

Coleção Debates

Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld (1912-1973), Anita Novinsky, Aracy Amaral, Augusto de Campos, Bóris Schnaiderman, Carlos Guilherme Mota, Celso Lafer, Dante Moreira Leite, Gita K. Guinsburg, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Maria de Lourdes Santos Machado, Modesto Carone Netto, Paulo Emílio Salles Gomes, Regina Schnaiderman, Robert N. V. C. Nicol, Rosa R. Krausz, Sábado Magaldi, Sergio Miceli, Willi Bolle e Zulmira Ribeiro Tavares.

Substancia
2005

antonio candido
anatol rosenfeld
decio de almeida prado
paulo emilio salles gomes

A PERSONAGEM DE FICÇÃO

Equipe de realização: Geraldo Gerson de Souza, revisão; Moysés Baumstein, capa e trabalhos técnicos.



10 anos de
EDITORIA PERSPECTIVA

A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA

Na década de vinte a maneira mais útil de abordar o cinema, para a criação ou a reflexão, era considerá-lo arte autônoma. É possível que a tese da especificidade cinematográfica ainda venha no futuro a produzir frutos práticos e teóricos. Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores idéias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao

romance que o cinema se vincula. A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa a êsses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra-de-arte e êle começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século.

Nesta exposição, podemos pois inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atôres. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada.

O cinema seria pois uma simbiose entre teatro e romance, e o meu cuidado aqui, ao falar de personagens no filme, consistiria essencialmente em determinar os necessários cruzamentos entre as considerações feitas pelos Professôres Antonio Candido e Décio de Almeida Prado a respeito da personagem novelística e da teatral. Pelo menos teôricamente. Pois é possível que o meu empenho em subordinar o cinema ao romance e ao teatro seja, sobretudo, um recurso para levar avante a tarefa ideológica atual mais premente, que é a de libertar o filme do Cinema com C maiúsculo, tão ao gosto da crítica corrente. O desenrolar das reflexões nos conduzirá por certo à conclusão de que a impotência estética do cinema em nada perturba a vitalidade do filme. O terreno que nos ocupa é dominado por uma articulação dialética entre um sistema confuso de idéias, o

cinema, e um conjunto confuso de fatos, os filmes; mas o segundo grupo sempre levará a melhor.

Se retomarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, às quais o Professor Antonio Candido fêz referência em suas aulas, verificaremos que são tôdas válidas para o filme, seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular¹. Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado "campo contra campo", onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro.

A estrutura do filme freqüentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens. Um dos exemplos célebres é *Cidadão Kane*, de Orson Welles. A personalidade central nos é apresentada através dos testemunhos de seus antigos amigos e colaboradores, de sua ex-mulher e de outros comparsas menos importantes. Só não conhecemos o ponto de vista de Charles Foster Kane, o principal protagonista, pelo menos até o momento em que o narrador-câmara nos oferece alguns esclarecimentos. Os testemunhos e descrições contraditórias sôbre o mesmo

1. A observação não se refere à matéria do estudo sôbre "A Personagem do Romance", desta obra; mas a outras aulas do Curso, sôbre técnica de narração e caracterização.

fato fornecem recursos cômicos ou dramáticos, como na velha obra de René Clair, *Les Deux Timides*, ou, mais recentemente, no *Rashomon*, de Kurosawa. Também é bastante comum que a construção do roteiro obedeça ao ponto de vista da personagem principal, como no caso de *Le Jour se lève* (*Trágico Amanhecer*), de Marcel Carné e Jacques Prévert.

Durante os primórdios do cinema falado, a tendência foi empregar a palavra apenas objetivamente, isto é, sob a forma de diálogos através dos quais as personagens se definiam e complementavam a ação. Ainda aqui encontramos uma técnica muito próxima da do romance. André Malraux observa que inicialmente no romance, e até Henry James e Conrad, a função primordial do diálogo era expor. Desejou-se suprimir o absurdo de um narrador onisciente e onipresente e substituiu-se essa convenção por outra. Numa fase ulterior, o romancista passa a utilizar o diálogo após longas passagens narrativas. É precisamente esta a maneira dos filmes falados produzidos até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial, como *Quai des Brumes*, de Carné, ou *Stagecoach* (*No Tempo das Diligências*) e *The Long Voyage Home*, de John Ford; isto é, depois de seqüências sem fala, mais ou menos longas, irrompe o diálogo. A palavra é pois, nesses casos, usada exclusivamente em diálogos de cena.

