

Coleção Primeiros Passos

**Antropologia da Comunicação
Visual**

Massimo Canevacci

Antropologia do Cinema

Massimo Canevacci

Hitchcock/Truffaut

Entrevistas

François Truffaut

Hollywood

Entrevistas

Michel Ciment

Hollywood 1936

Blaise Cendrars

A Imagem-Tempo

Cinema II

Gilles Deleuze

A Linguagem Cinematográfica

Marcel Martin

O Vôo dos Anjos: Bressane,

Sganzerla

*Estudo sobre a criação
cinematográfica*

Jean-Claude Bernardet

O que é Arte

Jorge Coli

O que é Cinema

Jean-Claude Bernardet

O que é Fotografia

Claudio Araujo Kubrusly

O que é Teatro

Fernando Peixoto

Coleção Encanto Radical

Griffith

O nascimento de um cinema

Ismail Xavier

Hitchcock

O mestre do medo

Inácio Araujo

ANDRÉ BAZIN

O CINEMA

ENSAIOS

Tradução:

Eloisa de Araújo Ribeiro

Introdução:

Ismail Xavier

editora brasiliense

Copyright © by Les Éditions du Cerf, 1985

Titulo original: *Qu'est-ce que le cinéma?*

Copyright © da tradução brasileira: Editora Brasiliense S.A.

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada,
armazenada em sistemas eletrônicos, fotocopiada,
reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer
sem autorização prévia do editor.

ISBN: 85-11-22033-X
Primeira edição, 1991

Indicação editorial: Jean-Claude Bernardet
Preparação de originais: Juliana Jardim Barboza
Revisão: Vânia L. Amato e Juliana Jardim Barboza
Capa: Elizabeth Laffayete Ferreira

Os capítulos I e XIX foram traduzidos por Hugo Sérgio Franco
para publicação na coletânea "A Experiência do Cinema"
(Gaal/Embrafilme, 1983). Agradecemos à Editora Paz e Terra a cessão
dos direitos de tradução.

A tradutora agradece à equipe da Cinemateca do Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro, que colaborou gentilmente na
pesquisa dos títulos brasileiros dos filmes.



Rua da Consolação, 2697
01416 São Paulo SP
Fone (011) 881-3066 - Fax 881-9980
Telex: (11) 33271 DBLM BR

IMPRESSO NO BRASIL

SUMÁRIO

Introdução, <i>Ismail Xavier</i>	7
Advertência	15
Prefácio	17
- I. Ontologia da imagem fotográfica	19
- II. O mito do cinema total	27
III. O cinema e a exploração	33
IV. <i>O mundo do silêncio</i>	42
V. M. Hulot e o tempo	47
- VI. Montagem proibida	54
- VII. A evolução da linguagem cinematográfica	66
- VIII. Por um cinema impuro — Defesa da adaptação	82
IX. <i>O Journal d'un curé de campagne</i> e a estilística de Robert Bresson	105
X. Teatro e cinema	123
XI. O caso Pagnol	166
XII. Pintura e cinema	172
XIII. Um filme bergsoniano: <i>Le mystère Picasso</i>	178
XIV. <i>Alemanha ano zero</i>	187
XV. <i>Les dernières vacances</i>	191
XVI. O <i>western</i> ou o cinema americano por excelência ..	199
XVII. Evolução do <i>western</i>	209
XVIII. Um <i>western</i> exemplar: <i>Sete homens sem destino</i> ...	219
XIX. À margem de "O erotismo no cinema"	225
- XX. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação	233
XXI. <i>La terra trema</i>	258

-XXII. <i>Ladrões de bicicleta</i>	264
-XXIII. De Sica diretor	278
XXIV. Uma grande obra: <i>Umberto D</i>	295
XXV. <i>Cabiria</i> , ou a viagem aos confins do neo-realismo .	299
XXVI. Defesa de Rossellini	308
XXVII. <i>Europa 51</i>	318
Índice de filmes citados	321

SUMÁRIO



“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte.”

ANDRÉ BAZIN

INTRODUÇÃO

Ismail Xavier

Em *Nick's movie — Lightning over water* (1980), Wim Wenders presta homenagem a Nicholas Ray: de comum acordo com o cineasta, registra o cotidiano deste amigo doente, a quem resta pouco tempo de vida. Logo de início, o filme revela a sua regra e, a par do inusitado da situação, não nos incomoda a patente encenação presente ao longo das seqüências: filma-se e monta-se como numa ficção e o esquema denuncia, sem remorso, o caráter de “repetição para a câmara” de muitas passagens. Mas nem tudo é tão claro; aos poucos se instala uma ambigüidade que nos desafia — encenação? espontaneidade? — e sentimos a força deste laboratório que terá um fim próximo: Nicholas Ray vai morrer. As imagens na tela realçam como poucas o peso, o sentido de presença pretérita (“isso foi”) que indicia a morte quando olhamos a reprodução mecânica, este mesmo peso tematizado por Roland Barthes, em *A câmara clara*, retomando, em outra chave, os temas da Piedade e da Morte na fotografia, muito caros a André Bazin. Sem dúvida, há este efeito em *Nick's movie*, mas estamos no cinema (não na foto) e Nicholas Ray se move, existe, persiste diante da câmara, é duração, fluxo do tempo, como nos lembraria o próprio Bazin. Índice de morte, preservação de uma dinâmica viva: os dois efeitos se tencionam dentro de certo equilíbrio mas há, perto do final de *Nick's movie*, um clímax que inviabiliza qualquer resíduo contemplativo face ao passado em que Wenders e Ray viveram a experiência. O dia-a-dia se faz drama, se condensa e, nesta intensidade, se presentifica de modo mais pleno: estamos no quarto do hospital, Nicholas Ray está sentado junto à sua cama e conversa com Wenders atrás da câmara; ele sente dores, passa mal e a conversa fica muito tensa pois se tem a impressão de que tudo pode se precipitar a qualquer instante. Nicholas Ray

pede para ele dizer “corta” ao fotógrafo, não agüenta mais a situação; Wenders replica “diga você para cortar” e, enquanto dura este diálogo para decidir quem comanda este momento que é vida (sua espessura está na ameaça) e representação (a câmara sela o acordo), somos colocados diante de uma passagem extraordinária do cinema. Ray acaba por dizer “corta” (seu último gesto de diretor) e desaparece do filme que terá outra seqüência. Ele morreu alguns dias depois desta “cena” que tem suscitado muita discussão pelo aspecto moral de uma filmagem no limite da morte (no filme, a morte se afigura possível ali, diante de nós).

Presente nesta discussão, uma problemática tipicamente baziniana: a da presença da morte (o mesmo vale para o sexo) no cinema. A profanação de um instante que deveria ser único, o horizonte de obscenidade da duplicação mecânica da experiência individual irredutível posta em série, exibida em sessões corridas. O jogo foi feito ao longo dos dias mas Wenders e Ray entenderam haver um limite para a experiência de registro consentido e, mesmo esticando a corda além do que muitos gostariam, o interdito da morte se fez valer e esta “cena” do hospital traz à tona, dramatiza, tudo o que de mais fundo está aí implicado. Quando se assiste ao filme de Wenders e se procura assimilar o impacto da “cena”, vem a experiência direta da força deste resíduo, deste rastro do real na imagem cinematográfica. E se constata a vigência de questões que décadas de análise do discurso e dissecações da imagem não eliminaram de nossa pauta teórica, deixando patente o retorno de formulações de um dos maiores críticos do cinema: a feição peculiar do mundo na tela, o poder da imagem cinematográfica de preservar a autenticidade da duração, trazer a espessura de um instante vivido. Percorrer a principal coleção dos textos de André Bazin é explorar estas e outras questões; repensar nossa relação com o cinema auxiliados por quem nos ofereceu uma reflexão na aparência simples mas de amplitude extraordinária.

Em termos de cinema e fotografia, podemos concordar com Bazin, escrever contra ele, emprestar algumas noções e idéias, rechaçar outras. Impossível ignorá-lo. De Christian Metz a Pascal Bonitzer, de Roland Barthes a Gilles Deleuze, a teoria do cinema e o pensamento da imagem têm dialogado com este crítico notável que nos anos 40 e 50, proferindo palestras em cineclubes e escrevendo artigos em revistas, entre elas a católica *Esprit* e os *Cahiers du Cinéma* (que ajudou a criar em 1951), conduziu a análise do filme a um outro patamar. Sem nunca ter escrito um tratado, uma suma de seu pensamento, ele, de fato, nos legou uma teoria, uma concepção da história do cinema,

uma estilística capaz de dizer muito bem porque Orson Welles e Jean Renoir são especiais entre os maiores cineastas.¹

Ensaísta de mão cheia, Bazin expôs suas idéias partindo quase sempre de questões suscitadas por um filme, um cineasta ou um conjunto de obras. Pensamento em ato, alinhavou noções, juízos, sem nunca perder o toque da intervenção pessoal, sempre em contato direto com a atualidade, atento ao novo que exige um intérprete e ao dado da tradição que solicita novo exame, uma inversão de sentido face a novas circunstâncias. Diante do impacto de *Cidadão Kane* e do cinema norte-americano que o fim da II Guerra tornou disponíveis no mercado europeu, diante da revolução gerada pelo neo-realismo italiano, foi Bazin quem trouxe a mais rica formulação crítica capaz de esclarecer o significado das transformações então em andamento, numa criação que, no desdobramento, mostrou-se uma teoria do cinema moderno (ver “A evolução da linguagem cinematográfica” e a série de artigos sobre o neo-realismo na parte final deste livro). Diante da tradição teórica das vanguardas de 1920 e da formulação clássica de André Malraux em 1940 (a arte do cinema começa com a decupagem da cena), foi Bazin quem subverteu de forma radical a questão da montagem e do “específico filmico”, superando lugares-comuns sobre as relações entre o cinema e o teatro, criando um novo referencial de papel decisivo na formação dos jovens que, em 1959, lideraram a *Nouvelle Vague* (ver “Montagem proibida”, “Por um cinema impuro — defesa da adaptação” e “Teatro e cinema”).

O pós-guerra francês foi extremamente profícuo em crítica e teoria cinematográficas. Havia o novo clima criado pela liberação; havia um pensamento marcado pela noção de compromisso, engajamento e o existencialismo, em suas variadas acepções (Sartre, Merleau-Ponty, Emmanuel Mounier), definia um horizonte de reflexão que atingia todas as esferas, a do cinema em especial. A guerra tornara mais patente a importância da nova técnica no mundo contemporâneo; desde os anos 30, a trajetória política da Europa definira uma “batalha das imagens”, mostrara a força dos veículos de comunicação no engendramento de uma retórica exercida sem tréguas na vida cotidiana. Na França e na Itália, aquela conjuntura de vitória sobre o fascismo e de reconstrução do mundo dentro de uma nova ordem encontrou expressão numa análise da cultura conduzida nos termos do humanismo renovado. No cinema, a confiança no homem como sujeito da história gerada pela liberação produz um interregno de reconciliação intelectual e emocional com a modernização, dando ensejo a um estilo de reflexão como o de Bazin. Nele se articulam fé religiosa e humanismo

técnico a conceber a produção industrial da imagem como uma promessa de conhecimento, um “estar em casa” no planeta, uma exploração iluminadora dos segredos do mundo. Tal humanismo técnico tem algo da fé democrática, da concepção idealizada da ciência como gesto de amor à natureza e propicia, digamos, um momento feliz em que a cinefilia se vive, sem contratempos, como amor à vida, atenção ao mundo. Através dele, o espírito de missão de Bazin pode se deslocar da aspirada vida de professor — dado que balizou sua formação — para o terreno da crítica militante, toda ela um formidável elogio ao cinema sonoro, ao avanço das técnicas da reprodução como materialização de sonhos da humanidade (ver “O mito do cinema total”, “O cinema e a exploração”).

Não por acaso, a questão central dessa crítica é a da “vocalização realista” do cinema, não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como *forma* de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambigüidade, o aspecto multifocal dos dramas. Tal produção de imagem requer um estilo, implica numa escolha. A forma deste realismo tem seus procedimentos-chave. Esses mesmos que os construtores do cinema moderno (Renoir, Welles, Wyler, Rossellini) estavam, ao ver de Bazin, afirmando, a par da diversidade de circunstâncias e “mensagens”: o “plano-seqüência” (apresentação da cena sem cortes, numa única tomada), os movimentos de câmara, o uso da profundidade do campo visível (tridimensionalidade), o respeito à duração contínua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem. Tal cinema de “situações em bloco”, sem a análise prévia exigida pela montagem do cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão” baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si.

Há, sem dúvida, a matriz bergsoniana neste ideal, um pouco à revelia de Bergson na adesão ao mundo mecânico da técnica. Tal atenção à *durée* resulta do papel central do filósofo francês na formação do crítico, presença vital anterior à leitura dos textos de Sartre sobre a imaginação e o imaginário, anterior mesmo ao contato de Bazin com Emmanuel Mounier (um dos fundadores

da *Esprit*) no final dos anos 30, quando o então estudante teve vivo interesse pelo Personalismo de que Mounier, um dos teóricos do existencialismo católico francês, era o porta-voz. Com sua profissão de fé no cinema, Bazin traduz um movimento de reconciliação do pensamento religioso com o mundo moderno e pode observar a tela sem a moldura moralista de desconfiança na imagem e no que nela é apego à esfera da carne. Há mesmo um interesse pela natureza que lembra o cientista apaixonado pela empiria, mas lhe acrescenta uma fenomenologia da ambigüidade, uma noção de facetas do mundo a resgatar que faz da ciência um canal de intimidade com os meandros da Criação (a ponto de, em crítica do nº 2 dos *Cahiers*, ele lembrar que é preciso ler em filigrana a evidência da graça, pois “os signos de Deus não são sempre sobrenaturais”).

Tal confiança na imagem cinematográfica, Bazin a partilha com os primeiros teóricos do cinema — Louis Delluc, Jean Epstein — com a ressalva de uma opção realista, estranha ao ideário da vanguarda dos anos 20, que deixa Bazin mais em paz com o cinema industrial. Tal confiança era um traço recorrente na fortíssima tradição teórica francesa, até que os anos 60 viessem abalá-la ao alterar os termos do pensar o cinema e a política. Na primeira metade do século, era comum nessa tradição identificar o cinema com um sopro de autenticidade na cultura, recusa de artificios. Tal postura marcou a recepção dos críticos franceses a Hollywood cujos gêneros mais populares foram saudados como um vento de juventude, simplicidade, intimidade com a natureza (o *western*, tudo o que se afigurava como o Outro da Europa). Por esta via, a produção industrial se legitimou, consolidando sua posição central na cinefilia parisiense, dado que, nas revistas de cinema, afastou as formulações mais apocalípticas face à cultura de massa e Hollywood (até 1968). Se no pós-guerra a alternativa neo-realista é exaltada, isto não implica, para Bazin, no rechaço a outros modos de produção: seu movimento é de respeito à fatura individual, feições particulares; a pertinência a um sistema de produção não é motivo para recusas em bloco. Flexível, sua marca é o exercício da crítica que evita simplesmente “aplicar” pressupostos ideológicos, apostando mais na acuidade do olhar, na sensibilidade ao estilo, talentos que a sua escrita soube expressar de forma admirável, gerando *insights* críticos de grande consequência, fonte de um carisma intelectual que deu enorme suporte à sua vulnerável postura de missionário, à sua figura cândida cuja constelação de valores humanistas, fosse outra a inteligência, talvez não superasse o risco da ingenuidade.

Na fala de seus contemporâneos, é constante a referência à integridade de Bazin; é unânime nos que o conheceram a menção à sua generosidade, compreensão, notáveis num homem cuja saúde precária, com frequência, lhe impôs limites.² Pelos testemunhos, sua postura diante do cinema não se desliga de um “modo de ser” que se expressa de formas variadas: há o sabor dos episódios geradores de um folclore simpático em torno de seu amor pelas espécies da natureza (Bazin chegou a ter em casa um filhote de crocodilo; do Brasil, levou um papagaio); há a incrível dedicação com que soube se dar a todos, sendo emblemático o episódio de Truffaut — este *enfant sauvage* que Bazin ajudou a tirar de um reformatório, adotou e conduziu para uma vida criativa de escritor e cineasta.

Nisso tudo há forte coerência, a qual implica uma relação de empatia com o mundo, de tal intensidade que a referência ao olhar não se dá aqui apenas como metáfora espacial a designar atitudes de espírito mas qualifica o movimento mesmo de uma existência. A tônica deste olhar, um amigo resumiu muito bem ao lembrar que “seus olhos foram sempre muito ágeis, à vontade, no movimento da percepção à reflexão, do objeto à idéia”. A observação é de 1959 e seu autor, Roger Leenhardt, como outros amigos, prestava nos *Cahiers du Cinéma* nº 91 sua homenagem a Bazin, logo após a sua morte, aos 40 anos, em novembro de 1958. Leenhardt não faz parte da nova geração de críticos que justamente a partir desse mesmo ano mergulharia na prática do cinema para transformá-lo. Seu artigo não é, portanto, a homenagem dos afilhados — Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer. É o tributo do mestre que, escrevendo sobre cinema na revista *Esprit*, havia marcado a formação de Bazin no final dos anos 30, início dos 40. Com sua presença, a homenagem dos *Cahiers*, em 1959, ata os dois extremos de um percurso da cultura cinematográfica francesa marcado pelo pensamento de Bazin. Quando compôs seus primeiros grandes ensaios entre 1945 e 1947, ele foi explícito no diálogo com Leenhardt e André Malraux de “Esboço de uma psicologia do cinema” (1940) e *Le musée imaginaire*; ao fundar, com Jacques-Doniol Valcroze e Lo Duca, os *Cahiers*, havia a consciência de continuar o trabalho de Jean George Auriol, o diretor da *Révue du cinéma* (1946/1949), crítico que, desde os anos 30, representava um momento de reconciliação da teoria francesa com o cinema narrativo sonoro após o trauma que roubara o ímpeto à vanguarda de 20. Bazin morreu cedo demais, mas em 1958 já deixara sua marca no pensamento daqueles que balizariam os anos 60, ligando seu nome à constelação de temas que teve na *Nouvelle Vague* uma

resposta prática decisiva. A par de suas análises da linguagem (a teoria do “plano-seqüência”), ele contribuiu para a “política dos autores” liderada pelos *Cahiers*, discutindo seus princípios com os colegas mais jovens que iriam levar à prática o primado da autoria no cinema. Não por acaso, foram autores (Welles e Renoir) o tema dos textos que concebeu em forma de livro (o sobre Renoir, escrevia quando morreu); casos isolados dentro de sua vasta produção que permaneceu em artigos só organizados em obras póstumas, pelo esforço de Truffaut ou dos colaboradores dos *Cahiers*.

Os textos aqui reunidos compõem a coleção que, a partir de 1958, evidenciou a envergadura do teórico André Bazin, mostrando o quanto a sua visão do cinema não estava apenas apoiada em sua sensibilidade ao talento, ao estilo, às nuances da linguagem, mas implicava numa ontologia, investigação do específico filmico. A pergunta “O que é o cinema?” não poderia admitir a asserção definitiva mas seu pensamento, de ensaio a ensaio, revela um conjunto de traços que definem, sem dúvida, uma coerência. No recuo da interrogação, ele discute a fotografia, a reprodução técnica, e retoma reflexões de André Malraux para inserir o cinema na história da arte, esfera onde Bazin o vê cumprir um papel redentor. Em “Ontologia da imagem fotográfica”, ele observa que a perspectiva da Renascença constitui um “pecado original”: retirou a inocência da representação e reduziu a arte à imitação da aparência, ao ilusionismo que o barroco veio radicalizar. Quando a aparência assume um valor em si mesma, a arte sacrifica a sua dimensão estética (a expressão de realidades espirituais) e se psicologiza, curvando-se ao desejo de duplicação, à imitação que quer salvar o ser pela aparência, a exorcizar o tempo, como no antigo Egito o embalsamento era a condição da eternidade. Para Bazin, a fotografia e o cinema invertem os termos desta equação, pois aí é a própria técnica de base que incorpora tal desejo, tal “complexo da múmia”, antes do uso da técnica por um sujeito. Se o cinema é linguagem, fato de discurso, é preciso frisar que, antes de suas articulações e de sua sintaxe, ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza da técnica, no automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo, não uma semelhança como as já conhecidas na tradição pictórica, mas um “molde da duração”, um decalque do movimento. Tal imagem tem força de realidade não apenas porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar, baseada no processo fotoquímico. Aqui, a reprodução não é pecado, não resulta de escolha do artista. No cinema, o ilusionismo não o é plenamente; o objeto deixou efetivamente seu rastro na película e crer em sua exis-

tência ou ficar seduzido pela sua palpabilidade não constitui obstáculo. Apoiados na força psicológica deste rastro do mundo em seu corpo, a fotografia e o cinema constroem a sua estética a partir daí, explorando seu poder essencial de reprodução do real e liberando, ao mesmo tempo, as artes plásticas de seu afã de imitação precisa. Na pintura, escravizar-se à aparência é macular a arte; no cinema, macular a aparência é perder o solo da expressão, anular o específico e todas as suas promessas de revelação.

