra que as circunstâncias sociais devem ser sempre levadas em conta, porque muito do estilo adotado depende do contexto. Ao lado do cinema autoral, frisa Bazin, existem também as obras de arte anônimas, coletivas, que são um produto social.

Indiretamente alinhando-se aos jovens turcos no elogio ao cinema hollywoodiano, Bazin observa que a tradição dos gêneros constitui a base da operação da liberdade criativa pela vitalidade, pela técnica e pela tradição. Por causa disso, ele se opõe à crença de que um bom filme seja obrigatoriamente feito por um autor. Segundo Bazin, cineastas medíocres podem, acidentalmente, fazer filmes admiráveis. Do mesmo modo, gênios podem cair em esterilidade acidental. Assim, a admiração pelo cinema americano não vem só pela qualidade de seus diretores, mas também pela vitalidade e excelência de sua tradição. Portanto, a superioridade de Hollywood não é só uma técnica incidental, mas depende muito mais do que se poderia chamar de gênio cinematográfico americano¹¹.

11 Décadas depois, Thomas Schatz (1991) retomou o artigo de Bazin como inspiração para o título do seu livro, *O gênio do sistema*, no qual desconstrói a autoria cinematográfica, ao demonstrar que, muitas vezes, em Hollywood a genialidade não diz respeito a um único cineasta, mas a um trabalho coletivo.

O artigo sobre a genialidade de Hollywood interessa-nos de perto enquanto abordagem intertextual, porque retira o debate da autoria enquanto essência ou como parte da *mise-en-scène*. Diferente do que era feito pelos jovens turcos na *Cahiers*, Bazin prefere discutir como as relações históricas e o sistema de produção podem influenciar os filmes.

A forma do texto de Bazin e os caminhos para a intermedialidade

A relação de Bazin com os jovens turcos foi analisada por Antoine de Baecque (2010a, 2010b). Alguns desses comentários nos auxiliam a entender a relação dual em Bazin – entre a defesa da autoria no cinema e, ao mesmo tempo, da intertextualidade. Baecque (2010a) realça como o texto baziniano é construído na forma de um combate construtivo de concessão. O crítico não se põe de frente a seus opositores. Ele prefere discutir e entender as posições contrárias do que fazer um desafio radical e frontal. Usando um método de controle e domínio, os textos acumulam uma compreensão contraditória, que é muito indicativa de sua singularidade.

A estratégia de combate de Bazin constituiu-se na explicação do argumento do oponente, defendendo, ao mesmo tempo, suas próprias ideias e as do adversário em perspectiva crítica. Assumindo todas as posições disponíveis na zona de combate, existiria um estilo de luta compreensivo (BAECQUE, 2010a). Assim, Baecque chega à descrição da forma textual de Bazin como uma *denegation comme système*, isto é, um processo de simpatia com o oponente, fazendo do ponto de vista do terceiro seu próprio argumento, sem deixar de manter sua perspectiva original.

Os comentários de Baecque nos auxiliam a entender a movimentação pendular baziniana, abrindo novas possibilidades de discussão da intermedialidade, quando o crítico conjuga a defesa da autoria e da intertextualidade. Enquanto método de trabalho, nesse conjunto de artigos, Bazin trouxe variadas perspectivas de análise ao mesmo tempo, tais como: abordar uma arqueologia das mídias, trazer a presença e a formação do teatro e da literatura nos filmes, retomar o contexto de produção e relacioná-lo à forma fílmica.

Não é possível ver nesses textos um método único de análise fílmica à intermedialidade, mas é digno de nota que o teórico francês articule abordagens que nem sempre a intermedialidade consegue conciliar num mesmo texto: a análise interna dos filmes, o contexto e o estudo da forma. Se Bazin tematiza o específico como parte do estilo, temos uma perspectiva que nos é muito cara ao debate do cinema como estética. Sem propor um método único, é importante ressaltar como Bazin desenha sua argumentação e como reconstrói conceitos, num movimento dialético, entre o estilo social e a marca da individualidade.

Referências

ASTRUC, A. Nascimento de uma nova vanguarda: a "câmera-stylo". In: Oliveira, L. M. (Org.). *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 319-325.

BAZIN, A. Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation). In: BOVAY, G.-M. (Org.). *Cinéma : un oeil ouvert sur le monde*. Lausanne: Clairefontaine, 1952, p. 59-84.

_____. Comment peut on être hitchcocko-hawksien? *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 44, p. 17-18, fev. 1955.

_____. De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 70, p. 2-11, abr. 1957.

_____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. On the politique des auteurs. In: HILLIERS, J; BROWNE, N. (Orgs.). *Cahiers du Cinéma: the 1950s, Hollywood, New Wave*. London: Routledge, 1996. v. 1, p. 248-259.

BAECQUE, A. André Bazin in combat. *Cineaste*, New York, v. 36, n. 1, p. 10-15, winter 2010a.

_____. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

BERNARDET, J. C. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CLÜVER, C. Inter textus/ inter artes/ inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

ROSEN, P. From impurity to historicity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (Orgs.). *Impure cinema*. London; New York: I. B. Tauris, 2014. p. 3-20.

SCHATZ, T. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

TRUFFAUT, F. Une certain tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 31, p. 15-129, jan. 1954.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

submetido em: 12 set. 2017 | aprovado em: 19 out. 2017