Mais tarde, a palavra foi utilizada no cinema como instrumento narrativo, tendo havido períodos em que o método foi empregado com freqüência considerável. A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens. Esse recurso assegurou não raro dimensões

dramáticas novas às personagens do filme, e ainda aqui o exemplo que surge logo na memória é o de uma obra de Orson Welles, *The Magnificent Ambersons* (*Soberba*). Nessa fita, é como se tivéssemos dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala. A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer a todos.

O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil. Quando chega, para o velho patriarca Amberson ao pé da lareira, a hora da morte, na sua fisionomia espantada os lábios frouxos tartamudeiam frases e palavras desconexas, enquanto a voz narrativa comenta que a morte de fato o apanhava desprevenido, apesar de tão velho, pois que nela nunca pensara, a não ser naquele momento exato de sua aparição. Ainda nessa obra encontramos uma bela utilização pelo cinema do recurso romanescos da voz interior, através da fala audível, se bem que não pronunciada, do protagonista no momento em foco. Uma carta de ruptura nos é transmitida até à metade pela voz da personagem que a escreve com os lábios cerrados; e a parte final, pela voz daquela que a recebe e de cuja fisionomia não emana uma palavra, mas apenas emoção. O emprêgo maciço desses recursos deu ao pároco da aldeia da fita de Bresson a mesma verdade dramática da personagem de Bernanos. Merece igualmente ser lembrada a efetiva interiorização feita por Lawrence Olivier, através da fala não pronunciada do mais célebre monólogo interior do príncipe Hamlet. Quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprêgo objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior. O filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada, como o

demonstrou a declamação poética de *Hiroshima, Mon Amour*, declamação de eminente relevo na constituição e expressão da protagonista central.

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidentemente a versão cinematográfica do romance *Rebeca*. Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acêrca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. Ficamos conhecendo, tal qual, o ambiente da casa onde Rebeca viveu, pelo menos um vestido seu, e sobretudo contemplamos o tom particular que adquire não só a voz, mas a fisionomia das pessoas, cada vez que a ela se referem. No *Cidadão Kane* há uma personagem, Bernstein, que conheceu certa moça de quem nunca se esqueceu, e eu também não. Entrevi-a num cruzamento de barcos no rio Hudson durante alguns segundos; era então moço e viveu até uma idade bastante avançada. Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não se lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça, as barcas, o rio Hudson, nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na da recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista. Ainda aqui, todavia, seria inexato pretender que a personagem fugidia e inesquecível dessa jovem se constitui apenas de palavras, pois a sua estruturação definitiva permanece na dependência

Contexto visual da P. U.

da tonalidade da voz e, sobretudo, da expressão nostálgica da personagem de Bernstein.

O que ficou dito a respeito das diferentes maneiras de enfocar a personagem e o parentesco flagrante entre romance e cinema que daí decorre, não nos deve levar a nenhum delírio de identificação. A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. Um inquérito limitado e fortuito foi suficiente para me levar à conclusão de que o leitor médio moderno visualiza Carlos da Maia sem barbas; entretanto, no texto de Eça de Queirós, o herói não só as possui, como elas têm função dramática pelo menos numa cena aflitiva com a Condessa de Gouvarinho. Esse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas de palavras. A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos. Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de

deleitar-se
viver a realidade
viver a realidade

películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. Ainda aqui contudo essa estrada foi percorrida francamente pelo filme na retaguarda da literatura novelística contemporânea.

A esta altura de nossas considerações, teria chegado o momento, de acôrdo com o propósito anunciado, de estabelecer a junção da personagem novelística com a teatral, com a esperança de vermos delinear-se nesse encontro o contôrno da personagem cinematográfica. Vamos pois afirmar que no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferirmos, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem num romance. O método a que estamos obedecendo de desdizer imediatamente as principais afirmações feitas não impedirá que restem destas últimas alguns resíduos sólidos e úteis. No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atôres. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés², diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a bôca, os olhos, ou um ôlho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do

2. Em encenações modernas, como as de Jean Vilar, os recursos da iluminação alteram profundamente esta norma. A obscuridade de um palco onde apenas está iluminado o rosto de uma personagem possui a equivalência dramática de um primeiríssimo plano cinematográfico.