Por diferentes caminhos, encontramos a mesma aposta de Bazin. Ela se desdobra em formulações certamente discutíveis como tem mostrado a produção teórica mais recente, empenhada em assinalar os limites do seu idealismo, na teoria da imagem e do cinema moderno, nas expectativas históricas. Vivemos o seu futuro e tais limites estão claros, o jogo está feito. O essencial a destacar aqui é sua lucidez e coerência como expressão de um momento onde o melhor da crítica de cinema vivia a constelação humanista e seus correlatos de esperança, pouco atenta, por exemplo, ao mundo infernal de regressões, controles e dominações que a teoria crítica de Adorno e Horkheimer desenhava para os filhos do iluminismo na era da indústria cultural. Distante deste e de outros diagnósticos sombrios(?), a cinefilia podia abrigar a aposta de Bazin, viver o mundo da reprodução mecânica como promessa de redenção, sem a melancolia barroca de uma reflexão mais recente (penso em Barthes a prenunciar a morte no *clíc* da máquina), sem viver o vazio do simulacro que a poluição imagética de hoje nos reserva. Podia então esperar, como ocorrera no início do século, a harmonia de ciência e arte, espírito e matéria, técnica e estética, esta utopia da modernidade expressa de forma original na obra de Bazin, canto de cisne dos evangelhos do cinema, sem dúvida o mais brilhante.

NOTAS

1. Em 1950, Bazin publicou um livro sobre Welles (Paris, Éditions du Chavanne) e morreu antes de terminar o livro sobre Jean Renoir, depois editado por François Truffaut (Paris, Éditions Champes Livre, 1971).

2. Tomo como referência a biografia escrita por Dudley Andrew — *André Bazin*, Nova York, Columbia University Press, 1990, 2ª edição —, os prefácios de Truffaut a dois livros de Bazin que organizou — *Le cinéma de l'occupation et de la résistance* (Paris, Union Générale d'Éditions, 1975) e *O cinema da crueldade* (São Paulo, Martins Fontes, 1989) — e os artigos de Paulo Emílio publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, incluídos na coletânea *Crítica de cinema no Suplemento Literário vol. II* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982).

ADVERTÊNCIA

Em 1958, seis anos depois da criação da coleção “Sétima Arte”, André Bazin publicou o primeiro volume de uma série de quatro sob o título genérico de *Qu'est-ce que le cinéma?** O prefácio, cujo essencial conservamos, indicava claramente seu teor: “O título não é a promessa de resposta, mas antes o enunciado de um problema que o autor se colocará ao longo destas páginas”.

Para ele, prática e teoria remetem uma à outra numa leitura em que a “ingenuidade” interrogativa constitui um momento de uma compreensão rigorosa. É sem dúvida esse rigor, sem descartar a emoção, que assegura desde o primeiro volume o sucesso da obra.

A morte de André Bazin não lhe permitiu dar os últimos retoques ao quarto volume, sobre o neo-realismo italiano. Foi seu amigo Jacques Rivette quem o fez, em 1962, prestando uma última homenagem àquele que foi a consciência de toda uma geração de críticos e de cineastas.

A obra em quatro volumes teve várias reedições, sinal de uma demanda sempre reiterada.

Em 1975, reunimos em um único volume os principais artigos. Toda escolha é um risco. Assumimos esse risco com a senhora Janine Bazin e aconselhados por François Truffaut.

Dez anos mais tarde, quando cresce o interesse por Bazin na França e em outros lugares, propomos às novas gerações de cinéfilos esta obra fundamental, com a mesma fórmula que faz dela seguramente a coletânea mais significativa.

É nosso desejo fazer com que os leitores compartilhem o intenso amor pelo cinema que animava André Bazin, cuja obra iluminou esta coleção.

Le Cerf, 1985

* O que é o cinema? (N.T.)

PREFÁCIO

Este livro reúne artigos publicados desde o final da guerra. Não dissimulamos o perigo do empreendimento, que é principalmente o de incorrer a crítica de presunção, oferecendo à posteridade reflexões de circunstâncias mais ou menos inspiradas pela atualidade. Tendo, porém, a sorte de exercer seu culpado ofício num jornal e em diferentes revistas e semanários, o autor desfrutou talvez da possibilidade de escolher artigos menos diretamente determinados pelas contingências da atualidade jornalística. Daí resulta, em compensação, que o tom e sobretudo as dimensões dos artigos aqui reunidos serão bem variados; os critérios que nos guiaram sem mais de fundo que de forma, um artigo de duas ou três páginas publicado num semanário podia, na perspectiva deste livro, ter tanta importância quanto um longo estudo para revista, ou pelo menos dar ao edifício a pedra angular útil à solidez da fachada.

É bem verdade que poderíamos e talvez deveríamos ter refundido os artigos na continuidade de um ensaio. Renunciamos a isso por receio de cair no artifício didático, preferindo confiar no leitor, deixando-lhe a tarefa de descobrir sozinho, se ela existe, a justificação intelectual da aproximação dos textos.

O título da série, *Qu'est-ce que le cinéma?*, não é bem a promessa de resposta, mas antes o enunciado de um problema que o autor se colocará ao longo destas páginas. Estes livros não pretenderão, portanto, oferecer uma geologia e uma geografia exaustivas do cinema, mas apenas conduzir o leitor a uma sucessão de sondagens, explorações, sobrevôos feitos por ocasião dos filmes propostos à reflexão cotidiana do crítico.

Do monte de papéis rabiscados diariamente, muitos só servem para fazer fogo; outros, que tinham em seu tempo um pequeno

valor no que se refere ao estado do cinema contemporâneo, hoje não teriam mais que um valor de interesse retrospectivo. Eles foram eliminados, pois se a história da crítica já não passa de uma migalha, a de um crítico particular não interessa a ninguém, sequer a ele próprio, a não ser como exercício de humildade. Restavam artigos ou estudos necessariamente datados pelas referências dos filmes que serviram de pretexto a eles, mas que nos pareceram, com razão ou sem ela, conservar apesar do recuo um valor intrínseco. Jamais hesitamos, naturalmente, em corrigi-los, quer na forma ou no fundo, quando nos pareceu útil. Aconteceu também de fundirmos vários artigos que tratavam do mesmo tema a partir de filmes diferentes, ou, ao contrário, cortar páginas ou parágrafos que poderiam se repetir dentro da coletânea; na maioria das vezes, porém, as correções são menores e se limitam a abrandar as pontas da atualidade que chamariam a atenção do leitor sem proveito para a economia intelectual do artigo. Pareceu-nos, entretanto, quando não necessário ao menos inevitável, respeitar essa última. À medida — por mais modesta que seja — que um artigo crítico procede de um certo movimento do pensamento, que tem seu impulso, sua dimensão e seu ritmo, ele se aparenta também com a criação literária e não poderíamos, sem quebrar o conteúdo com a forma, colocá-lo em outro molde. Pelo menos achamos que o balanço da operação seria deficitário para o leitor e preferimos deixar subsistir lacunas em relação ao plano ideal da coletânea, a tapar os buracos com uma crítica digamos... conjuntiva. A mesma preocupação nos levou, em vez de inserir reflexões atuais à força nos artigos, a fazer notas de pé de página¹.

Contudo e apesar de uma escolha, que esperamos não ser excessivamente indulgente, era inevitável que o texto nem sempre fosse independente da data de sua concepção ou que elementos de circunstâncias fossem inseparáveis de reflexões mais intemporais. Em suma, e apesar das correções a que foram submetidos, achamos justo indicar todas as vezes a referência original dos artigos que forneceram a substância das páginas que virão a seguir.

A.B., 1958

1. Na presente edição, as notas foram agrupadas no final de cada capítulo. (N.E.)

I ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA¹

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, sem suas carnes e ossos. A primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão. Mas as pirâmides e o labirinto de corredores não eram garantia suficiente contra uma eventual violação do sepulcro; havia que se tomar ainda outras precauções contra o acaso, multiplicar as medidas de proteção. Por isso, perto do sarcófago, junto com o trigo destinado à alimentação do morto, eram colocadas estatuetas de terracota, espécies de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído. Assim se revela, a partir de suas origens religiosas, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência. E provavelmente pode-se considerar um outro aspecto do mesmo projeto, tomado na sua modalidade ativa, o urso de argila crivado de flechas da caverna pré-histórica, substituto mágico, identificado à fera viva, como um voto ao êxito da caçada.

É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas (Luís XIV não se fez embalsamar: contenta-se com o seu retrato, pintado por Lebrun). Mas esta evolução, tudo o que conseguiu foi subli-

mar, pela via de um pensamento lógico, esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo. “Que coisa vã a pintura”, se por trás de nossa admiração absurda não se apresentar a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma! Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo.

* * *

A fotografia e o cinema, situados nestas perspectivas sociológicas, explicariam tranqüilamente a grande crise espiritual e técnica da pintura moderna, que se origina por volta de meados do século passado.

Em seu artigo de *Verve*, André Malraux escrevia que “o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca”.

É verdade que a pintura universal alcançara diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, mas no século XV o pintor ocidental começou a se afastar da preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual por meios autônomos para combinar a sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior. O acontecimento decisivo foi sem dúvida a invenção do primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico: a perspectiva (a câmara escura de Da Vinci prefigurava a de Niepce). Ele permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos podiam se situar como na nossa percepção direta.

Desde então, a pintura viu-se espartilhada entre duas aspirações: uma propriamente estética — a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas —, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão, alcançando rapidamente a sua própria satisfação, devorou pouco a pouco as artes plásticas. Porém, tendo

a perspectiva resolvido o problema das formas, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca.²

É claro que os grandes artistas sempre conseguiram a síntese dessas duas tendências: hierarquizaram-nas, dominando a realidade e absorvendo-a na arte. Acontece, porém, que nos achamos em face de dois fenômenos essencialmente diferentes, os quais uma crítica objetiva precisa saber dissociar, a fim de compreender a evolução pictórica. A necessidade de ilusão não cessou, a partir do século XVI, de instigar interiormente a pintura. Necessidade de natureza mental, em si mesma não estética, cuja origem só se poderia buscar na mentalidade mágica, mas necessidade eficaz, cuja atração abalou profundamente o equilíbrio das artes plásticas.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'œil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas.³ Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.

* * *

Niepce e Lumière foram os seus redentores. A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por não iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese.⁴

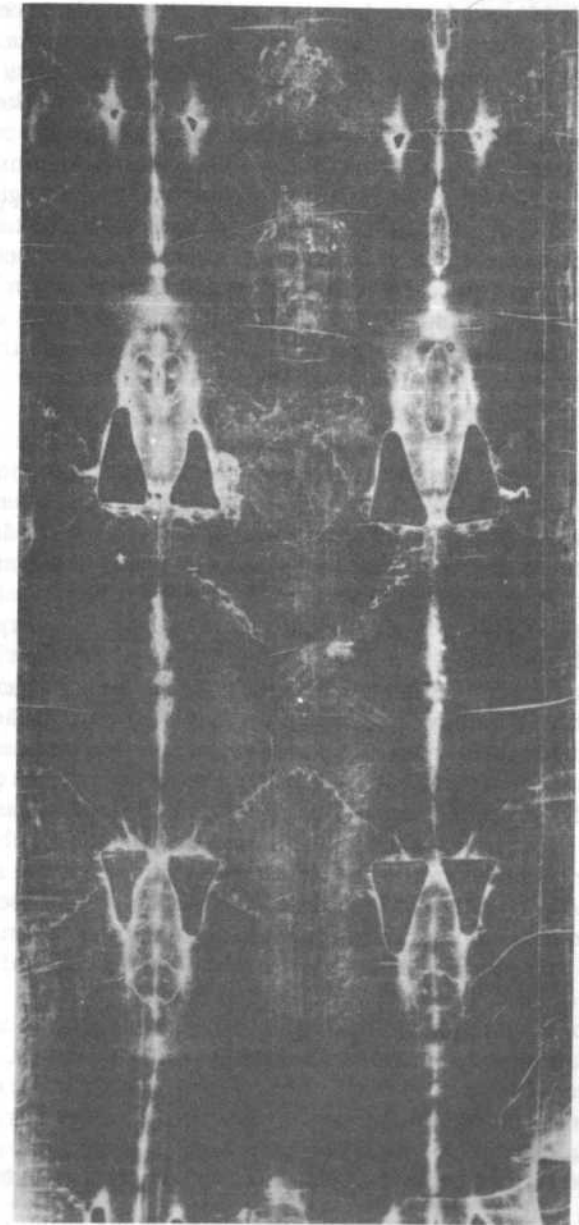
Eis por que o conflito entre estilo e semelhança vem a ser um fenômeno relativamente moderno, cujos traços quase não são encontráveis antes da invenção da placa sensível. Bem se vê que a objetividade de Chardin nada tem a ver com aquela do fotógrafo. É no século XIX que inicia para valer a crise do realismo, da qual Picasso é hoje o mito, abalando ao mesmo tempo tanto as condições de existência formal das artes plásticas quanto os seus fundamentos sociológicos. Liberado do complexo de semelhança, o pintor moderno o relega à massa,⁵ que então passa a identificá-lo, por um lado, com a fotografia, e por outro com aquela pintura que a tanto se aplica.

*
*
*

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno "natural", como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica.

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.⁶ O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatada a credulidade.

Por isso mesmo, a pintura já não passa de uma técnica inferior da semelhança, um sucedâneo dos procedimentos de reprodução. Só a objetiva nos dá, do objeto, uma imagem capaz de



O santo sudário de Turim.

(Foto C. Enrie)

“desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.

* * *

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.

As categorias⁷ da semelhança que especificam a imagem fotográfica determinam, pois, também a sua estética em relação à pintura. As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real. O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que a minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor. Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista.

E pode até mesmo ultrapassá-lo em criatividade. O universo estético do pintor é heterogêneo ao universo que o cerca. A moldura encerra um microcosmo essencial e substancialmente diverso. A existência do objeto fotografado participa, pelo contrário, da existência do modelo como uma impressão digital. Com isso, ela se acrescenta realmente à criação natural, ao invés de substituí-la por uma outra.

Foi o que o surrealismo vislumbrou, ao recorrer à gelatina da placa sensível para engendrar a sua teatrologia plástica. É que,

para o surrealismo, o efeito estético é inseparável da impressão mecânica da imagem sobre o nosso espírito. A distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem. A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela materializa uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira. A utilização do *trompe l'œil* e a precisão meticulosa dos detalhes na pintura surrealista são disto a contraprova.

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética. O “realismo” impressionista, sob seus álibis científicos, é o oposto do *trompe l'œil*. A cor, alías, só pôde devorar a forma porque esta não mais possuía importância imitativa. E quando, com Cézanne, a forma se reapossar da tela, já não será, em todo caso, segundo a geometria ilusionista da perspectiva. A imagem mecânica, ao opor à pintura uma concorrência que atingia, mais que a semelhança barroca, a identidade do modelo, por sua vez obrigou-a a se converter em seu próprio objeto.

Nada mais vão doravante que a condenação pascaliana, uma vez que a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar, e na pintura um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais a sua razão de ser.

* * *

Por outro lado, o cinema é uma linguagem.

NOTAS

1. Estudo retomado a partir de *Problèmes de la peinture*, 1945.
2. Seria interessante, desse ponto de vista, acompanhar nos jornais ilustrados de 1890 a 1910 a concorrência entre a reportagem fotográfica, ainda nas suas origens, e o desenho. Este último atendia sobretudo à necessidade barroca do dramático (cf. *Le Petit Journal Illustré*). O sentido do documento fotográfico só se impôs aos poucos. Consta-se e, de resto, além de uma certa saturação, um retorno ao desenho dramático do tipo “Radar”.

3. Talvez a crítica comunista, em particular, devesse, antes de dar tanta importância ao expressionismo realista em pintura, parar de falar desta como se teria podido fazê-lo no século XVIII, antes da fotografia e do cinema. Importa muito pouco, talvez, que a Rússia Soviética produza má pintura se ela já produz bom cinema: Eisenstein é o seu Tintoretto. Importa, isso sim, Aragon querer nos convencer a tomá-lo por um Repine.

4. Seria o caso, porém, de se estudar a psicologia dos gêneros plásticos menores, como a modelagem de máscaras mortuárias, os quais apresentam, também eles, um certo automatismo na reprodução. Nesse sentido, poder-se-ia considerar a fotografia como uma modelagem, um registro das impressões do objeto por intermédio da luz.

5. Mas será mesmo “a massa” que se acha na origem do divórcio entre o estilo e a semelhança que efetivamente constatamos hoje em dia? Não seria antes o advento do “espírito burguês”, nascido com a indústria e que serviu justamente de ponto de repulsão para os artistas do século XIX, espírito que se poderia definir pela redução da arte a categorias psicológicas? Por sinal, a fotografia não foi historicamente a sucessora direta do realismo barroco e Malraux observa muito a propósito que a princípio ela não tinha outra preocupação que não a de “imitar a arte”, copiando ingenuamente o estilo pictórico. Niepce e a maioria dos pioneiros da fotografia buscavam, aliás, copiar por esse meio as gravuras. Sonhavam produzir obras de arte sem serem artistas, por decalcomania. Projeto típico e essencialmente burguês, mas que confirma a nossa tese, elevando-a, por assim dizer, ao quadrado. Era natural que a obra de arte fosse a princípio o modelo mais digno de imitação para o fotógrafo, pois aos seus olhos ela, que já imitava a natureza, ainda a “melhorava” de quebra. Foi preciso algum tempo para que, tornando-se ele próprio artista, compreendesse que não podia imitar senão a natureza.

6. Seria preciso introduzir aqui uma psicologia da relíquia e do souvenir, que se beneficiam igualmente de uma transferência de realidade proveniente do complexo da múmia. Assinalemos apenas que o Santo Sudário de Turim realiza a síntese entre relíquia e fotografia.

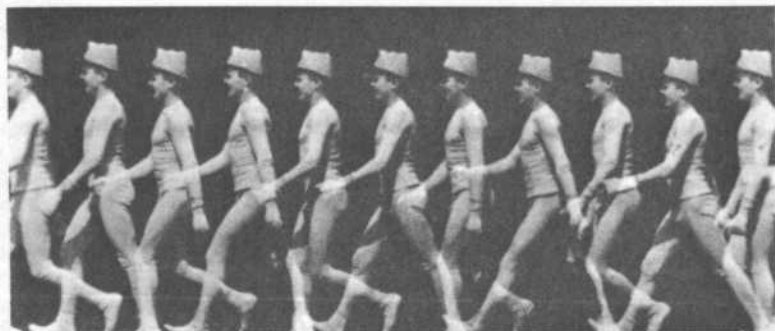
7. Emprego o termo “categoria” na acepção que lhe dá M. Gouhier em seu livro sobre o teatro, quando distingue as categorias dramáticas das estéticas. Assim como a tensão dramática não implica nenhuma qualidade artística, a perfeição da imitação não se identifica com a beleza; constitui somente uma matéria-prima sobre a qual o fato artístico vem se inscrever.