que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação. O prolongamento da reflexão nos leva porém a recordar que, se no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, já na fita nos defrontamos, não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes. Nesse fato deve-se procurar a explicação para um fenômeno que contraria o que acaba de ser exposto e nos revela, desde que nos coloquemos num ângulo diverso do escolhido anteriormente, a existência de um liame mais forte entre nós e a personagem de teatro, do que com a de cinema. Com efeito, reina no filme — conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por tôdas — a aflitiva tranqüilidade das coisas definitivamente organizadas. No teatro não é assim. Cada freqüentador assíduo da cena conhece a experiência de ver uma atriz ou um ator escapar por um acidente à disciplina da personagem que encarnam, através de um desmaio, um tropeço ou um esquecimento. Essas ocorrências raras nos fazem penetrar no sentido da tensão particular que reina entre o público e os intérpretes do espetáculo teatral. É que dentro das convenções impostas e aceitas palpitam as virtualidades de um inesperado verdadeiro, que a realidade possui e o cinema ignora.

O aprofundamento das reflexões talvez nos leve a cavar entre a personagem de teatro e a do cinema um abismo tão profundo quanto o que vislumbramos entre esta última e a do romance. Não podemos, com efeito, evitar no teatro uma distinção inicial entre o texto literário teatral e a sua encenação. Hamlet é um herói de ficção que adquire estrutura através das palavras escritas dos diálogos da peça. Os diretores teatrais e os atôres o interpretam, mas essas encarnações são provisórias, e no intervalo permanece a personagem com

sua existência literária. No cinema a situação é outra. As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambigüidade da personagem cinematográfica. Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido, como, por exemplo, o do *Ladrão de Bicicleta* de De Sica e Zavattini, êle fica sendo a personagem e não há maiores problemas.

O exemplo está, entretanto, muito longe de ilustrar o que se passa na maior parte das vezes. Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atôres que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atôres são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atôres e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atôres ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo. "Marlene Dietrich, escreveu André Malraux, não é uma atriz como Sarah Bernhardt, é um mito como Frinéia."

Dentro da ordem de pensamentos aqui expostos, podemos admitir que no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso. Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atôres, permanece a personagem de Ham-

let, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo. Aliás, não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator ou atriz fica. O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática. Na auréola mítica de Greta Garbo, tem singular relêvo o seu aspecto de mulher difícil, inacessível. Não há filme de Greta Garbo em que a personagem por ela interpretada não se torne finalmente acessível à posse, e em muitos dêles ela representou o papel de mulher fácil; mas nenhuma dessas evidências dramáticas perturbou um só instante a sua inacessibilidade mítica.

É facilímo enumerar uma lista de exemplos cinematográficos que contradizem frontalmente o que acabamos de expor. Como Hamlet, se bem que com maior margem de atualização, Tarzan é uma personagem que permanece, enquanto passam os atôres que o interpretam na tela. Para recrutar as suas personagens o cinema não demonstra, efetivamente, o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às que encontra já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro. A êsse propósito, a expressão "pilhagem" tem sido empregada, e com justeza. O cinema se adapta mal ao critério de individualismo e originalidade que se tornou norma na melhor literatura. Para êle, tudo ocorre como se as personagens criadas pela imaginação humana pertencessem ao domínio público. Isto, aliás, sucede efetivamente com as maiores personagens criadas pela cultura do Ocidente. André Bazin observa que Dom Quixote é uma figura familiar para milhares de pessoas que nunca tiveram um contato direto com a obra de Cervantes. Para entendermos o que acontece com o cinema, é preciso igualmente lembrar, acompanhando ainda

aqui algumas reflexões de Bazin, que é relativamente muito recente a noção de plágio, hoje em voga para as artes tradicionais. O comportamento do cinema nos reconduz até certo ponto ao tempo antigo, em que temas e personagens eram domínio comum das diversas artes e autores, quando estes eram identificáveis. Referindo-nos a um tempo mais próximo, podemos, com as devidas reservas, sublinhar como é compreensível, numa perspectiva cinematográfica, que Shakespeare, Molière ou Goethe tenham retomado personagens como Hamlet, D. Juan ou Fausto. Acontece, contudo, que a pilhagem cinematográfica de personagens célebres nunca se verifica no sentido de aprofundá-las e ampliá-las. No melhor dos casos, o cinema aspira a uma transposição equivalente, mas quase sempre o que faz é reduzi-las a um digesto simplificado e pobre. No entanto, é capaz de criar personagens tão poderosas quanto as da literatura ou do teatro, que ele pilha e humilha, embora, nos seus 67 anos de existência, só tenha na verdade produzido uma: Carlito.