II

O MITO DO CINEMA TOTAL¹

O que, paradoxalmente, a leitura do admirável livro de Georges Sadoul sobre as origens do cinema² revela é, apesar do ponto de vista marxista do autor, o sentimento de uma inversão das relações entre a evolução econômica e técnica e a imaginação dos pesquisadores. Parece que tudo se passa como se devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infra-estrutura econômica às superestruturas ideológicas e considerar as descobertas técnicas fundamentais como acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à idéia preliminar dos inventores. O cinema é um fenômeno idealista. A idéia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que nos admira é mais a resistência tenaz da matéria à idéia, do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador.

Aliás, o cinema não deve quase nada ao espírito científico. Seus pais não são de modo algum eruditos (com exceção de Marey, mas é significativo que Marey só se interessasse pela análise do movimento e de modo algum pelo processo inverso, que permitia recompô-lo). Até mesmo Edison não passa de um *bricoleur* genial, um monstro do concurso Lépine. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, o próprio Louis Lumière são monomaniacos, desvairados, *bricoleurs* ou, no melhor dos casos, industriais engenhosos. Quem não vê que os desenhos animados do maravilhoso, sublime, E. Reynaud, são apenas o resultado de uma perseguição tenaz a uma idéia fixa? Explicaríamos bem mal a descoberta do cinema partindo das descobertas técnicas que o permitiram. Ao contrário, uma realização aproximativa e complicada da idéia precede quase sempre a descoberta industrial, que é a única a poder tor-



Cronofotografia de J. E. Marey. Marcha da tropa. (Acervo da Cinemateca Francesa)

nar viável sua aplicação prática. Assim, se hoje nos parece evidente que o cinema, em sua forma mais elementar, precisava utilizar um suporte transparente, flexível e resistente, uma emulsão sensível, seca, capaz de fixar uma imagem instantânea (sendo o resto apenas arranjos mecânicos bem menos complicados que um relógio do século XVIII), percebemos que todas as etapas decisivas da invenção do cinema foram transpostas antes dessas condições serem preenchidas. Muybridge, graças à dispendiosa fantasia de um amador de cavalos, consegue realizar, em 1877 e 1880, um imenso complexo que lhe permitirá impressionar, com a imagem de um cavalo galopando, a primeira série cinematográfica. Ora, ele precisou se contentar, para tal resultado, com o colódio úmido sobre placa de vidro (isto é, com só uma das três condições essenciais: instantaneidade, emulsão seca, suporte flexível). Depois da descoberta da gelatina-brometo de prata, mas antes do aparecimento no comércio das primeiras fitas de celulóide, Marey constrói com seu fuzil fotográfico uma verdadeira câmera para placas de vidro. Enfim, mesmo depois da existência comercial do filme em celulóide, o próprio Lumière tentara, em princípio, empregar filme de papel.

E só consideramos aqui a forma definitiva e completa do cinema fotográfico. A síntese de movimentos elementares cientificamente estudados pela primeira vez por Plateau não tinha a menor necessidade do desenvolvimento industrial e econômico do século XIX. Como observa acertadamente Sadoul, desde a antiguidade nada se opunha à realização do phenakisticópio ou do zootrópio. É claro que são os trabalhos de um autêntico erudito, Plateau, que estão na origem das múltiplas invenções mecânicas

que permitiram o uso popular de sua descoberta. Mas se, para o cinema fotográfico, temos motivos para ficarmos admirados com o fato de a descoberta preceder de algum modo as condições técnicas indispensáveis para sua realização, seria preciso explicar, em contrapartida, que, com todas as condições já reunidas há muito tempo (a persistência retiniana era um fenômeno conhecido de longa data), a invenção tenha levado tanto tempo para surgir. Convém notar que, sem qualquer relação cientificamente necessária, os trabalhos de Plateau são quase contemporâneos aos de Nicéphore Niepce, como se a atenção dos pesquisadores tivesse esperado, durante séculos, para se interessar pela síntese do movimento que a química — independente da ótica — se interessasse, por seu lado, pela fixação automática da imagem.³ Insisto em que tal coincidência histórica não parece poder de modo algum ser explicada pela evolução científica econômica ou industrial. O cinema fotográfico poderia perfeitamente ter se intrometido num phenakisticópio imaginado desde o século XVI. O atraso na invenção deste é tão perturbador quanto a existência dos precursores daquele.

Mas, se examinarmos minuciosamente os trabalhos e o sentido da pesquisa deles, tal como transparece nos próprios aparelhos e, ainda mais indiscutivelmente, nos escritos e comentários que os acompanham, constatamos que esses precursores eram antes de tudo profetas. Queimando etapas, sendo que a primeira delas já era para eles materialmente intransponível, a maioria deles vai visar diretamente ao mais alto. A imaginação deles identifica a idéia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo.

Quanto a esse último, um historiador do cinema, P. Potonié, pode inclusive sustentar que “não foi a descoberta de fotografia e sim a da estereoscopia (introduzida no comércio pouco antes das primeiras experiências da fotografia animada, em 1851) que abriu os olhos dos pesquisadores. Percebendo os personagens imóveis no espaço, os fotógrafos se deram conta de que lhes faltava movimento para ser a imagem da vida e a cópia fiel da natureza”. De qualquer forma, quase todos os inventores procuram unir o som e o relevo à animação da imagem. Seja Edison, cujo Kinetoscópio individual devia ser acoplado a um fonógrafo com caixas acústicas, ou Demeny e seus retratos falantes, ou até mesmo Nadar que, pouco tempo antes de realizar a primeira reportagem fotográfica sobre Chevreul, escrevia: “Meu sonho é ver a fotogra-

fia registrar atitudes e mudanças de fisionomia de um orador à medida que o fonógrafo registra suas palavras” (fevereiro de 1887). A cor ainda não é evocada porque as primeiras experiências de tricromia serão mais tardias. Mas E. Reynaud já pintava há muito tempo suas figurinhas e os primeiros filmes de Méliès são coloridos à mão. Os textos são abundantes, mais ou menos delirantes; neles, os inventores não evocam nada menos que o cinema integral, que dá ilusão completa da vida e do qual ainda hoje estamos longe; conhecemos o trecho de *L’être future*, no qual Villiers de l’Isle-Adam, dois anos antes de Edison empreender suas primeiras pesquisas sobre a fotografia animada, lhe atribui esta fantástica realização: “...a visão, carne transparente milagrosamente fotocromada, dançava, em trajes de lantejoulas, uma espécie de dança mexicana popular. Os movimentos mostravam-se com o próprio matiz da vida, graças ao procedimento de fotografia sucessiva que pode captar dez minutos dos movimentos sobre lentes microscópicas, refletidos em seguida por um potente lampascópio... Subitamente uma voz homogênea e como que compassada, uma voz tola e dura se fez ouvir. A dançarina cantou o *alza* e o *hole* de seu fandango”.

O mito guia da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem.

Se as origens de uma arte deixam transparecer algo de sua essência, é válido considerar os cinemas mudo e falado como as etapas de um desenvolvimento técnico que realiza pouco a pouco o mito original dos pesquisadores. Compreende-se, nessa perspectiva, que seja absurdo considerar o cinema mudo como uma espécie de perfeição primitiva, da qual o realismo do som e da cor se afastaria cada vez mais. A primazia da imagem é histórica e tecnicamente acidental, o saudosismo de alguns pelo mutismo da tela não remonta o bastante na infância da sétima arte; os verdadeiros primitivos do cinema, aqueles que só existiram na imaginação de uns dez homens do século XIX, pensam na imitação integral da

natureza. Logo, todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-los de suas origens. O cinema ainda não foi inventado!

Seria, portanto, inverter, ao menos do ponto de vista psicológico, a ordem concreta da causalidade, o fato de situar as descobertas científicas ou as técnicas industriais, que irão tomar um lugar tão grande no desenvolvimento do cinema, no princípio de sua *invenção*. Os que menos tiveram confiança no futuro do cinema como arte e mesmo como indústria foram, precisamente, os dois industriais, Edison e Lumière. Edison contentou-se com seu kinetoscópio individual e, se Lumière recusou judiciosamente a Méliès a venda de sua patente, foi porque provavelmente pensava ter mais lucro se ele mesmo a explorasse, mas efetivamente como um brinquedo, do qual mais dia menos dia o público se cansaria. Quanto aos verdadeiros eruditos, como Marey, só serviram ao cinema incidentalmente, pois tinham outro objetivo preciso, que, quando atingido, os deixou satisfeitos. Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de queimar seus móveis para obter alguns segundos de imagens vacilantes, não são nem industriais, nem eruditos, mas possesores de sua imaginação. Se o cinema nasceu, isso se deve a convergência da obsessão deles; isto é, de um mito: o do *cinema total*. Assim fica explicado tanto o atraso das aplicações óticas da persistência retiniana por Plateau, quanto o constante avanço da síntese do movimento sobre o estado das técnicas fotográficas. Ambos estão dominados pela imaginação do século. É claro que encontraríamos outros exemplos, na história das técnicas e das invenções, da convergência das pesquisas, mas é preciso distinguir aquelas que resultam precisamente da evolução científica e das necessidades industriais (ou militares), daquelas que, obviamente, as precedem. Desse modo, o velho mito de Ícaro precisou esperar o motor de explosão para descer do céu platônico. Ele existia, porém, na alma de cada homem desde que contemplou o pássaro. De certo modo, pode-se dizer a mesma coisa do mito do cinema, mas seus avatares até o século XIX têm apenas uma longínqua relação com aquele ao qual hoje em dia participamos, e que foi o promotor do aparecimento das artes mecânicas, características do mundo contemporâneo.



Tabu, de Friedrich Murnau. Do pudor à tragédia.

renovado pelos novos meios de comunicação, e que se poderia chamar de o exotismo do instantâneo, encontrava, provavelmente, sua expressão mais típica num filme de montagens do início do cinema falado, em que a terra inteira era lançada na tela num quebra-cabeça de imagens visuais e sonoras, um dos primeiros êxitos da nova arte: *Melodie der Welt*, de Walter Ruttmann.

Depois, e apesar das exceções ainda importantes, começa a decadência do filme exótico, caracterizada por uma busca cada vez mais descarada do espetacular e o sensacional. Já não basta caçar o leão, se ele não come os carregadores. Em *L'Afrique vous parle*, um negro era devorado por um crocodilo; em *Trader horn*, outro era atacado por um rinoceronte (acho que dessa vez a perseguição foi um truque, mas a intenção era a mesma). Desse modo se criava o mito da África povoada de selvagens e de bichos ferozes. Isso acabaria em *Tarzan* e *As minas do rei Salomão*.

* * *

Assistimos, desde o fim da guerra, a um retorno evidente à autenticidade documentária. Tendo sido o ciclo do exotismo con-

cluído pelo absurdo, o público exige hoje acreditar no que vê, e sua confiança é controlada pelos outros meios de informação de que dispõe — o rádio, o livro, a imprensa. O renascimento do “cinema de longa travessia” se deve, essencialmente, aliás, à recente renovação da exploração, cuja mística poderia certamente constituir a variante do exotismo nosso pós-guerra (conforme *Eterna Ilusão*). É esse novo ponto de partida que dá aos filmes de viagem contemporâneos seu estilo e orientação. Eles se deixam influenciar, antes de tudo, pelo caráter da exploração moderna, que pretende quase sempre ser científico e etnográfico. Se o sensacional não é, por princípio, eliminado, fica, pelo menos, subordinado à intenção objetivamente documentária do empreendimento. O resultado é que ele fica reduzido a quase nada, pois raramente, como veremos, a câmera pode ser testemunha dos momentos mais perigosos de uma expedição. Em compensação, o elemento psicológico e humano passa para o primeiro plano, seja em relação aos próprios autores, cujo comportamento e reações ante a tarefa a ser realizada constituem uma espécie de etnografia do explorador, uma psicologia experimental da aventura, seja em relação aos povos avizinados e estudados, que finalmente não são mais tratados como uma variedade de animais exóticos, havendo, ao contrário, um esforço de melhorar a descrição para compreendê-los.

Daí o filme não ser mais o único, e sem dúvida sequer o principal documento que traz para o público as realidades da expedição. Hoje em dia ele é quase sempre acompanhado de um livro ou de uma série de conferências com projeções, na sala Pleyel e quase em toda parte na França, sem falar das emissões de rádio e de televisão. E isso pela justa razão, fora as econômicas, que ele não pode, com efeito, dar conta dos objetivos da exploração, nem tampouco de seus principais aspectos materiais. Aliás, o filme é antes concebido como uma conferência ilustrada, na qual a presença e a fala do conferencista-testemunha completa e autentifica perpetuamente a imagem.

* * *

Daremos, antes de tudo, um exemplo, às avessas, dessa evolução, que prova suficientemente a morte do documentário reconstituído. É um filme inglês em technicolor, intitulado *Epopéia trágica*, que relata a expedição do capitão Scott em 1911 e 1912, precisamente a do *L'eternel silence*. Lembremos o caráter heróico e emocionante do empreendimento: Scott partiu para a conquista do Pólo Sul com um equipamento revolucionário na época, mas ainda

experimental; alguns carros movidos por lagarta, pôneis e cachorros. A aparelhagem mecânica é a primeira a traí-los; foi preciso abater pouco a pouco os pôneis; quanto aos cachorros, eles já não eram suficientes para as necessidades da expedição; os cinco homens, que deveriam ir do último acampamento de base ao Pólo, puxavam eles próprios seus trenós com o material: quase dois mil quilômetros de ida e volta. Entretanto, eles alcançaram seu objetivo, mas foi para encontrar lá... a bandeira norueguesa, fincada há poucas horas por Amundsen. A volta foi uma longa agonia, os três últimos sobreviventes morreram de frio em suas tendas por falta de querosene para alimentar os candeeiros. Foram encontrados alguns meses mais tarde por seus companheiros do acampamento de base da costa, que puderam reconstituir toda a odisséia graças ao diário de viagem escrito pelo chefe e às placas fotográficas impressionadas.

A expedição do capitão Scott marca talvez a primeira tentativa — infeliz — de aventura científica moderna. Scott fracassou onde Amundsen teve êxito, por desejar abandonar as técnicas tradicionais e empíricas da viagem polar. Seus infelizes carros movidos por lagarta são, no entanto, os ancestrais dos Weasels, de Paul-Émile Victor e de Liotard. Ela também ilustra, pela primeira vez, uma prática corrente hoje em dia: a reportagem cinematográfica organicamente prevista na expedição, já que o operador H. G. Ponting trouxe dela o primeiro filme de exploração polar (ele ficou, aliás, com as mãos congeladas quando, sem luvas e com o termômetro marcando 30 graus negativos, recarregava seu aparelho). É claro que Ponting não seguiu Scott em sua longa caminhada para o Pólo, mas trouxe, com *L'éternel silence*, um testemunho emocionante da viagem de barco, dos preparativos e da vida do acampamento de base, e do trágico final da expedição, que permanece o arquétipo do gênero.

Pode-se compreender que a Inglaterra tenha orgulho do capitão Scott e queira prestar-lhe homenagem. No entanto, acho que não vi quase nenhum outro empreendimento tão chato e tão absurdo quanto a *Epopeia trágica*. O filme deve ter custado quase tão caro quanto a expedição polar, de tanto luxo e cuidado que se teve com sua realização. Levando em conta a data da filmagem (1947-48), ele é também uma obra-prima em technicolor. Todas as maquetes em estúdio constituem uma proeza de truques e imitações. E para quê? Para imitar o inimitável, reconstituir aquilo que por essência só ocorre uma vez: o risco, a aventura, a morte. Obviamente o tratamento dado ao "roteiro" não melhora muito

as coisas. A vida e a morte de Scott são contadas da maneira mais acadêmica. Sem falar da moral da história, que não passa de uma moral de escoteiro elevada à dignidade de instituição nacional. O verdadeiro princípio do fracasso do filme não é esse, mas seu anacronismo técnico. Esse anacronismo tem duas causas.

Em primeiro lugar, a competência científica do homem da rua em matéria de expedição polar. Competência criada pelas reportagens na imprensa, no rádio, na televisão, no cinema... Em relação aos conhecimentos do espectador médio, o filme corresponde ao certificado de estudos elementares. Situação constrangedora quando se pretende ser educativo. É claro que a expedição de Scott ainda estava bem próxima da exploração, a ciência só fazia ali uma tímida tentativa que se revelou aliás desastrosa. E era justamente por isso que os autores deveriam ter tido a preocupação de explicar mais o contexto psicológico da aventura. Ao espectador que foi ver no cinema em frente *Groenland*, de Marcel Ichac e Languépin, Scott parecera um imbecil obstinado. É claro que Charles Friend, o diretor, se esforçou em algumas cenas, extremamente didáticas aliás, para dar conta das condições sociais, morais e técnicas da gênese da expedição, mas ele o fez apenas em relação à Inglaterra de 1910, quando era preciso, por um artifício qualquer de roteiro, comparar com nossa época, pois é a essa que, inconscientemente, o espectador vai se referir.

Em segundo lugar, e principalmente, a generalização do cinema de reportagem objetiva desde o final da guerra, que retificou de maneira decisiva o que esperamos da reportagem. O exotismo, com todas suas seduções espetaculares e românticas, dá lugar ao gosto da relação despojada do fato pelo fato.

O filme que H. G. Ponting rodou durante a viagem é o ancestral a um só tempo de *Kon-Tiki* e de *Groenland*, das insuficiências do primeiro mas também da vontade de reportagem exaustiva do segundo. A única fotografia de Scott e de seus quatro companheiros no Pólo Sul, encontrada na bagagem deles, é por si só muito mais apaixonante que o filme a cores de Charles Friend.

Avaliamos melhor ainda a vaidade de seu empreendimento quando sabemos que o filme foi rodado nas geleiras da Noruega e da Suíça. Só a idéia de que a paisagem, sem dúvida alguma parecida, não pertence realmente à Antártica já bastaria para desprover a imagem de qualquer potencial dramático. Seu eu fosse Charles Friend, eu teria pelo menos dado um jeito de inventar algum pretexto para mostrar algumas imagens do filme de Ponting. Era

um problema de roteiro. Em relação a essa realidade bruta, objetiva, o filme talvez encontrasse o sentido daquilo de que ele não pode em momento algum se gabar.

* * *

O filme que Marcel Ichac e Languépin trouxeram da Groenlândia pode ser considerado, em compensação, como uma das duas formas extremas que a reportagem de viagem moderna tomou, da qual *L'eternel silence* é o ancestral. A expedição Paul-Émile Victor, cuidadosamente preparada, corria sem dúvida alguns riscos, mas o mínimo possível de imprevistos. O serviço cinematográfico era integrado a ela como uma especialidade suplementar. A decupagem poderia até mesmo ter sido escrita desde o início, como o programa cotidiano da equipe. O cineasta, em todo caso, tinha toda a liberdade com seus meios, ele era a testemunha oficial como o meteorologista ou o geólogo.

Ao contrário dessa integração do filme de expedição, o filme de Tor Heyerdahl nos oferece o exemplo de outro tipo de reportagem: *A aventura de Kon-Tiki* é o mais belo filme, mas ele não existe! Como ruínas, cujas poucas pedras gastas bastam para reerguer as arquiteturas e as esculturas desaparecidas, as imagens que nos são propostas constituem o vestígio de uma obra virtual com a qual mal ousamos sonhar.

Eu me explico. É conhecida a aventura extraordinária de alguns jovens eruditos noruegueses e suecos decididos a provar que, contrariamente às hipóteses científicas geralmente admitidas, o povoamento da Polinésia podia ter sido feito por migrações marítimas do leste ao oeste, isto é, a partir da costa do Peru. O melhor meio de acabar com as objeções era recomeçar a operação nas mesmas condições em que, há milênios, elas tinham podido se produzir. Nossos navegadores de improviso construíram uma espécie de jangada conforme os documentos mais antigos a que se podia ter acesso sobre as técnicas indígenas. Incapaz de ser dirigida por seus próprios meios, a jangada indo a esmo como um destroço, deveria ser levada pela corrente marítima e pelos ventos alísios até os atóis polinésios, a uns 7000 quilômetros de lá. Que essa espantosa expedição tenha sido totalmente bem-sucedida depois de mais de três meses de navegação solitária e apesar de umas 12 tempestades, é seguramente uma constatação bem reconfortante para o espírito e que entra para as façanhas de um maravilhoso moderno. Evocamos Melville e Conrad. Da aventura, nossos viajantes trouxeram um livro comovente e desenhos muito bem

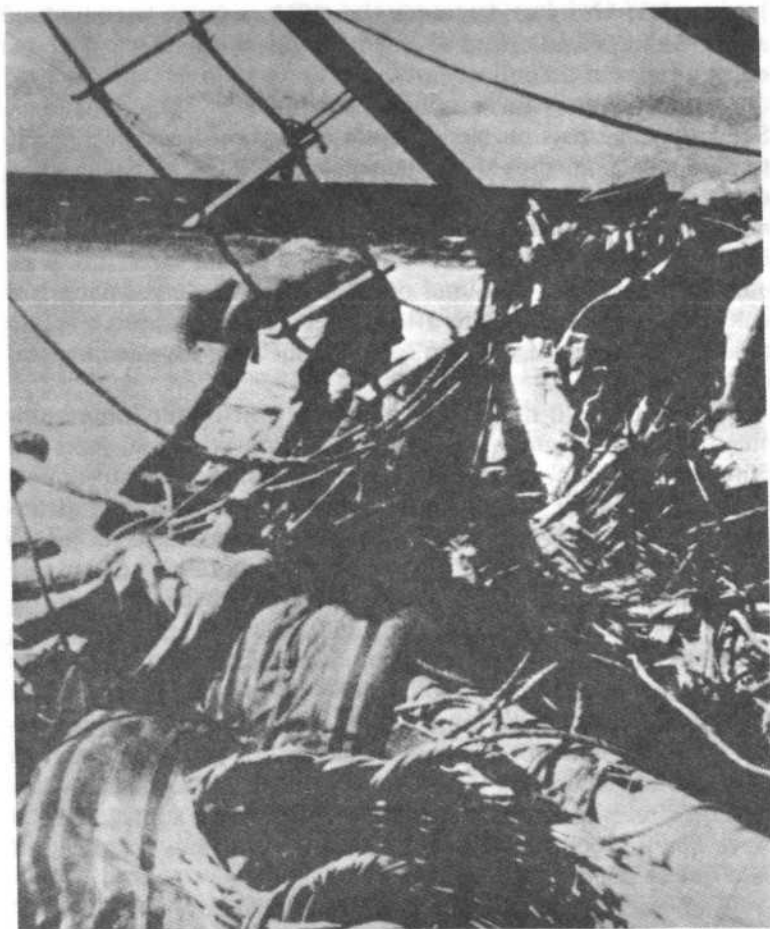
humorados. Mas é evidente que, em 1952, a única testemunha à altura do empreendimento só podia ser cinematográfica. É aí que entra a reflexão do crítico.

Nossos jovens tinham uma câmera. Mas eram amadores. Sabiam usá-la mais ou menos como eu e você. Visivelmente não tinham, aliás, previsto o uso comercial do filme, como detalhes desastrosos o provam; filmaram tudo com a velocidade do cinema mudo, isto é, 16 quadros por segundo, quando a projeção sonora impõe 24 quadros. Resultado: foi preciso reduplicar as imagens, e o filme pula mais que uma péssima projeção de província por volta de 1910. Acrescentem a isso os erros de exposição e sobretudo a ampliação para 35 mm, que não melhora em nada a qualidade da fotografia.

E isso não é o mais grave. Como o objetivo do empreendimento não era de modo algum, sequer como acessório, fazer um filme da expedição, as condições de filmagem eram as piores possíveis. Quero dizer que a câmera praticamente não podia distinguir-se do operador ocasional confinado num extremo da jangada, ao nível da água. Nada de *travellings*, naturalmente, nada de *plongés*, apenas a possibilidade de fazer planos de conjunto do "navio" a partir de uma bóia sacudida pelas ondas. Finalmente e sobretudo, quando acontecia alguma coisa importante (uma tempestade, por exemplo), a equipe tinha mais o que fazer em vez de filmar. De modo que nossos amadores desperdiçaram visivelmente grande número de bobinas filmando o papagaio fetiche e as rações alimentares da Intendência americana, mas quando uma baleia se precipita acidentalmente sobre a jangada, a imagem é tão breve que é preciso reduplicá-la dez vezes na mesa de trucagem para que se tenha tempo de percebê-la.

E no entanto... *Kon-Tiki* é admirável e comovente. Por quê? Porque sua realização se identifica totalmente com a ação que ele relata com tanta imperfeição; porque ele não é senão um aspecto da aventura! As imagens nebulosas e tremidas são como a memória objetiva dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo — mas mal o distinguimos! — ou, antes, por que a imagem foi feita ao mesmo tempo em que um capricho do monstro podia aniquilar o navio e atirar a câmera e o operador a 7000 ou 8000 metros de profundidade? A resposta é fácil: não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a do perigo.

Resta que, contudo, mesmo admirando essas ruínas antecipadas de um filme que não foi rodado, nós não poderíamos nos satis-



A aventura de Kon-Tiki.

(Foto R.K.O.)

fazer com elas. Imaginemos, por exemplo, o esplendor fotográfico dos filmes de Flaherty (pensem no tubarão-martelo de *Man of Aran* cochilando nas águas da Irlanda). Mas um pouco de reflexão nos mete numa enascada. Com efeito, esse espetáculo só é tão materialmente imperfeito já que o cinema não alterou as condições da experiência que ele relata. Para filmar em 35 mm com os recuos necessários a uma decupagem coerente, teria sido preciso construir outro tipo de jangada e, por que não, fazer um barco como os outros. Ora, a fauna do Pacífico, fervilhante em

volta da jangada, só estava ali justamente porque ela tinha as qualidades de um destroço: motor e hélice a teriam espantado. O paraíso marítimo teria sido imediatamente abolido pela ciência.

De fato, esse gênero de filme só pode ser um compromisso mais ou menos eficaz entre as exigências da ação e as da reportagem. O testemunho cinematográfico é o que o homem pode arrancar do acontecimento que, ao mesmo tempo, requeria sua participação. Mas esses destroços salvos da tempestade são incomparavelmente mais emocionantes que o relato sem falhas e sem lacunas da reportagem organizada. Pois o filme não é constituído apenas por aquilo que vemos. Suas imperfeições atestam sua autenticidade, os documentos que faltam são o cunho negativo da aventura, sua inscrição entalhada.

É claro que faltam muitas imagens ao *Annapurna*, de Marcel Ichac, e particularmente aquelas pelas quais ele deveria culminar: a ascensão terminal de Herzog, de Lachenal e de Lionel Terray. Sabemos, porém, por que elas estão ausentes: uma avalanche arrancou a câmera das mãos de Herzog, levando também suas luvas. O filme abandona, portanto, os três homens na hora da partida do acampamento II, embrenhando-se no nevoeiro, para só encontrá-los 36 horas mais tarde, saindo da cerração, cegos e com os membros congelados. Dessa subida aos infernos de gelo, o Orfeu moderno não pode salvar sequer o olhar de sua câmera. Começa então o longo calvário da descida, Herzog e Lachenal amarrados como duas múmias nas costas de seus Sherpas, e desta vez o cinema ali está, véu de Verônica sobre o rosto do sofrimento humano.

O relato de Herzog é sem dúvida incomparavelmente mais preciso e mais completo. A memória é o mais fiel dos filmes, o único que podemos impressionar em qualquer altitude e até a morte exclusivamente. Mas quem não vê a diferença entre a lembrança e essa imagem objetiva que a eterniza concretamente!

NOTA

1. Síntese de dois artigos publicados no *France-Observateur*, em abril de 1953 e janeiro de 1954.

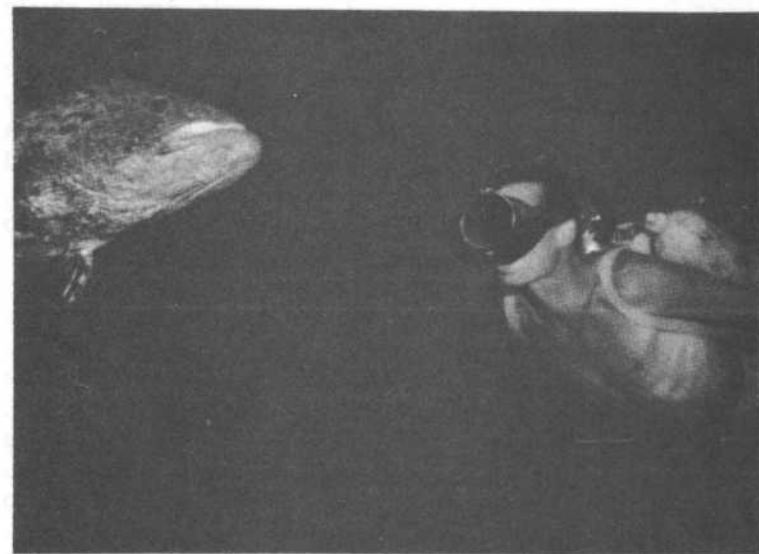
IV

O MUNDO DO SILÊNCIO¹

Há seguramente um aspecto derrisório na crítica de *O mundo do silêncio*. Pois, afinal, as belezas do filme são antes de tudo as da natureza e criticá-lo seria o mesmo, portanto, que criticar Deus. No máximo, desse ponto de vista, nos é permitido indicar que tais belezas são, com efeito, infáveis e constituem a maior revelação já feita por nosso pequeno planeta ao homem desde os tempos heróicos da exploração terrestre. Podemos também observar que pelo mesmo motivo os filmes submarinos são a única novidade radical no documentário desde os grandes filmes de viagem dos anos 20 e 30. Mais precisamente uma das duas novidades; a segunda sendo constituída pela concepção moderna dos filmes sobre a arte; porém, tal novidade se deve à forma, enquanto a dos filmes submarinos pertence, se ousar dizer, ao fundo. Um fundo que nos é próximo.

Não penso, contudo, que o interesse fascinante desses documentários proceda apenas do caráter inédito de sua descoberta e da riqueza das formas e cores. A surpresa e o pitoresco são, por certo, a matéria de nosso prazer, mas a beleza das imagens advém de um magnetismo bem mais poderoso, que polariza toda nossa consciência: e que são a realização de toda uma mitologia da água, cuja execução material por esses super-homens subaquáticos encontra em nós mesmos secretas, profundas e imemoriais conviências.

Não tentarei sequer esboçar sua descrição ou análise. Indicarei apenas que não se trata do simbolismo ligado à água superficial, móvel, fluente, lustral, mas antes do oceano, da água considerada como outra metade do universo, meio de três dimensões, mais estável e homogêneo aliás que o aéreo, e cujo envolvimento nos libera da gravidade. Tal liberação dos laços terrestres está sim-



O mundo do silêncio, de Jacques-Yves Cousteau e Louis Malle.

bolizada tanto no fundo pelos peixes quanto pelos pássaros, mas, tradicionalmente, e por razões evidentes, o sonho do homem quase só se manifestava no céu seco, solar, aéreo. O mar cintilante de luz não era para o poeta mediterrâneo² senão um telhado tranqüilo por onde caminham pombas, aquele das velas e não das focas.³

Seria finalmente a ciência, mais forte que nossa imaginação, que iria, revelando ao homem sua virtualidade de peixe, realizar o velho mito do voo, muito mais satisfeito pelo escafandrista autônomo do que pelo mecanismo barulhento e coletivo do avião, tão sem graça quanto um submarino, tão perigoso quanto um escafandro de cabo e capacete. No admirável quadro de Bruegel, Ícaro caindo na água na indiferença agreste prefigura Cousteau e seus companheiros mergulhando ao longo de falésias mediterrâneas, ignorados pelo camponês que ara seu campo tomando-os por banhistas.

Bastava, antes de tudo, liberar-se dessa gravidade às avessas que é o princípio de Arquimedes, e então acomodar-se, através do modificador de pressão, à profundidade para se encontrar não mais na situação fugaz e arriscada do mergulhador, mas na situação de Netuno, senhor e habitante das águas. O homem voava enfim com seus próprios braços!

Mas enquanto o azul de cima é quase vazio e estéril, aberto apenas no infinito para a luz das estrelas ou para a aridez dos astros mortos, o espaço de baixo é o da vida, onde misteriosas e invisíveis nebulosas de plâncton refletem o eco do radar. Dessa vida não somos mais que um grão abandonado entre outros na praia oceânica. Dizem os biólogos que o homem é um animal marinho que carrega seu mar em seu interior. Nada de espantoso, portanto, que o mergulho lhe dê também, provavelmente, o vago sentimento de volta às origens.

Diriam que estou delirando. Gostaria que dessem outras explicações às minhas sugestões, mas não há dúvida de que a beleza do mundo submarino não se reduz à sua variedade decorativa, nem tampouco às surpresas que ele nos reserva. Foi a inteligência de Cousteau e de sua equipe que compreendeu, desde o início, que a estética da exploração submarina, ou, se preferirem, sua poesia, era parte integrante do acontecimento e que, gerada pela ciência, ela só se mostrava a ele através da admiração do espírito humano. Um dia virá provavelmente em que nos tornaremos insensíveis a esse amontoado de imagens desconhecidas. Ainda que o batiscofo nos prometa muitas descobertas. Azar nosso. Enquanto isso, vamos aproveitar.

* * *

Não de deduzir dessas afirmações por demais gerais que *O mundo do silêncio* é belo a priori e que os realizadores só tenham o mérito de ter ido debaixo d'água buscar as imagens. A qualidade do filme deve muito à inteligência da realização de Louis Malle. Ela nos dá um bom exemplo dos artifícios autorizados no documentário e a comparação com *O Continente dos deuses* é significativa. Ouvi queixas de que certas seqüências implicavam numa *mise-en-scène* invisível. Notadamente, a pretensa exploração do navio naufragado por um nadador solitário, que supõe, de fato, não apenas a presença de várias câmeras, como também uma verdadeira decupagem em estúdio.

Devo dizer que esse gênero de cena não é o melhor do filme, pois é por demais propositalmente poético. Mas essa é uma crítica de fundo. Quanto à forma, é perfeitamente legítima. Com efeito, a reconstituição é admissível sob duas condições: 1) que não se procure enganar o espectador; 2) que a natureza do acontecimento não seja contraditória com sua reconstituição. Assim, em *O Continente dos deuses*, procuram constantemente fazer com que esqueçamos a presença da equipe de cinegrafistas e nos apresentam



...Assim, em *O continente dos deuses*, procuram fazer com que esqueçamos a presença do cineasta... Mostrar em primeiro plano um "selvagem" cortador de cabeças implica forçosamente que o indivíduo não é um selvagem, já que não cortou a cabeça do operador.

como sinceras e naturais situações que não poderiam sê-la, já que foram reconstituídas. Mostrar em primeiro plano um "selvagem" cortador de cabeças vigiando a chegada dos brancos implica forçosamente que o indivíduo não é um selvagem, já que não cortou a cabeça do operador.

Em contrapartida, é perfeitamente permitido reconstituir a descoberta de um navio naufragado pois o acontecimento se produziu e se reproduzirá, e só um mínimo de *mise-en-scène* permite fazer compreender e sugerir as emoções do explorador. No máximo pode-se exigir do cineasta que ele não procure ocultar a manobra. Mas não poderíamos criticar Cousteau e Malle, que várias vezes ao longo do filme nos mostram seu material e são filmados rodando cenas. Basta, portanto, refletir um pouco para não se deixar enganar mais do que o prazer o exige.

Admito, portanto, por razões já ditas, que essas seqüências incomodem. O que me parece, com efeito, a melhor parte do filme é a organização a posteriori dos acontecimentos imprevistos, a fim

de apresentá-los clara e logicamente sem prejudicar sua autenticidade. Desse ponto de vista, o melhor momento é constituído pela seqüência inteira das baleias e, sobretudo, a morte do filhote ferido pela hélice e logo devorado pelos tubarões. Os cineastas nunca perdem o controle do acontecimento, mas ao mesmo tempo sua grandeza é maior do que eles e a poesia das imagens é mais forte e mais rica em interpretação do que a que eles podem lhe atribuir.

Há um momento grandioso quando, depois de ter avizinhado os cachalotes e procurado com bastante crueldade o contato que iria provocar dois acidentes na manada, sentimos que pouco a pouco os homens se tornam solidários do sofrimento dos mamíferos feridos contra o tubarão que, afinal de contas, é apenas um peixe.

No fundo, o problema desse tipo de documentário é duplo. Ele se reduz a uma questão de técnica e a um problema de moral. Trata-se a um só tempo de trapacear para ver melhor, e todavia não enganar o espectador. *Kon-Tiki* era um filme sublime, mas não existia por razões óbvias. A “Calypso”, porém, não é uma jangada. Perfurada de vigias sob a linha de flutuação, equipada com um quarto de roda de proa, ela se aparentava mais com o “Nautilus”; aproximando-se do ideal que consiste em dispor de um lugar de observação exaustiva que não modifica o aspecto e a significação do objeto observado.

NOTAS

1. *France-Observateur*, março de 1956.
2. Alusão a Paul Valéry. (N.T.)
3. Trocadilho com *focs* (velas) e *phoques* (focas). (N.T.)

V

M. HULOT E O TEMPO¹

É um lugar-comum constatar a pouca genialidade do cinema cômico francês. Pelo menos trinta anos. Pois convém lembrar que foi na França que surgiu, desde os primórdios do século, a escola burlesca que faria de Max Linder seu herói por excelência, e cuja fórmula foi retomada em Hollywood, por Mack Sennett. Ali, ela se desenvolve de maneira ainda mais próspera, pois permitiu a formação de atores como Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Laurel e Hardy (o Gordo e o Magro) e, sobretudo, de Charles Chaplin. É sabido, porém, que Chaplin reconheceu Max Linder como seu mestre. Entretanto, o burlesco francês, com exceção dos últimos filmes de Max Linder realizados em Hollywood, praticamente não foi além de 1914, abafado em seguida pelo sucesso esmagador — e justificado — do cinema cômico americano. Desde o cinema falado, mesmo sem contar com Chaplin, Hollywood manteve-se senhor absoluto do cinema cômico: em princípio na tradição burlesca, regenerado e enriquecido com os W. C. Fields, os irmãos Marx e até mesmo, em segundo plano, com o Gordo e o Magro, enquanto aparecia um novo gênero aparentado com o teatro: “a comédia americana”.

Na França, ao contrário, a fala só serviu para uma desastrosa tentativa de adaptação do *vaudeville* dos bulevares. Quando nos perguntamos o que sobressai na ordem do cômico desde os anos 30, vemos tão-somente dois atores, Raimu e Fernandel. Coisa curiosa, porém, esses dois monstros sagrados do riso quase que só interpretaram filmes ruins. Se não tivesse havido Pagnol e os quatro ou cinco filmes válidos que lhe devemos, não poderíamos citar uma única fita digna de seus dons (com exceção, em último caso, do curioso e desconhecido *Valente a muque*, de Christian

Jaque, e acrescentemos, de quebra, a amável mas superficial criação de Noël-Noël. É significativo que depois do fracasso de *O Último Milionário*, em 1934, René Clair tenha trocado os estúdios franceses pelos da Inglaterra, e depois por Hollywood. Vemos, portanto, que o que faltava ao cinema francês não era sequer os autores bem dotados, mas um estilo, uma concepção cômica.

Foi intencionalmente que deixei de mencionar o único esforço original para tentar regenerar a tradição burlesca francesa; refiro-me aos irmãos Prévert. Alguns pretendem ver em *L'affaire est dans le sac*, *Adieu Léonard* e *Le voyage surprise* um renascimento do cinema cômico. Seriam, segundo eles, obras geniais e incompreendidas. Como o público que as vaiou, não consigo me convencer disso. Tentativa interessante, é claro, mas fadada ao fracasso por seu intelectualismo. Para os Prévert, a *gag* é uma idéia cuja visualização vem sempre *posteriori*, de modo que só é engraçada após uma operação mental, da *gag* visual à sua intenção intelectual. É o processo das histórias sem palavras e é por isso que um dos nossos melhores chargistas, Maurice Henry, nunca conseguiu impor-se como *gagman*. A essa estrutura intelectual demais da *gag*, que suscita o riso apenas por tabela, é preciso acrescentar o caráter um pouco aflitivo do humor que requer do espectador uma cumplicidade injustificada. O cômico cinematográfico (como sem dúvida o teatral) não pode funcionar sem uma certa generosidade comunicativa; a *private joke* não tem nada a ver com ele. Só um filme que procede do humor prevertiano ultrapassa a veleidade para se aproximar do êxito: é *Família exótica*, mas existem nele outras referências, e Marcel Carné lembrou-se com presteza da *Ópera dos pobres* e inspirou-se no humor inglês.