O caso da obra de Charles Chaplin é até o momento singular na história do cinema. Da Primeira à Segunda Guerra Mundial viveu na tela e impregnou-se nas imaginações uma personagem tão popular como os maiores ídolos da história do cinema e, ao mesmo tempo, tão consistente, coerente e profunda quanto as maiores figuras de ficção criadas pela cultura ocidental. A distinção estabelecida com o exemplo de Greta Garbo entre a personagem dramática e a mítica não se aplica a Charles Chaplin, onde a carga mitológica ficou concentrada em Carlito. Isso pelo menos enquanto Chaplin permaneceu Carlito. Alterou-se o quadro ao nascerem as figuras de Verdoux, Calvero e do Rei em Nova Iorque, e a tendência dos que procuram restaurar uma unidade perdida é encontrar na personali-

dade mitificada de Chaplin a matriz unificadora de Carlito e das três outras personagens.

Vem a pêlo uma reflexão final a propósito da personagem literária e teatral, de um lado, e a cinematográfica, de outro. Dada a vinculação, através de adaptações, entre romance, peça e filme, André Bazin apresenta uma hipótese razoável. Segundo êle, para um crítico daqui a cem anos não se apresentará o problema de saber qual o original. No caso das três expressões serem artisticamente equivalentes, o crítico sentir-se-á diante de uma mesma obra em três artes; de uma espécie de pirâmide artística com três faces igualmente válidas. Esse desinterêsse pelas origens já caracteriza, em nosso tempo, a maior parte dos consumidores de personagens.

Resta porém um problema. A perspectiva histórica nos permite assegurar que as personagens de origem literária e teatral são capazes de viver séculos e de integrar-se definitivamente numa dada cultura. Dom Quixote, Hamlet e Fausto participam da cultura do Ocidente como Napoleão. Quem ousaria afirmar que no fim do século XXI Carlito, ou qualquer outra personagem de origem cinematográfica com mais de cem anos, estaria, como Lênine, integrada na cultura do tempo? E no caso afirmativo, seria o Carlito registrado em película na interpretação de Chaplin ou seria outro? A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada. Poderá um Leonardo do cinema fazer aceitar pela posteridade uma Mona Lisa cujo fascínio e mistério seria expresso através de movimento, som, sofrimento, alegria e do contexto completo do seu drama?

Não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência. Para início de conversa, é muito mais laborioso preservar para a posteridade as personagens registradas nas imagens e palavras faladas da película, do que as impressas em linguagem escrita. Mesmo admitindo-se que não sofrerá solução de continuidade o movimento de salvaguarda de filmes, iniciado na década de trinta na Inglaterra, América, França e Alemanha, e que hoje se estende a cerca de 40 países, nada permite afirmar que as personagens enlatadas nos arquivos das Cinematecas terão assegurado o seu diálogo com a sensibilidade do futuro. É possível e talvez mesmo provável que os conservadores dessas instituições vivam na ilusão de estar preservando arte, quando na verdade o seu papel terá sido o de reunir materiais para os arqueólogos, historiadores e outros eruditos do futuro. Se isso não acontecer, se, contra uma série de evidências pressentidas, muitas das fitas realizadas em nosso século tiverem no século XXI o significado que têm para nós os romances de Stendhal, então Trina Mc Teague existirá como para nós existe Fabrício Del Dongo, *Greed* será conhecido como a *Chartreuse*, e um número equivalente ao das pessoas que hoje sabem quem foi Beyle saberá quem foi Stroheim. Os mais entendidos terão conhecimento de que a atriz que emprestou seu corpo e seu rosto a Trina chamava-se Zazu Pitts, e os eruditos citarão mesmo o nome de um obscuro escritor norte-americano, Frank Norris, autor de *Mc Teague*, um romance esquecido.

Naquele tempo estará morta a Greta Garbo mítica que o nosso século conheceu, e cujo estímulo vital terá dependido da contemporaneidade. Mas permanecerá a sua contribuição às faces múltiplas, à tradição e ao polimento das personagens da *Dama das Camélias* ou de *Anna Christie*.

Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo. Napoleão é transmitido através de palavras e das imagens estilizadas e fixas da pintura e da estatuária. Hitler terá tudo isso acrescido das imagens em movimento e estilizadas pelo preto e branco e outras imperfeições do registro cinematográfico.