Sobre esse pobre pano de fundo histórico, *Carrossel da esperança* surgiu como um êxito inesperado e excepcional. A história desse filme realizado às pressas, baratíssimo e que nenhum distribuidor queria, é conhecida. Foi o *best-seller* do ano e teve um lucro dez vezes maior que seu preço de custo.

Tati ficou logo famoso. Mas havia dúvidas se o êxito de *Carrossel da esperança* não esgotava o gênio de seu autor. Os achados eram sensacionais, um cômico original, embora reencontrasse precisamente o melhor veio do cinema burlesco; mas, por um lado, diziam que se Tati fosse mesmo genial ele não teria vegetado 20 anos nos *music-halls*, e por outro, a própria originalidade do filme fazia recear que seu autor não a pudesse manter uma segunda vez. Veríamos provavelmente outras aventuras do popular carteiro e a volta de Don Camillo, que só serviriam para lastimar que Tati tivesse sido esperto o bastante para parar ali.

Ora, Tati não apenas não explorou o personagem que tinha criado e cuja popularidade era uma mina de ouro, mas demorou quatro anos para nos apresentar seu segundo filme, que longe de perder com a comparação, relega *Carrossel da esperança* ao estado de rascunho elementar. A importância de *As férias do sr. Hulot* não poderia ser superestimada. Trata-se não apenas da obra cômica mais importante do cinema mundial desde os irmãos Marx e W. C. Fields, mas também de um acontecimento na história do cinema falado.

Como todos os grandes cômicos, antes de nos fazer rir, Tati cria um universo. Um mundo se ordena a partir de seu personagem, cristaliza com a solução supersaturada em torno do grão de sal que é ali jogado. É claro que o personagem criado por Tati é engraçado, mas quase que acessoriamente e, em todo caso, sempre relativamente ao universo. Ele pode estar pessoalmente ausente das *gags* mais cômicas, pois M. Hulot é tão-somente a encarnação metafísica de uma desordem que se perpetua muito tempo depois de sua passagem.

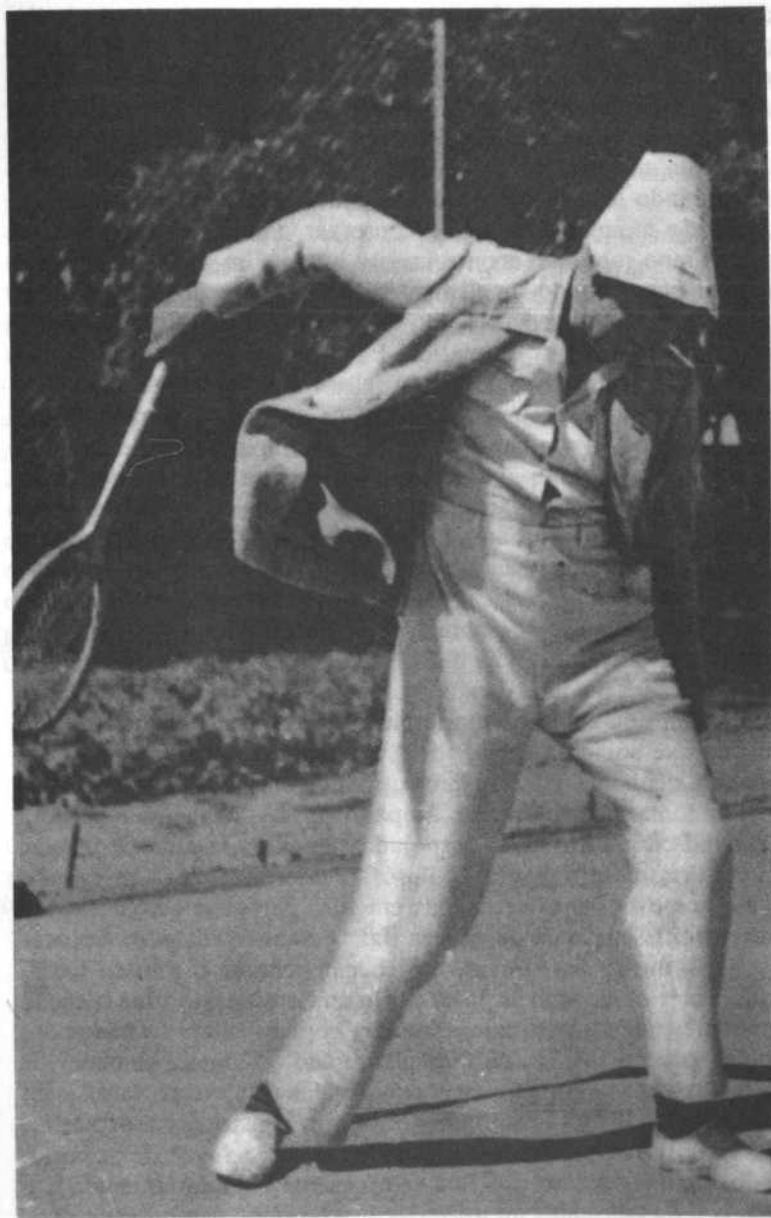
Se, entretanto, queremos partir do personagem, vemos de saída que sua originalidade, em relação à tradição da *commedia dell'arte* que prossegue através do burlesco, reside numa espécie de não-acabamento. O herói da *commedia dell'arte* representa uma essência cômica, sua função é clara e sempre parecida com ela. O que é próprio a M. Hulot, ao contrário, parece ser não ousar existir inteiramente. Ele é uma veleidade ambulante, uma discrição de ser! Ele eleva a timidez à altura de um princípio ontológico! E, naturalmente, a leveza de toque de M. Hulot sobre o mundo será precisamente a causa de todas as catástrofes, pois nunca se aplica conforme as regras das conveniências e da eficácia social. M. Hulot é o gênio da inoportunidade. Isso não quer dizer, no entanto, que seja desastrado e desajeitado. Muito pelo contrário, M. Hulot é pura graça, é o *Anjo estabonado*, e a desordem que ele introduz é a da ternura e da liberdade. É significativo que os únicos personagens do filme, a um só tempo graciosos e totalmente simpáticos, são as crianças. Isso porque são os únicos que não realizam um "dever de férias". M. Hulot não lhes causa espanto, é um irmão deles, sempre disponível, que ignora, como eles, as falsas vergonhas do jogo e as primazias do prazer. Se há apenas um dançarino no baile de máscaras, ele será M. Hulot, tranqüilamente indiferente ao vazio a seu redor. Foram guardados, sob as ordens do Comandante aposentado, um estoque de fogos de artifício; o fósforo de M. Hulot ateará fogo no barril de pólvora.

Mas o que seria M. Hulot sem as férias? Imaginamos perfeitamente uma profissão, ou pelo menos uma ocupação, para todos os habitantes provisórios dessa praia esquisita. Poderíamos dizer a origem dos carros e dos trens que convergem no início do filme para X-sur-Mer e logo a investem como se fosse um sinal misterioso. Mas o carro de M. Hulot, um Amilcar, não tem idade e na verdade não vem de lugar algum: ele sai do Tempo. Podemos facilmente imaginar que M. Hulot desaparece durante dez meses no ano e reaparece espontaneamente em *fondue enchainée*² no dia 1º de julho, quando enfim os relógios de ponto param e se forma, em certos lugares privilegiados do litoral e do interior, um tempo provisório, entre parênteses, uma duração frouxamente palpitante, fechada em si mesma, como o ciclo das marés. Tempo de repetição de gestos inúteis, quase imóvel, estagnado na hora da sesta. Mas também tempo ritual, ritmado pela liturgia vã de um prazer convencional mais rigoroso que as horas de trabalho.

Por isso não poderia haver “roteiro” para M. Hulot. Uma história supõe um sentido, uma orientação do tempo indo da causa ao efeito, um começo e um fim. As férias de M. Hulot só podem ser, ao contrário, uma sucessão de acontecimentos a um só tempo coerentes em sua significação e dramaticamente independentes. Cada uma das aventuras e desventuras do herói começaria pela fórmula: “Mais uma vez M. Hulot”. Nunca, sem dúvida, o tempo tinha sido a esse ponto a matéria-prima, quase o próprio objeto do filme. Bem melhor e bem mais que nos filmes experimentais que duram o próprio tempo da ação, M. Hulot nos esclarece sobre a dimensão temporal de nossos movimentos.

Nesse universo de férias, os atos cronometrados ganham uma postura absurda. M. Hulot é o único que nunca chega na hora em lugar nenhum, pois é o único que vive a fluidez do tempo em que os outros se obstinam em restabelecer uma ordem vazia: a que é ritmada pelo bater da porta de batentes do restaurante. Eles só conseguem adensar o tempo, a imagem do monte de malvisco ainda quente estirando lentamente no balcão do doceiro e que atormenta tanto M. Hulot, Sísifo dessa massa de caramelo cuja queda renova perpetuamente sua iminência.

Mais que a imagem, porém, a banda sonora dá ao filme sua densidade temporal. E esse é o grande achado de Tati, o mais original tecnicamente. Foi dito algumas vezes, sem razão, que ela era constituída de uma espécie de magma sonoro sobre o qual fluiriam por momentos trechos de frases, palavras precisas e, por isso mesmo, mais ridículas. Essa é a impressão que um ouvido



Jacques Tati, em *As férias do sr. Hulot*.

desatento pode ter. De fato, raros são os elementos sonoros indistintos (como as indicações do alto-falante da estação, mas aí a *gag* é realista). Toda a astúcia de Tati, ao contrário, consiste em destruir a clareza pela clareza. Os diálogos não são de modo algum incompreensíveis, mas insignificantes, e essa insignificância é revelada pela própria precisão deles. Tati consegue isso sobretudo deformando as relações de intensidade entre os planos sonoros, chegando mesmo por vezes a conservar o som de uma cena no extracampo sobre um acontecimento mudo. Em geral, seu cenário sonoro é constituído de elementos realistas: trechos de diálogos, gritos, reflexões diversas, sendo que nenhum deles é posto rigorosamente em situação dramática. É em relação a esse fundo que um ruído intempestivo ganha um relevo absolutamente falso. Por exemplo, durante a reunião do hotel, na qual os pensionistas lêem, conversam ou jogam baralho: Hulot joga pingue-pongue e a bolinha faz um barulho desmedido, ela quebra esse meio-silêncio como uma bola de bilhar; cada vez que ela quica, achamos que o barulho aumenta. Na base do filme há um material sonoro autêntico, gravado efetivamente numa praia, sobre o qual sons artificiais — não menos precisos, aliás — se superpõem, mas constantemente defasados. Da combinação desse realismo e das deformações, nasce a irrefutável inanidade sonora desse mundo, entretanto humano. Sem dúvida, jamais o aspecto físico da fala, sua anatomia, tinha sido colocada tão impiedosamente em evidência. Habitados que somos a lhe atribuir um sentido mesmo quando ela não tem nenhum, não tomamos dela a distância irônica que acontece de tomarmos pela visão. As palavras aqui passeiam nuas com uma indecência grotesca, despojadas da cumplicidade social que as vestia com uma dignidade ilusória. Acreditamos vê-las sair do rádio como bolinhas vermelhas em fila, outras se condensar em nuvenzinhas em cima da cabeça das pessoas, e então se deslocar no ar, à mercê dos ventos, até chegar debaixo do nosso nariz. Mas o pior é que tenham justamente um sentido que uma atenção renitente, um esforço para eliminar, com os olhos fechados, os ruídos adventícios, acaba lhes restituindo. Acontece também de Tati introduzir subrepticiamente um som totalmente falso, sem que, misturado nesse emaranhado sonoro, pensemos em protestar. Assim, é difícil identificar, na sonoplastia dos fogos de artifício, o do bombardeio, se não nos esforçarmos voluntariamente. É o som que dá densidade ao universo de M. Hulot, seu relevo moral. Perguntem de onde vem, no final do filme, essa grande tristeza, esse desencanto desmedido, e talvez descobrissem que vem do silên-

cio. Ao longo do filme, os gritos das crianças que brincam acompanham inevitavelmente as vistas da praia, e pela primeira vez o silêncio delas significa o fim das férias.

M. Hulot fica sozinho, ignorado por seus companheiros de hotel que não lhe perdoam ter estragado seus fogos de artifício; ele se volta para dois garotos, troca com eles alguns punhados de areia. Subrepticiamente, porém, alguns amigos vêm se despedir dele, a velha inglesa que conta os pontos no tênis, o menino do senhor do telefone, o marido passeador... Os que viviam e subsistiam ainda, em meio a essa multidão presa em suas férias, uma pequena chama de liberdade e de poesia. A suprema delicadeza desse final sem desenlace não é indigna do melhor Chaplin.

Como toda grande situação cômica, a de *As férias do sr. Hulot* é o resultado de uma observação cruel. *Une si jolie petite plage*, de Yves Allegret e Jacques Sigurd, não passa de literatura infantil perto da de Jacques Tati. Não parece, no entanto — e talvez seja a mais segura garantia de sua grandeza —, que a comicidade de Jacques Tati seja pessimista, não mais, pelo menos, do que a de Chaplin. Seu personagem afirma, contra a tolice do mundo, uma leveza incorrigível; ele é a prova de que o imprevisto sempre pode ocorrer e bagunçar a ordem dos imbecis, transformar uma câmara de ar em coroa mortuária e um enterro em passatempo.

NOTAS

1. *Esprit*, 1953.
2. Fusão, efeito em que uma imagem é progressivamente substituída por outra (*fading*, em inglês). (N.E.)

VI

MONTAGEM PROIBIDA¹

*Crin blanc, O balão vermelho,
Une fée pas comme les autres*

Já com *Bim le petit âne* Albert Lamorisse afirmara a originalidade de sua inspiração. *Bim* é talvez, junto com *Crin blanc*, o único filme verdadeiro para criança que o cinema já produziu. É claro que existem outros — pouco numerosos, aliás — que convêm em diferentes graus a jovens espectadores. Os soviéticos fizeram um esforço particular nesse campo, mas me parece que filmes como *Au loin une voile* se dirige antes a adolescentes. A tentativa de produção especializada de J. A. Rank resultou num fracasso total, econômica e esteticamente. De fato, se quiséssemos constituir uma cinemateca ou um catálogo de programas que convêm a um público infantil, só poderíamos colocar nele alguns curtas-metragens, especialmente realizados com êxito desigual, e alguns filmes comerciais, dentre os quais os desenhos animados — cuja inspiração e tema são de uma puerilidade suficiente: em particular certos filmes de aventura. Não se trata de uma produção específica, mas simplesmente de filmes inteligíveis por um espectador com idade mental inferior a 14 anos. É sabido que muitas vezes os filmes americanos não ultrapassam esse nível virtual. É o que acontece com os desenhos animados de Walt Disney.

Bem se vê, no entanto, que tais filmes não têm nada que possa se comparar com a verdadeira literatura infantil (pouco abundante, aliás). Jean-Jacques Rousseau, antes dos discípulos de Freud, já havia advertido que ela não era de modo algum inofensiva: La Fontaine é um moralista e a Condessa de Ségur uma diabólica avó sadomasoquista. Já é notório que os contos de Perrault encerram os símbolos mais inomináveis e devemos admitir que a argumentação dos psicanalistas é dificilmente refutável. No mais, não é preciso recorrer ao sistema deles para perceber, em *Alice no país das*

maravilhas ou nos *Contos de Andersen*, a profundidade deliciosa e aterrorizante que está no princípio de sua beleza. Os autores têm um poder de sonho que se confunde, por sua natureza e intensidade, com o da infância. Tal universo imaginário não tem nada de pueril. Foi a pedagogia que inventou para as crianças as cores sem perigo, mas basta ver o uso que fazem delas para ficar fixado no seu verde paraíso povoado de monstros. Os autores da verdadeira literatura infantil são apenas, portanto, acessórios e raramente educativos (talvez Jules Verne seja o único). São poetas cuja imaginação tem o privilégio de ter permanecido no comprimento de onda onírico da infância.

Por isso é sempre fácil dizer que, em certo sentido, a obra deles é nefasta e só convêm, na realidade, aos adultos. Se com isso querem dizer que ela não é edificante, têm razão, mas é um ponto de vista pedagógico e não estético. Ao contrário, o fato de o adulto ter prazer em lê-la, e talvez mais completamente que a criança, é um sinal da autenticidade e do valor da obra. O artista que trabalha espontaneamente para a infância encontra seguramente o universal.

* * *

O balão vermelho já é talvez mais intelectual e por isso mesmo menos infantil. O símbolo aparece mais claramente em filigrana no mito. Sua associação com *Une fée pas comme les autres*, entretanto, faz justamente aparecer a diferença entre a poesia válida para as crianças e para os adultos e a puerilidade, que só poderia satisfazer os primeiros.

Mas não é nesse terreno que desejo me situar para falar disso. Este artigo não será uma verdadeira crítica e só evocarei ocasionalmente as qualidades artísticas que atribuo a cada uma das obras. Meu propósito será novamente o de analisar, a partir do exemplo surpreendentemente significativo que elas oferecem, certas leis da montagem em sua relação com a expressão cinematográfica e, mais essencialmente, sua ontologia estética. Desse ponto de vista, ao contrário, a aproximação de *O balão vermelho* e de *Une fée pas comme les autres* poderia ser premeditada. Ambos demonstram maravilhosamente, em sentidos radicalmente opostos, as virtudes e os limites da montagem.

Começarei pelo filme de Jean Tourane para constatar que ele é de cabo a rabo uma extraordinária ilustração da famosa experiência de Kulechov sobre o primeiro plano de Mosjukine. Sabemos que a ambição de Jean Tourane é fazer ingenuamente um Walt

Disney com animais verdadeiros. Ora, é evidente que os sentimentos humanos conferidos aos animais são (pelo menos no essencial) uma projeção de nossa própria consciência. Só lemos em sua anatomia ou comportamento os estados de alma que mais ou menos inconscientemente lhes atribuímos, a partir de certas semelhanças exteriores com a anatomia ou com o comportamento do homem. Não se deve, por certo, desconhecer e subestimar essa tendência natural da mente humana, que só foi nefasta no campo científico. É preciso ainda observar que a ciência mais moderna redescobre, por engenhosos meios de investigação, uma certa verdade do antropomorfismo: a linguagem das abelhas, por exemplo, provada e interpretada com precisão pelo entomologista Von Frisch, ultrapassa de longe as mais loucas analogias de um antropomorfismo impenitente. O erro científico está em todo caso bem mais do lado dos animais-máquinas de Descartes que dos semi-antropomorfos de Buffon. Mas, para além desse aspecto primário, é evidente que o antropomorfismo procede de um modo de conhecimento analógico, cuja simples crítica psicológica não poderia explicar e sequer condenar. Seu domínio estende-se, pois, da moral (as *Fábulas* de La Fontaine) ao mais alto simbolismo religioso, passando por todas as zonas da magia e da poesia.

O antropomorfismo não é, portanto, condenável *a priori*, independente do nível em que se situa. Devemos infelizmente admitir que, no caso de Jean Tourane, ele é o mais baixo. A um só tempo o mais falso cientificamente e o menos transposto esteticamente, se ele se inclina, sobretudo, à indulgência, na medida em que sua importância quantitativa permite uma estupenda exploração das possibilidades do antropomorfismo em comparação com as da montagem. O cinema vem, com efeito, multiplicar as interpretações estáticas da fotografia por aquelas que surgem da aproximação dos planos.

Pois é importante notar que os animais de Tourane não são adestrados, mas apenas domesticados, e não realizam praticamente nada do que os vemos fazer (quando parece que o fazem, houve algum truque: mão fora do quadro dirigindo o animal ou patas falsas animadas como marionetes). Todo engenho e talento de Tourane consiste em fazê-los permanecer mais ou menos imóveis na posição em que foram colocados durante a filmagem; o cenário ao redor, a fantasia, o comentário já bastam para conferir à postura do animal um sentido humano que a ilusão da montagem vem então dar precisão e ampliar de modo tão considerável que, por vezes, o cria quase que totalmente. Toda uma história é assim

arquitetada, com numerosos personagens com relações complexas (tão complexas, aliás, que o roteiro fica muitas vezes confuso), dotados de diferentes características, sem que os protagonistas tenham feito outra coisa que permanecer quietos no campo da câmera. A ação aparente e o sentido que lhe damos praticamente nunca preexistiram ao filme, sequer na forma parcelar dos fragmentos de cena que constituem tradicionalmente os planos.

E digo mais, nessas circunstâncias era não apenas suficiente mas necessário fazer esse filme “de montagem”. Com efeito, se os bichos de Tourane fossem animais espertos (a exemplo do cachorro Rintintin), capazes de realizar por adestramento a maioria das ações que a montagem lhe credita, o sentido do filme seria radicalmente deslocado. Nosso interesse recairia então sobre as proezas e não sobre a história. Em outras palavras, ele passaria do imaginário ao real, do prazer pela ficção à admiração de um número de *music-hall* bem executado. É a montagem, criadora abstrata de sentido, que mantém o espetáculo em sua irrealidade necessária.

Já em *O balão vermelho*, eu constato e vou demonstrar que ele não deve e não pode dever nada a montagem. O que não deixa de ser paradoxal, visto que o zoomorfismo conferido ao objeto é ainda mais imaginário do que o antropomorfismo dos bichos. O balão vermelho de Lamorisse, com efeito, realiza realmente diante das câmeras os movimentos que o vemos realizar. Trata-se, é óbvio, de um truque, mas que não deve nada ao cinema enquanto tal. A ilusão, aqui, surge como na prestidigitação da realidade. Ela é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem.

Que importância tem isso, dirão, se o resultado é o mesmo: fazer com que acreditemos que há um balão na tela capaz de seguir seu dono como um cachorrinho! Mas é justamente porque na montagem o balão mágico só existiria na tela, quando o de Lamorisse nos remete à realidade.

Convém, talvez, abrir um parêntese a fim de observar que a natureza abstrata da montagem não é absoluta, pelo menos psicologicamente. Do mesmo modo que os primeiros espectadores do cinematógrafo Lumière recuavam com a chegada do trem na estação da Ciotat, a montagem, em sua ingenuidade original, não é percebida como artifício. O hábito com o cinema sensibilizou pouco a pouco o espectador, e grande parte do público seria hoje capaz, se lhe pedíssemos para prestar um pouco de atenção, de distinguir as cenas “reais” das sugeridas unicamente pela montagem. É verdade que outros procedimentos, tais como a transparên-



O balão vermelho, de Albert Lamorisse. ...o zoomorfismo dos objetos.

cia, permitem mostrar, no mesmo plano, dois elementos, por exemplo, o tigre e a vedete, cuja contigüidade apresentaria na realidade alguns problemas. A ilusão é aí mais perfeita, mas pode ser descoberta e, em todo caso, o importante não é que o truque seja ou não invisível, mas que haja ou não truque, do mesmo modo que a beleza de um falso Vermeer não poderia prevalecer contra sua inautenticidade.

Objetarão que os balões de Lamorisse são, no entanto, truçados. Isso é óbvio, pois se não o fossem estaríamos em presença de um documentário sobre um milagre ou sobre o faquirismo, e o filme seria bem diferente. Ora, *O balão vermelho* é um conto cinematográfico, uma pura invenção da mente, mas o que importa é que essa história deva tudo ao cinema, justamente porque no essencial ela nada lhe deve.

É bem possível imaginar *O balão vermelho* como um relato literário. Mas, por mais bem escrito que se possa imaginar, o livro não chegaria aos pés do filme, pois o charme deste é de outra natureza. No entanto, a mesma história, por mais bem filmada que

fosse, poderia não ter mais realidade na tela do que no livro; seria na hipótese de Lamorisse decidir recorrer às ilusões da montagem (ou eventualmente da transparência). O filme se transformaria então num relato em imagens (como o conto o seria em palavras) ao invés de ser o que é, vale dizer, a imagem de um conto ou, se preferirem, um documentário imaginário.

Essa expressão me parece ser em definitivo a que melhor define o propósito de Lamorisse, próximo e no entanto diferente do de Cocteau quando realiza, com *Le sang d'un poète*, um documentário sobre a imaginação (aliás, sobre o sonho). Encontramo-nos, portanto, embrenhados, pela reflexão, numa série de paradoxos. A montagem, que tantas vezes é tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anti-cinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, apreendida pelo menos uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço.

Mas é preciso aprofundar a análise, pois poderemos observar, com razão, que se *O balão vermelho* não deve essencialmente nada à montagem, ele recorre a ela acidentalmente. Pois, afinal de contas, se Lamorisse gastou 500.000 francos com balões vermelhos, foi para não faltar substitutos. Do mesmo modo, *Crin blanc* era duplamente mítico, já que, de fato, vários cavalos com o mesmo aspecto, embora mais ou menos selvagens, compunham na tela um único cavalo. Essa constatação vai nos permitir chegar mais perto de uma lei essencial da estilística do filme.

Considerar os filmes de Lamorisse como obras de pura ficção seria traí-los, como também, por exemplo, *Le rideau cramoisi*. A credibilidade deles está certamente ligada a seu valor documental. Os acontecimentos que eles representam são parcialmente verdadeiros. Para *Crin blanc*, a paisagem de Camargue, a vida dos criadores e dos pescadores, os costumes das manadas, constituem a base da fábula, o ponto de apoio sólido e irrefutável do mito. Porém, sobre essa realidade fundamentam-se justamente uma dialética do imaginário, cujo interessante símbolo é a duplicação de *Crin blanc*. Assim, *Crin blanc* é a um só tempo o verdadeiro cavalo que pasta nos campos salgados de Camargue, e o animal de sonho que nada eternamente em companhia do menino Folco. Sua realidade cinematográfica não poderia dispensar a realidade documentária, mas era preciso, para que ela se tornasse verdade de nossa imaginação, que se destruísse e renascesse na própria realidade.

A realização do filme exigiu com certeza várias proezas. O garoto escolhido por Lamorisse nunca tinha se aproximado de um cavalo. Foi preciso, entretanto, lhe ensinar a montar em pêlo. Mais de uma cena, dentre as mais espetaculares, foram rodadas quase sem truques e, em todo caso, a despeito de certos perigos. E, no entanto, basta pensar nelas para compreender que se o que a tela mostra e expressa tivesse que ser verdade, realizado efetivamente diante da câmera, o filme deixaria de existir, pois deixaria no mesmo instante de ser um mito. É a parte de truque, a margem de subterfúgio necessária à lógica do relato que permite ao imaginário integrar a um só tempo a realidade e substituí-la. Se houvesse apenas um cavalo selvagem submetido penosamente às exigências da filmagem, o filme seria apenas uma façanha, um número de adestramento, como o cavalo branco de Tom Mix: podemos ver o que ele perderia com isso. O que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento, é que possamos acreditar na realidade dos acontecimentos, *sabendo* que se trata de truque. É claro que o espectador não precisa saber que havia três ou quatro cavalos² ou que era preciso puxar o focinho do animal com um fio de náilon para que virasse a cabeça de modo adequado. O importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, “é cinema”. Assim, a tela reproduz o fluxo e refluxo de nossa imaginação, que se nutre da realidade à qual ela projeta se substituir; a fábula nasce da experiência que ela transcende.

Mas, reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear, com o campo/contra-campo, a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos de uma ação. Foi o que Albert Lamorisse compreendeu perfeitamente na seqüência da caça ao coelho, em que vemos sempre simultaneamente, no campo, o cavalo, o menino e o coelho, mas ele quase comete um erro na seqüência da captura de Crin blanc, quando o menino é arrastado pelo cavalo galopando. Pouco importa que o animal — que vemos naquele momento, de longe, arrastar o pequeno Folco — seja o falso Crin blanc, tampouco que para essa operação arriscada o próprio Lamorisse tenha substituído o garoto, mas me incomoda que no final da seqüência, quando o animal vai mais devagar e pára, a câmera não me mostre irrefutavelmente a proximidade física do cavalo e da criança. Uma panorâmica ou



Crin blanc... É a duplicação do cavalo que permite à realidade se transformar em imaginação.

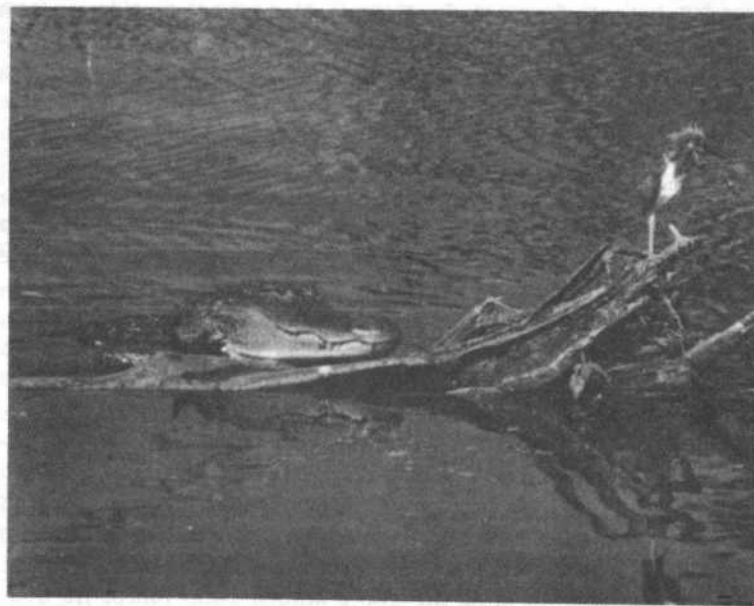
(Foto Films Montsouris)

um *travelling* para trás poderia fazê-lo. Essa simples precaução teria autenticado retrospectivamente todos os planos anteriores, enquanto os dois planos sucessivos de Folco e do cavalo, escamoteando uma dificuldade que no entanto se tornou benigna naquele momento do episódio, vêm romper a bela fluidez espacial da ação.³

Se nos esforçarmos agora para definir a dificuldade, me parece que poderíamos estabelecer em lei estética o seguinte princípio: "Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida". Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada. Por exemplo, Lamorisse podia mostrar, como o fez, em primeiro plano, a cabeça do cavalo virando para o menino como que para obedecê-lo, mas ele deveria, no plano precedente, ligar pelo mesmo enquadramento os dois protagonistas.

Não se trata de modo algum, entretanto, de retornar obrigatoriamente ao plano-seqüência, nem de renunciar aos recursos expressivos e às eventuais facilidades da mudança de plano. As presentes observações não têm por objeto a forma, mas a natureza do relato ou, mais exatamente, certas interdependências da natureza e da forma. Quando Orson Welles tratava certas cenas de *Soberba* num único plano e quando, ao contrário, retalha a montagem ao extremo em *Grilhões do passado*, trata-se apenas de uma mudança de estilo que não modifica essencialmente o tema. Eu diria até que *Festim diabólico*, de Hitchcock, poderia indiferentemente ter uma decupagem clássica, qualquer que seja a importância artística que se possa vincular à decisão adotada. Em compensação, seria inconcebível que a famosa cena da caça à foca de *Nanook, o esquimó* não nos mostrasse, num mesmo plano, o caçador, o buraco e a foca. Pouco importa, porém, que o resto da seqüência seja cortado à vontade pelo diretor. O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária. Foi o que, aliás, Flaherty geralmente compreendeu, a não ser em alguns lugares onde a obra perde, com efeito, sua consistência. Se a imagem de Nanook espreitando sua caça na boca do buraco de gelo é uma das mais belas do cinema, a pesca do crocodilo, visivelmente realizada "na montagem" em *Louisiana story*, é um desastre. Em compensação, no mesmo filme, o plano-seqüência do crocodilo abocanhando a garça, filmado numa única panorâmica, é simplesmente admirável. Mas a recíproca é verdadeira: basta, para que o relato reencontre a realidade, que um único de seus planos convenientemente escolhidos reúna os elementos dispersados anteriormente pela montagem.

É sem dúvida mais difícil definir *a priori* os gêneros de tema, ou até mesmo as circunstâncias às quais essa lei se aplica. Só me arriscarei prudentemente a dar algumas indicações. Em primeiro



Louisiana story... Em compensação, o plano-seqüência do crocodilo abocanhando a garça, filmado numa única panorâmica, é simplesmente admirável.

lugar, isso é verdade para todos os filmes documentários cujo objeto é reportar fatos que perdem todo o interesse se o acontecimento não ocorreu realmente diante da câmera, isto é, o documentário aparentado com a reportagem. Em última instância, as atualidades também. O fato de a noção de "atualidades reconstituídas" ter podido ser admitida no início do cinema mostra bem a realidade da evolução do público. Não é o que acontece com os documentários exclusivamente didáticos, cujo propósito não é a representação, mas a explicação do acontecimento. Esses últimos podem, naturalmente, comportar seqüências ou planos provenientes da primeira categoria. Considere-se, por exemplo, um documentário sobre a prestidigitação! Se o seu objetivo é mostrar os passes de mágica extraordinários de um célebre virtuoso, será essencial proceder por planos únicos, mas se o filme deve então explicar um desses números, a decupagem se impõe. O caso é claro, passemos adiante!

Muito mais interessante é, evidentemente, o caso do filme de ficção, indo do devaneio, como *Crin blanc*, ao documentário levemente romanceado, como *Nanook, o esquimó*. Trata-se, então,

como foi dito acima, de ficções que só ganham sentido ou, em última instância, só têm valor pela realidade integrada ao imaginário. A decupagem é, portanto, comandada pelos aspectos dessa realidade.

Enfim, no filme de puro relato, equivalente do romance ou da peça de teatro, é provável ainda que certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para atingir sua plenitude. A expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem (é o que ilustram tão bem *Cidadão Kane* e *Soberba*). Mas, sobretudo, certas situações só existem cinematograficamente na medida em que sua unidade espacial é evidenciada, e, particularmente, as situações cômicas fundadas nas relações do homem com os objetos. Como em *O balão vermelho* todos os truques são permitidos, exceto a facilidade da montagem. Os burlescos primitivos (notadamente Keaton) e os filmes de Chaplin contêm muitos ensinamentos a esse respeito. Se o burlesco triunfou antes de Griffith e da montagem, foi porque a maioria das *gags* dependiam de uma comicidade do espaço, da relação do homem com os objetos e com o mundo exterior. Chaplin, em *O circo*, está efetivamente na jaula do leão e ambos estão juntos no quadro da tela.

NOTAS

1. *Cahiers du Cinéma*, 1953 e 1957.
2. Do mesmo modo, parece, o cachorro Rintintin devia sua existência cinematográfica a vários cachorros policiais com o mesmo aspecto, adestrados para cumprir perfeitamente cada uma das proezas que Rintintin era capaz de realizar "sozinho" na tela. Cada uma das ações tendo o dever de ser realmente executada sem recurso à montagem, esta só intervinha em segundo grau para elevar à potência imaginária do mito os cachorros bem reais, cujas qualidades Rintintin possuía.
3. Serei melhor compreendido evocando este exemplo: há num filme inglês mediocre, *Quand les vautours ne voleront plus*, uma seqüência inesquecível. O filme reconstitui a história, verídica aliás, de um jovem casal que cria e organiza na África do Sul, durante a guerra, uma reserva de animais. Para tal, o marido e a mulher viveram com seus filhos no meio do mato. A passagem a que aludo começa do modo mais convencional. O garoto, que se afastou do acampamento sem que os pais soubessem, encontra um leãozinho momentaneamente abandonado pela mãe. Sem consciência do perigo, ele pega o animalzinho no colo para levá-lo consigo. No entanto, a leoa, advertida pelo ruído ou pelo cheiro, retorna à toca e segue a pista da criança que ignora o perigo. Ela o segue a certa distância. A situação começa a ser vista do acampamento, de onde os pais aflitos percebem seu filho e a fera que vai provavelmente se lançar de um instante para outro sobre o impru-

dente seqüestrador de seu filhote. Paremos um instante na descrição. Até aqui tudo foi feito na montagem paralela e o suspense ingênuo aparece como dos mais convencionais. Mas eis que, para nossa estupefação, o realizador abandona os planos próximos, isolando os protagonistas do drama para nos oferecer simultaneamente, no mesmo plano geral, os pais, a criança e a fera. Esse enquadramento único, onde qualquer truque é inconcebível, autêntica, imediata e retroativamente, a montagem bem banal que o precedeu. Vemos, desde então, sempre no mesmo plano geral, o pai mandando o filho se imobilizar (a certa distância a fera também se imobiliza), colocar no gramado o leãozinho e continuar a andar sem precipitação. A leoa, então, vem tranqüilamente recuperar seu filhote e o leva de volta para o mato, enquanto os pais, tranqüilizados, se precipitam para o garoto.

Evidentemente, considerando-a apenas enquanto relato, a seqüência teria, a rigor, a mesma significação aparente se tivesse sido filmada inteiramente empregando as facilidades materiais da montagem, ou ainda da "transparência". Mas tanto num quanto noutro caso, a cena nunca teria se desenrolado em sua realidade física e espacial diante da câmera. De modo que, apesar do caráter concreto de cada imagem, ela teria apenas valor de relato e não de realidade. Não haveria diferença essencial entre a seqüência cinematográfica e o capítulo de um romance que relatasse o mesmo episódio imaginário. Ora, a qualidade dramática e moral do episódio seria evidentemente de uma mediocridade extrema, enquanto que o enquadramento final, que implica colocar em situação real os personagens, nos leva no mesmo lance para os ápices da emoção cinematográfica. Naturalmente, a proeza só foi possível pelo fato de a leoa ser um pouco domesticada e ter vivido, antes de o filme ser rodado, na familiaridade do casal. Pouco importa; o problema não é se o garoto correu realmente o risco representando, mas apenas que sua representação foi tal que respeitou a unidade espacial do acontecimento. O realismo reside aqui na homogeneidade do espaço. Vemos, portanto, que há casos nos quais, longe de constituir a essência do cinema, a montagem é sua negação. A mesma cena, sendo tratada pela montagem ou em plano de conjunto, pode ser tão-somente literatura ruim ou tornar-se cinema de verdade.

VII A EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA¹

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiram ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava então engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao “delicado incômodo” do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos.

De fato, agora que o emprego do som demonstrou o bastante que não veio para aniquilar o Antigo Testamento cinematográfico, mas realizá-lo, caberia perguntar se a revolução técnica introduzida pela banda sonora corresponde realmente a uma revolução estética, em outros termos, se os anos de 1928-1930 são efetivamente os do nascimento de um novo cinema. Encarada do ponto de vista da decupagem, a história do filme não deixa aparecer, com efeito, uma solução de continuidade tão facilmente quanto se poderia pensar, entre o cinema mudo e o falado. Em compensação, poderíamos revelar os parentescos entre certos realizadores dos anos 1925 e outros de 1935, e sobretudo do período 1940-1950. Por exemplo, entre Erich Von Stroheim e Jean Renoir ou Orson Welles, Carl Theodor Dreyer e Robert Bresson. Ora, tais afinidades mais ou menos claras provam, em primeiro lugar, que uma ponte pode ser lançada por cima da falha dos anos 30, que certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado, mas, principalmente, que se trata menos de opor o “mudo” ao “falado” do que, em ambos, famílias de estilo, concepções fundamentalmente diferentes da expressão cinematográfica.

Sem me dissimular a relatividade de uma simplificação crítica que as dimensões deste estudo me impõem, e considerando-o

menos uma realidade objetiva do que uma hipótese de trabalho, eu distinguirei no cinema de 1920 a 1940 duas grandes tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade.

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem.

A utilização da montagem pode ser “invisível”; é o caso mais freqüente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático.

A neutralidade dessa decupagem “invisível” não dá conta, porém, de todas as possibilidades da montagem. Em contrapartida, elas podem ser apreendidas perfeitamente, em três procedimentos conhecidos geralmente pelo nome de “montagem paralela”, “montagem acelerada” e “montagem de atrações”. Criando a montagem paralela, Griffith conseguia dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra. Em *La roue*, Abel Gance nos dá a ilusão da aceleração de uma locomotiva sem recorrer a imagens reais de velocidade (pois afinal, as rodas poderiam rodar sem se deslocar), pela simples multiplicação de planos cada vez mais curtos. Enfim, a montagem de atrações, criada por Eisenstein, cuja descrição não é tão fácil, poderia ser definida grosseiramente como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação de outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento: os fogos de artifício em *O velho e o novo*, que sucedem a imagem do touro. Nessa forma extrema, a montagem de atrações foi rara-

mente utilizada, até mesmo por seu criador, mas podemos considerar bem próxima em seu princípio à prática mais geral da elipse, da comparação ou da metáfora: são as meias jogadas na cadeira ao pé da cama, ou ainda o leite que transborda (*Crime em Paris*, de H. G. Clouzot). Existem, naturalmente, combinações variáveis desses três procedimentos.

Quaisquer que sejam, podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações. A célebre experiência de Kulechov com o mesmo plano de Mosjukine, cujo sorriso parecia mudar de expressão conforme a imagem que o precedia, resume perfeitamente as propriedades da montagem.

As montagens de Kulechov, a de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele. Eles tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles. A matéria do relato, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (Mosjukine sorrindo + criança morta = piedade), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não comportam as premissas. Do mesmo modo, podemos imaginar: meninas + macieiras floridas = esperança. As combinações são incontáveis. Porém, todas têm em comum o fato de sugerir a idéia por intermédio da metáfora ou da associação de idéias. Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se intercala uma etapa suplementar, um “transformador” estético. O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador.

Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. Podemos considerar que, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo. Por um lado, o cinema soviético levou às últimas conseqüências a teoria e a prática da montagem, enquanto que a escola alemã fez com que a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis (cenário e iluminação). É claro que, além do alemão e do soviético, outros cinemas também contam, mas seja na França, na Suécia ou na América, não parece que a linguagem cinematográfica careça de meios para dizer o que ela tem a dizer. Se o essencial

da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa. O som só poderia desempenhar, no máximo, um papel subordinado e complementar: em contraponto à imagem visual. Mas esse possível enriquecimento, que no melhor dos casos só poderia ser menor, corre o risco de não ter muito peso no preço do lastro de realidade suplementar introduzido ao mesmo tempo pelo som.

* * *

É que acabamos de considerar o expressionismo da montagem e da imagem como o essencial da arte cinematográfica. E é precisamente essa noção geralmente admitida que questionam implicitamente, desde o cinema mudo, realizadores como Erich Von Stroheim, F. M. Murnau ou R. Flaherty. A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais. A câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada. O que conta para Flaherty, diante de Nanook caçando a foca, é a relação entre Nanook e o animal, a amplitude real da espera. A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos *mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto. No filme, esse episódio só admite, portanto, um único plano. Podemos negar que ele é, por isso mesmo, muito mais emocionante do que uma “montagem de atrações”?

Murnau não se interessa tanto pelo tempo, mas pela realidade do espaço dramático: a montagem não desempenha, nem em *Lobisomem* (*Nosferatu*) nem em *Aurora*, nenhum papel decisivo. No entanto, poderíamos pensar que a plástica da imagem a aproxima de um certo expressionismo, mas seria uma visão superficial. A composição de sua imagem não é de modo algum pictural, ela não acrescenta nada à realidade, não a deforma, muito pelo contrário, ela se esforça para desvelar suas estruturas profundas, para fazer aparecer relações preexistentes que se tornam constitutivas do drama. Assim, em *Tabu*, a entrada no campo da imagem pelo lado esquerdo da tela de uma nau identifica-se absolutamente com o destino, sem que Murnau jogue com o rigoroso realismo do filme, com cenário totalmente natural.

Mas foi seguramente Stroheim quem mais se opôs a um só tempo ao expressionismo da imagem e aos artificios da montagem. Nele, a realidade confessa seu sentido como o suspeito sob o inter-

rogatório incansável do comissário. O princípio de sua *mise-en-scène* é simples: olhar o mundo de bem perto e com bastante insistência para que ele acabe revelando sua crueldade e feiúra. Poderíamos imaginar facilmente, em última instância, um filme de Stroheim composto de um único plano tão longo e grande quanto quiséssemos.

A escolha desses três diretores não é exaustiva. Certamente encontraríamos em outros autores, aqui e ali, elementos de cinema não expressionista e nos quais a montagem não tem vez. Aliás, até mesmo em Griffith. Mas talvez esses exemplos sejam suficientes para indicar a existência, no âmago do cinema mudo, de uma arte cinematográfica precisamente contrária à que é identificada com o cinema por excelência; de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que *acrescenta* mas pelo que *revela* da realidade. Para tal tendência, o cinema mudo não passava, de fato, de uma enfermidade: a realidade, menos um de seus elementos. Virtualmente, tanto *Ouro e maldição* como a *Joana d'Arc*, de Dreyer, já são, portanto, filmes falados. Se deixarmos de considerar a montagem e a composição plástica da imagem como a própria essência da linguagem cinematográfica, o aparecimento do som não constitui mais rachadura estética que divide dois aspectos radicalmente diferentes da sétima arte. Um certo cinema pensou ter morrido com a banda sonora; não foi de modo algum "o cinema": o verdadeiro plano de clivagem estava noutra parte, continuava — e continua — sem ruptura, a atravessar 35 anos da história da linguagem cinematográfica.

* * *

Sendo, assim, a unidade estética do cinema mudo questionada e repartida entre duas tendências intimamente inimigas, reexaminemos a história dos últimos 20 anos.

De 1930 a 1940, parece ter se instituído pelo mundo afora, e principalmente a partir da América, uma certa comunidade de expressão na linguagem cinematográfica. É o triunfo em Hollywood de cinco ou seis gêneros que asseguram então sua massacrante superioridade: a comédia americana (*A mulher faz o homem*, 1936), o burlesco (*Irmãos Marx*), o filme de dança e o *music-hall* (Fred Astaire e Ginger Rogers, os *Ziegfeld follies*), o filme policial e de gângsteres (*Scarface, a vergonha de uma nação*, *O fugitivo*, *O delator*), o drama psicológico e de costumes (*Esquina do pecado*, *Jezebel*), o filme fantástico ou de terror (*O médico e o monstro*, *O homem invisível*, *Frankenstein*), o *western* (*No tempo*



De 1930 a 1940, é o triunfo em Hollywood de cinco ou seis gêneros que asseguram sua massacrante superioridade. Aqui, um policial: *Scarface, a vergonha de uma nação*.

(Foto F.G.M.)

das diligências, 1939). O segundo cinema do mundo é, sem dúvida alguma, no mesmo período, o francês; sua superioridade se afirma aos poucos numa tendência que podemos chamar grosseiramente de realismo *noir* ou realismo poético, dominado por quatro nomes: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier. Não sendo nossa intenção premiar, seria inútil demorarmos-nos nos cinemas soviético, inglês, alemão e italiano, cujo período considerado é relativamente menos significativo para eles do que os dez anos seguintes. As produções americanas e francesas bastam, em todo caso, para definir claramente o cinema falado anterior à guerra como uma arte que alcançou visivelmente o equilíbrio e a maturidade.

Primeiro, quanto ao fundo: grandes gêneros com regras bem elaboradas, capazes de agradar o maior público internacional e interessar também uma elite culta, contanto que ela não fosse *a priori* hostil ao cinema.

Segundo, quanto à forma: estilos da fotografia e da decupagem perfeitamente claros e de acordo com o tema; uma total recon-

ciliação da imagem e do som. Revendo hoje filmes como *Jezebel*, de William Wyler, *No tempo das diligências*, de John Ford, ou o *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné, teremos a sensação de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal e, reciprocamente, admiramos neles os temas dramáticos e morais que, sem dúvida, não foram totalmente criados pelo cinema, mas ao menos elevados por ele a uma grandeza, a uma eficácia artística que, sem ele, nunca teriam atingido. Em suma, todas as características da plenitude de uma arte “clássica”.

Compreendo que se possa, com razão, defender a tese que a originalidade do cinema do pós-guerra, em relação ao de 1939, reside na promoção de certas produções nacionais e, em particular, no brilho ofuscante do cinema italiano e no aparecimento de um cinema britânico original e liberado das influências hollywoodianas; que daí se tire a conclusão que o fenômeno realmente importante dos anos 1940-1950 é a intrusão de sangue novo, de uma matéria ainda inexplorada; em suma, que a verdadeira revolução foi feita muito mais a nível dos temas do que do estilo; do que o cinema tem para dizer ao mundo, mais do que da maneira de o dizer. O “neo-realismo” não é a princípio um humanismo antes de ser um estilo de *mise-en-scène*? E esse estilo não se definiria essencialmente por um desaparecimento frente à realidade?

Tampouco temos a intenção de elogiar não sei que preeminência da forma sobre o fundo. “A arte pela arte” não é menos herege no cinema. Talvez, ainda mais! Mas a tema novo, forma nova! E saber como o filme nos diz alguma coisa é mais uma maneira de compreender melhor o que ele quer nos dizer.

Em 1938 ou 1939, portanto, o cinema falado conhece, sobretudo na França e na América, uma maneira de perfeição clássica, fundada, por um lado, sobre a maturidade dos gêneros dramáticos elaborados durante dez anos ou herdados do cinema mudo e, por outro, sobre a estabilização dos progressos técnicos. Os anos 30 foram a um só tempo os do som e da película pancromática. Sem dúvida o equipamento dos estúdios não parou de ser aperfeiçoado, mas tais melhoras eram apenas de detalhe, nenhuma delas abria possibilidades radicalmente novas para a *mise-en-scène*. Tal situação, aliás, não mudou desde 1940, a não ser talvez no que toca à fotografia, graças ao aumento da sensibilidade da película. A pancromática desequilibrou os valores da imagem, as emulsões ultra-sensíveis permitiram que seus contornos fossem modificados. Podendo rodar em estúdio com diafragmas muito mais fechados,

o operador pôde, se fosse o caso, eliminar as imagens nebulosas dos planos de fundo que geralmente eram de rigor. Mas poderíamos, certamente, encontrar exemplos anteriores do emprego da profundidade de campo (como em Renoir); ela sempre foi possível em cenas de externa e até mesmo em estúdio, mediante algumas proezas. Bastava querer. De modo que se trata, no fundo, menos de um problema técnico — cuja solução, é verdade, foi enormemente facilitada — do que de uma busca de estilo, sobre a qual voltaremos a falar. Em suma, desde a vulgarização do emprego da pancromática, o conhecimento dos recursos do microfone e da generalização do guindaste no equipamento dos estúdios, podemos considerar adquiridas as condições técnicas necessárias e suficientes para a arte cinematográfica a partir dos anos 30.

Já que os determinismos técnicos foram praticamente eliminados, é preciso então procurar noutra parte os sinais e os princípios da evolução da linguagem: no questionamento dos temas e, por conseguinte, dos estilos necessários à sua expressão. Em 1939, o cinema falado chegara ao que os geógrafos chamam de perfil em equilíbrio de um rio. Isto é, a curva matemática ideal que é o resultado de uma erosão suficiente. Atingido o perfil de equilíbrio, o rio flui sem esforço de sua fonte à sua embocadura e cessa de escavar ainda mais seu leito. Mas, caso ocorra algum movimento geológico que aumente excessivamente a peneplano, modifique a altitude da fonte, a água começa a trabalhar novamente, penetra nos terrenos subjacentes, embrenha-se, mina e escava. Por vezes, tratando-se de camadas de calcário, todo um novo relevo se esboça em baixo-relevo quase invisível sobre o planalto, mais complexo e irregular no caso de seguirmos o curso da água.

EVOLUÇÃO DA DECUPAGEM CINEMATOGRAFICA A PARTIR DO CINEMA FALADO

Em 1938, encontramos quase em toda parte o mesmo tipo de decupagem. Se chamamos, um pouco convencionalmente, “expressionista” ou “simbolista” o tipo de filmes mudos fundados na composição plástica e nos artifícios da montagem, poderíamos qualificar a nova forma de relato de “analítica” e “dramática”. Consideremos, para retomar um dos elementos da experiência de Kulechov, uma mesa posta e um pobre diabo faminto. Podemos imaginar a seguinte decupagem em 1936:

1. plano geral enquadrando a um só tempo o ator e a mesa;
2. *traveling* para a frente terminando no rosto que exprime uma mescla de maravilhamento e desejo em primeiro plano;
3. série de primeiros planos de viveres;
4. retorno ao personagem enquadrado de pé, que avança lentamente em direção da câmera;
5. ligeiro *traveling* para trás a fim de permitir um plano americano do ator apanhando uma asa de galinha.

Quaisquer que sejam as variantes que se possa imaginar para essa decupagem, haveria ainda pontos comuns:

1. a verossimilhança do espaço, no qual o lugar do personagem está sempre determinado, mesmo quando um primeiro plano elimina o cenário;
2. a intenção e os efeitos da decupagem são exclusivamente dramáticos ou psicológicos.

Em outros termos, encenada num teatro e diante de um auditório, a cena teria exatamente o mesmo sentido, o acontecimento continuaria a existir objetivamente. As mudanças de ponto de vista da câmera nada acrescentariam. Apresentam apenas a realidade de maneira mais eficaz. Em princípio, quando permitem que seja melhor vista, salientando em seguida o que merece ser salientado.

É claro que, como o diretor de teatro, o diretor de cinema dispõe de uma margem de interpretação para onde pode dirigir o sentido da ação. Mas é apenas uma margem e, como tal, não poderia modificar a lógica formal do acontecimento. Consideremos, em contrapartida, a montagem dos leões de pedra em *O fim de São Petersburgo*; aproximadas com habilidade, uma série de esculturas dão a impressão de um único animal que se ergue (como o povo). Esse admirável achado de montagem é impensável em 1932. Em *Fúria*, Fritz Lang introduz ainda em 1935, após uma sucessão de planos de mulheres tagarelando, a imagem de galinhas cacarejando num pátio. É uma sobrevivência da montagem de atrações que já chocava na época e que, hoje, parece totalmente heterogênea ao resto do filme. Por mais decisiva que seja a obra de um Carné, por exemplo, em sua valorização dos roteiros de *Cais de sombras* ou de *Trágico amanhecer*, sua decupagem permanece ao nível da realidade que ele analisa, é apenas uma maneira de vê-la bem. Por isso, assistimos ao desaparecimento quase total dos truques visíveis, tais como a superposição, e até mesmo, sobretudo na América, do primeiro plano cujo efeito físico por demais violento tornaria a montagem sensível. Na comédia americana típica, o diretor retorna toda vez que pode ao enquadramento dos perso-

nagens acima dos joelhos, que se verifica mais de acordo com a atenção espontânea do espectador, o ponto de equilíbrio natural de sua acomodação mental.

De fato, tal prática da montagem tem suas origens no cinema mudo. É mais ou menos o mesmo papel que ela desempenha em Griffith, em *O lírio partido*, por exemplo, pois, com *Intolerância*, Griffith já introduz a concepção sintética da montagem que o cinema soviético levará às suas últimas conseqüências e que se verá, menos exclusivamente, aceita por toda parte no final do cinema mudo. Compreende-se, aliás, que a imagem sonora, muito menos maleável que a imagem visual, tenha levado a montagem para o realismo, eliminando, cada vez mais, tanto o expressionismo plástico quanto as relações simbólicas entre as imagens.

Assim, por volta de 1938, os filmes eram, de fato, quase sem exceção, decupados segundo os mesmos princípios. A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número variava relativamente pouco (cerca de 600). A técnica característica dessa decupagem era o campo/contra-campo: é, por exemplo, num diálogo, a tomada alternada, conforme a lógica do texto, de um ou outro interlocutor.

Foi esse o tipo de decupagem, perfeitamente conveniente aos melhores filmes dos anos 30 a 39, que a decupagem em profundidade de campo de Orson Welles e de William Wyler veio questionar.

A notoriedade de *Cidadão Kane* não poderia ser exagerada. Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas. É claro que Orson Welles não "inventou" a profundidade de campo, como tampouco Griffith inventou o primeiro plano; todos os primitivos do cinema a utilizavam, e por razões óbvias. A imagem nebulosa só apareceu com a montagem. Ela não era apenas uma sujeição técnica consecutiva ao emprego dos planos próximos, mas a conseqüência lógica da montagem, sua equivalência plástica. Se, a tal momento da ação, o diretor faz, por exemplo, como na decupagem acima imaginada, um primeiro plano de uma fruteira, é normal que a isole também no espaço pela focalização. A imagem nebulosa do fundo confirma portanto o efeito da montagem, ela pertence apenas acessoriamente ao estilo da fotografia, mas essencialmente ao do relato. Jean Renoir já a tinha perfeitamente compreendido quando escreveu em 1938, isto é, depois de *A besta humana* e *A grande ilusão*

e antes de *A regra do jogo*: “Quanto mais avanço em minha profissão, mais sou levado a fazer a *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais eu evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmara como no fotógrafo”. E, com efeito, se procurarmos o precursor de Orson Welles, não será Louis Lumière ou Zecca, mas Jean Renoir. Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por freqüentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração.

É evidente, para quem sabe ver, que os planos-seqüência de Welles em *Soberba* não são de modo algum “o registro” passivo de uma ação fotografada num mesmo quadro, mas, ao contrário, que a recusa de cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma operação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido.

Basta comparar dois fotogramas em profundidade de campo, um de 1910 e o outro de um filme de Welles ou de Wyler, para compreender só ao ver a imagem, mesmo separada do filme, que sua função é bem diferente. O enquadramento de 1910 identifica-se praticamente com a quarta parede ausente do palco do teatro ou, pelo menos em cenas externas, com o melhor ponto de vista sobre a ação, enquanto que o cenário, a iluminação e o ângulo dão, à segunda paginação, uma legibilidade diferente. Na superfície da tela, o diretor e o operador souberam organizar um tabuleiro de xadrez dramático, do qual nenhum detalhe é excluído. Encontraremos os exemplos mais claros disso, se não os mais originais, em *Pérfida*, no qual a *mise-en-scène* ganha um rigor depurado (em Welles a sobrecarga barroca torna a análise mais complexa). A colocação de um objeto em relação aos personagens é tal que o espectador não pode escapar à sua significação. Significação que a montagem teria detalhado num desenrolar de planos sucessivos.²

Em outros termos, o plano-seqüência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem — como poderia renunciar sem recair num balbucio primitivo; ele a integra à composição plástica. O relato de Welles ou de Wyler não é menos explícito que o de John Ford, mas ele tem sobre o último a vantagem de não renunciar aos efeitos particulares que se pode tirar da unidade da imagem no tempo e no espaço. Não é indiferente, com efeito (pelo menos numa obra que consegue ter estilo), que um acontecimento seja analisado por fragmentos ou representado em

sua unidade física. Seria evidentemente absurdo negar os progressos decisivos trazidos pelo emprego da montagem na linguagem da tela, mas eles foram adquiridos em detrimento de outros valores, não menos especificamente cinematográficos.

Por isso, a profundidade de campo não é uma moda de operador com o emprego de filtros ou de tal estilo de iluminação, mas uma aquisição capital da *mise-en-scène*: um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica.

E isso não é apenas um progresso formal! A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo.

O assunto deste artigo levaria a analisar as modalidades psicológicas dessas relações, quando não suas relações estéticas, mas poderá ser suficiente observar *grosso modo*:

1. que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista;

2. que ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido;

3. das duas proposições precedentes, de ordem psicológica, decorre uma terceira que pode ser qualificada de metafísica.

Analisando a realidade, a montagem supunha, por sua própria natureza, a unidade de sentido do acontecimento dramático. Sem dúvida, outro encaminhamento analítico seria possível, mas então teria sido um outro filme. Em suma, a montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambigüidade. É o que a experiência de Kulechov demonstra justamente por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambigüidade autoriza as três interpretações sucessivamente exclusivas.

Em contrapartida, a profundidade de campo reintroduz a ambigüidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade (os filmes de Wyler são pouco ambíguos), pelo menos como uma possibilidade. Por isso não é um exagero dizer que *Cidadão Kane*



O plano-sequência do diretor moderno não renuncia à montagem, ele a integra à sua plástica. A cena do suicídio fracassado em *Cidadão Kane*.

só pode ser concebido em profundidade de campo. A incerteza em que permanecemos da chave espiritual ou da interpretação está, a princípio, inscrita nos próprios contornos da imagem.

Não que Welles se proíba recorrer aos procedimentos expressionistas da montagem, mas justamente a utilização ocasional deles, entre os “planos-sequência”, em profundidade de campo, lhes confere um sentido novo. A montagem constituía outrora a própria matéria do cinema, a textura do roteiro. Em *Cidadão Kane*, um encadeamento de superposições opõe-se à continuidade de uma cena representada numa única tomada, ele é outra modalidade do relato, explicitamente abstrata. A montagem acelerada jogava com o tempo e com o espaço; a de Welles não procura nos enganar, ao contrário, se propõe, por contraste, como uma condensação temporal, o equivalente, por exemplo, do imperfeito francês ou do freqüentativo inglês. Assim, a “montagem rápida” e a “montagem de atrações”, as superposições que o cinema falado não mais empregara durante dez anos, voltam a ter um uso possível em relação ao realismo temporal de um cinema sem montagem. Se nos demoramos no caso de Orson Welles, foi porque a data de seu aparecimento cinematográfico (1941) marca bem o começo de um

novo período, e também porque seu caso é o mais espetacular e o mais significativo em seus próprios excessos. Entretanto, *Cidadão Kane* se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma quase em toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem.

Eu encontraria uma confirmação disso, por caminhos diferentes, no cinema italiano. Em *País* e em *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini, e em *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, o neo-realismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem. Como em Welles, e apesar das oposições de estilo, o neo-realismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real. A preocupação de Rossellini diante do rosto da criança de *Alemanha ano zero* é justamente oposta a de Kulechov diante do primeiro plano de Mosjukine. Trata-se de conservar seu mistério. Não devemos nos iludir com o fato de a evolução neo-realista não parecer se traduzir, a princípio, como nos Estados Unidos, por alguma revolução na técnica da decupagem. São muitos os meios para atingir o mesmo objetivo. Os de Rossellini e os de De Sica são menos espetaculares, mas também visam acabar com a montagem e a fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade. Zavattini não sonha com outra coisa que filmar a vida de um homem a quem nada acontece! O mais “esteta” dos neo-realistas, Luchino Visconti, revelava — tão claramente, aliás, quanto Welles — o projeto fundamental de sua arte em *La terra trema*, filme composto quase unicamente de planos-sequência, no qual a preocupação de açambarcar a totalidade do acontecimento se traduz pela profundidade de campo e por intermináveis panorâmicas.

Não poderíamos, porém, passar em revista todas as obras que participam dessa evolução da linguagem desde 1940. É hora de tentar uma síntese dessas reflexões. Os últimos dez anos parecem marcar os progressos decisivos no campo da expressão cinematográfica. Foi propositalmente que parecemos perder de vista, a partir de 1930, a tendência do cinema mudo ilustrada particularmente por Erich Von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty e Dreyer. Não que parecesse extinta com o cinema falado. Pois, muito pelo contrário, pensamos que ela representava o veio mais fecundo do cinema dito mudo, o único que, precisamente porque o essencial de sua estética não estava vinculado à montagem, atraía o realismo sonoro como um prolongamento natural. É bem verdade, porém, que o cinema falado de 1930 a 1940 não lhe deve quase nada a não ser a exceção gloriosa e retrospectivamente profética de Jean



Em *La terra trema*, de Luchino Visconti, a preocupação de açambarcar a totalidade dos acontecimentos se traduz pela profundidade de campo e por intermináveis panorâmicas. (Foto Ronald)

Renoir, o único cujas pesquisas de *mise-en-scène* esforçam-se, até *A regra do jogo*, para encontrar, para além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural.

Não se trata, contudo, de lançar sobre o cinema de 1930 a 1940 um descrédito que não resistiria, aliás, de modo algum, à evidência de algumas obras-primas mas simplesmente de introduzir a idéia de um progresso dialético cuja grande articulação é marcada pelos anos 40. É verdade que o cinema falado anunciou a morte de uma certa estética da linguagem cinematográfica, mas somente daquela que o distanciava mais de sua vocação realista. Da montagem, no entanto, o cinema falado tinha conservado o essencial, a descrição descontínua e a análise dramática do evento. Renunciou à metáfora e ao símbolo para esforçar-se na ilusão da representação objetiva. O expressionismo da montagem desapareceu quase que completamente, mas o realismo relativo do estilo

de decupagem, que triunfa geralmente por volta de 1937, implicava numa limitação congênita da qual não podemos nos dar conta enquanto os assuntos tratados lhe eram perfeitamente apropriados. É o que acontecia na comédia americana, que atinge sua perfeição no âmbito de uma decupagem em que o realismo do tempo não desempenhava papel algum. Essencialmente lógica, como o *vaudeville* e o jogo de palavras, perfeitamente convencional em seu conteúdo moral e sociológico, a comédia americana só tinha a ganhar com o rigor descritivo e linear, com os recursos rítmicos da decupagem clássica.

Foi, provavelmente, sobretudo com a tendência Stroheim-Murnau, quase eclipsada de 1930 a 1940, que o cinema reata mais ou menos conscientemente durante os últimos dez anos. Mas ele não se limita a prolongá-la, busca também ali o segredo de uma regenerescência realista do relato; este torna-se novamente capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituía insidiosamente um tempo intelectual e abstrato. Longe, porém, de eliminar definitivamente as conquistas da montagem, ele lhes dá, ao contrário, uma relatividade e um sentido. É apenas em relação a um realismo acrescido à imagem que um suplemento de abstração torna-se possível. O repertório estilístico de um diretor como Hitchcock, por exemplo, estende-se dos poderes do documento bruto às superposições e aos *closes*. Mas os primeiros planos de Hitchcock não são os de C. B. de Mille em *Enganar e perder*. São apenas uma figura de estilo entre outras. Em outros termos, no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. A imagem — sua estrutura plástica, sua organização no tempo —, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para infletir, modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista.

NOTAS

1. Este estudo resulta da síntese de três artigos, o primeiro escrito para o livro aniversário *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952), o segundo, intitulado "A decupagem e sua evolução", publicado no nº 93 (julho de 1955) da revista *L'Age Nouveau*, e o terceiro nos *Cahiers du Cinéma* (nº 1, 1950).
2. Ilustrações precisas desta análise podem ser encontradas no próprio estudo sobre William Wyler.

VIII POR UM CINEMA IMPURO¹

Defesa da adaptação

Tomando alguma distância crítica da produção dos últimos dez ou 15 anos, aparece rapidamente como um dos fenômenos que domina sua evolução o recurso cada vez mais significativo ao patrimônio literário e teatral.

Não é de hoje, é claro, que o cinema vai angariar seu bem no romance e no teatro; mas não parece ser da mesma maneira. A adaptação do *Conde de Monte Cristo*, de *Os miseráveis* ou de *Os três mosqueteiros* não segue a mesma ordem que a da *Symphonie pastorale*, de *Jacques le fataliste* (*Les dames du bois de Boulogne*), de *Adúltera* ou do *Journal d'un curé de campagne*. Alexandre Dumas ou Victor Hugo fornecem tão somente aos cineastas personagens e aventuras cuja expressão literária é em larga escala independente. Javert ou d'Artagnan fazem desde então parte de uma mitologia extra romanesca, gozam, de certo modo, de uma existência autônoma, cuja obra original não passa de uma manifestação acidental e quase supérflua. Por outro lado, continuam sendo adaptados romances por vezes excelentes, mas tratados como sinopses bem desenvolvidas. São igualmente personagens de uma intriga, e até mesmo — o que é um grau a mais — uma atmosfera, como em Simenon, ou um clima poético como em Pierre Verdy, que o cineasta vai procurar no romancista. Mas, ainda aí, poderíamos imaginar que o livro não tinha sido escrito e que o escritor seja apenas um roteirista particularmente prolixo. Isso é tão verdadeiro que muitos romances americanos do tipo "Série noir" são visivelmente escritos com dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood. É preciso ainda observar que o respeito à literatura policial, quando ela apresenta alguma

originalidade, torna-se cada vez mais imperativo; as liberdades com o autor não deixam de vir acompanhadas de certa má consciência. Mas quando Robert Bresson, antes de levar às telas *Journal d'un curé de campagne*, que é sua intenção seguir o livro página por página, se não frase por frase, vemos que se trata de algo totalmente diferente e que valores novos estão em jogo. O cineasta já não se contenta em plagiar — como fizeram no final das contas, antes dele — Corneille, La Fontaine ou Molière; propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*. E como poderia ser diferente, quando essa obra está subordinada a uma forma tão evoluída da literatura que os heróis e a significação de seus atos dependem intimamente do estilo do escritor, a partir do momento em que estão confinados como que num microcosmo cujas leis, rigorosamente necessárias, deixam de vigorar no exterior, a partir do momento em que o romance abandonou a simplificação épica, e já não é uma matriz de mitos, mas o lugar de interferências sutis entre o estilo, a psicologia, a moral ou a metafísica?

Com o teatro, o sentido dessa evolução é ainda mais acentuado. Como o romance, a literatura dramática sempre se deixou violentar pelo cinema. Mas quem ousaria comparar o *Hamlet*, de Laurence Olivier, com empréstimos retrospectivamente burlescos que o filme de arte fez outrora, ao repertório da *Comédie-Française*? Sempre foi uma tentação para o cineasta fotografar o teatro, visto que este já é um espetáculo; mas o resultado é conhecido. E é aparentemente com razão que a expressão "teatro filmado" se tornou o lugar-comum da injúria crítica. Pelo menos o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem. O teatro, ao contrário, é um falso amigo; suas semelhanças ilusórias com o cinema enredavam este numa via de resguardo, o lançavam num barranco de todas as facilidades. Se, no entanto, o repertório dramático do Boulevard, por exemplo, esteve na origem de raros filmes passáveis, foi porque o diretor tomou algumas vezes com a peça liberdades análogas àquelas que se autorizou com o romance, retendo apenas essencialmente personagens e uma ação. Ainda aí, porém, o fenômeno — que parece fixar, ao contrário, em princípio inviolável o respeito do caráter teatral do modelo — é radicalmente novo.

Os filmes que acabamos de citar, e outros, cujos títulos serão certamente logo mais lembrados, são numerosos demais e de qualidade muito pouco contestável para figurar como exceções confir-

mando a regra. Muito pelo contrário, tais obras balizam há dez anos uma das mais fecundas tendências do cinema contemporâneo.

“Isto é cinema”, proclamava outrora Georges Altman na capa de um livro consagrado à glorificação do cinema mudo, de *Pastor de almas a O velho e o novo*. Será preciso, de agora em diante, considerar como velharias os dogmas e as esperanças da primeira crítica cinematográfica que briga pela autonomia da sétima arte? Será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? Estaria em vias de se tornar uma arte subordinada e dependente, de um número *extra*, de alguma arte tradicional?

O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, reduz-se aqui numa vida humana. E isso não é a principal causa de erro, pois essa evolução acelerada não é de modo algum contemporânea à das outras artes. O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. E mais, o *imbróglío* desse complexo estético é agravado pelos incidentes sociológicos. O cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro. Talvez os últimos 20 anos do cinematógrafo contem em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico. Tentemos, pois, circunscrever o campo destas reflexões.

Notemos em primeiro lugar que a adaptação, considerada mais ou menos como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte. Malraux mostrou o que o Renascimento pictorial devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo; Michelangelo recusou voluntaria-

mente os recursos da cor a óleo, o afresco sendo mais conveniente a uma pintura escultural. E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa logo ultrapassada em direção à liberação da pintura “pura”. Dirão, porém, que Giotto é inferior a Rembrandt? Mas o que significaria tal hierarquia? Negarão que o afresco em relevo tenha sido uma fase necessária e por isso esteticamente justificada? O que dizer também das miniaturas bizantinas ampliadas na pedra para dimensões dos tímpanos de catedrais? E se considerássemos agora o romance, será preciso criticar a tragédia clássica por adaptar para a cena a pastoral romanesca, ou a Mme. Lafayette pelo o que ela deve à dramaturgia raciniana? E o que é verdade para a técnica o é, ainda mais, para os temas que circulam livremente através das mais variadas expressões. Esse é um lugar comum na história literária até o século XVIII, quando a noção de plágio mal começava a aparecer. Na Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais etc.

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado.

Era, porém, desconhecer os dados essenciais da história do filme. Constatar que o cinema tenha aparecido “depois” do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano. O fenômeno cinematográfico não se desenvolveu de modo algum nas condições sociológicas em que as artes tradicionais subsistem. Seria o mesmo que dizer que o baile popular e o *be-bop* são herdeiros da coreografia clássica. Os primeiros cineastas extorquiram efetivamente seus bens da arte da qual iriam conquistar o público, ou seja, do circo, do teatro mambembe e *music-hall* que fornecerão, aos filmes burlescos em particular, uma técnica e intérpretes. É conhecida a frase atribuída a um certo Zecca, que descobre um certo Shakespeare: “Não é que esse ani-

mal não viu as coisas bonitas!”, Zecca e seus companheiros não corriam o risco de serem influenciados por uma literatura que, exatamente como o público ao qual se dirigiam, não liam. Em compensação, foram influenciados pela literatura popular da época, à qual devemos, com o sublime *Fantomas*, uma das obras-primas da tela. O filme recriava as condições de uma autêntica e grande arte popular, ele não desdenhou as formas humildes e desprezadas do teatro mambembe ou do romance folhetim. Houve, é verdade, uma tentativa de adoção desse filho que seguiu a profissão do pai pelos belos senhores da Academia da *Comédie-Française*; mas o fracasso do filme de arte confirma a vaidade desse empreendimento contra a natureza. A má sina de Édipo ou do príncipe da Dinamarca era para o cinema principiante como “nossos ancestrais os gauleses” para os negrinhos de uma escola primária da mata africana. Se encontramos, hoje, algum interesse e charme nisso, é como o interesse pelas interpretações paganizadas e ingênuas da liturgia católica por uma tribo selvagem que comeu seus missionários.

Se os evidentes empréstimos (o saque sem vergonha das técnicas e do pessoal do *music-hall* anglo-saxão de Hollywood) do que subsistia, na França, de um teatro popular nas feiras e nos bulevares, não provocou contestações estéticas, foi porque, em princípio, ainda não existia crítica cinematográfica. E também porque os avatares dessas formas de arte ditas inferiores não escandalizavam ninguém. Ninguém se preocupava em defendê-las, a não ser os interessados que tinham mais conhecimento de sua profissão do que preconceitos filmológicos.

Quando o cinema tomou efetivamente o lugar do teatro, ele o fez, portanto, reatando, num salto sobre um ou dois séculos de evolução, com as categorias dramáticas mais ou menos abandonadas. Será que os mesmos historiadores eruditos que não ignoram nada da farsa no século XVI notavam sua vitalidade, entre 1910 e 1914, nos estúdios de Pathé e Gaumont e sob o jugo de Mack Sennet?

Sem dúvida, não seria difícil proceder à mesma demonstração no que concerne ao romance. O filme de episódios, que adapta a técnica popular da novela, reencontra de fato as velhas estruturas do conto. Foi o que senti pessoalmente ao rever *Os vampiros*, de Feuillade, numa dessas sessões cujo segredo Henri Langlois, o simpático diretor da Cinemateca Francesa, tem. Naquela noite, só um dos dois projetores funcionava. Além do mais, a cópia apre-

sentada não era legendada e suponho que nem o próprio Feuillade teria encontrado seus assassinos. As apostas estavam abertas para saber quem eram os mocinhos e quem eram os bandidos. Fulano, que parecia ser um bandido, revelava-se vítima no rolo seguinte. Enfim, a luz da sala, acesa a cada dez minutos para recarregar o projetor, multiplicava os episódios. Apresentada desse modo, a obra-prima de Feuillade revelava de maneira brilhante o princípio estético de seu charme. Cada interrupção provocava um “Ah!” de decepção e a retomada uma esperança de alívio. A história, da qual o público não compreendia nada, impunha-se à sua atenção e ao seu desejo, pela pura e simples exigência do relato. Ela não era de modo algum uma ação pré-existente cortada arbitrariamente por entreatos, mas uma criação indevidamente interrompida, uma fonte inesgotável cujo fluxo teria sido retido por uma misteriosa mão.

Daí o mal-estar insuportável provocado pelo “a seguir no próximo capítulo” e a espera ansiosa, não tanto dos próximos acontecimentos mas do escoamento de um relato, da retomada de uma criação suspensa. Aliás, o próprio Feuillade não procedia de outra maneira para fazer seus filmes. Ignorando a cada vez a continuação, ele rodava gradativamente, conforme a inspiração matinal, o episódio seguinte. Autor e espectador estavam na mesma situação: a do rei e a de Schéhérazade; a obscuridade renovada da sala de cinema era a mesma das *Mil e uma noites*. O “a seguir” do verdadeiro folhetim, como do velho filme de episódios, não é portanto uma sujeição exterior à história. Se Schéhérazade tivesse contado tudo de uma só vez, o rei, tão cruel quanto o público, teria mandado executá-la ao amanhecer. Tanto um quanto o outro precisam sentir a potência do charme por sua interrupção, saborear a deliciosa espera do conto que se substitui à vida cotidiana, que não é mais que a solução de continuidade do sonho.

Vemos, portanto, que a pretensa pureza original dos primitivos do cinema não resiste muito à atenção. O cinema falado não marca o limiar de um paraíso perdido para além do qual a musa da sétima arte, descobrindo sua nudez, teria começado a se cobrir com trapos furtados. O cinema não escapou à lei comum: ele a sofreu a seu modo, que era o único possível dentro de sua conjuntura técnica e sociológica.

É ponto pacífico, porém, que não basta ter provado que a maioria dos filmes primitivos não eram empréstimos e saques, para ter ao mesmo tempo justificado as formas atuais da adapta-

ção. Destituído de sua posição habitual, o advogado do “cinema puro” poderá ainda afirmar que, quanto mais o comércio entre as artes se dá a nível das formas primitivas, mais ele é fácil. É bem possível que a farsa deva ao cinema um novo vigor, mas, justamente, sua eficácia era sobretudo visual — e foi por ela, aliás, e depois pelo *music-hall*, que a antiqüíssima tradição da mímica se perpetuou. Quanto mais avançamos na história e na hierarquia dos gêneros, mais as diferenciações se acentuam, como na evolução animal, nas extremidades dos ramos que procedem de um tronco comum. A polivalência original desenvolveu suas virtualidades e, desde então, elas estão ligadas a formas por demais sutis e complexas para que possamos lesá-las sem comprometer a própria obra. Giotto pode pintar em relevo sob a influência direta da escultura arquitetural, mas Raphael e Vinci já se opõem a Michelangelo por fazer da pintura uma arte radicalmente autônoma.

Não é certo que tal objeção resista inteiramente a uma discussão detalhada, e que formas evoluídas não continuem a reagir umas sobre as outras, mas é verdade que a história da arte evolui no sentido da autonomia e da especificidade. O conceito de arte pura (poesia pura, pintura pura etc.) não é desprovido de sentido; ele se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar. Em todo caso, se certa mistura das artes ainda é possível, como a mistura dos gêneros, não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida. Há cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também sedutores híbridos, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos, que só engendram quimeras. Desistamos, portanto, de invocar os precedentes da origem do cinema e retomemos o problema tal como parece se colocar hoje.

Se a crítica deplora freqüentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. Deixemos naturalmente de lado livros em que o empréstimo direto e deliberadamente visível é, por isso mesmo, menos significativo, como *Loin de rueil*, de Raymond Queneau. O problema é saber se a arte de Dos Passos, Caldwell, Hemingway ou Malraux procede da técnica cinematográfica. Na verdade, não acreditamos muito nisso. Sem dúvida, e como não poderia ser de outra maneira, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver



Espoir, de Malraux: o que seria o cinema se ele se inspirasse dos romances... “influenciados” pelo cinema.

(Foto Filmsonor)

como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos. Mas, na medida em que se confessa às referências cinematográficas, como em Dos Passos, elas são ao mesmo tempo recusáveis: acrescentam-se simplesmente ao aparato de procedimentos com os quais o escritor constrói seu universo particular. Mesmo admitindo que o cinema tenha desviado o romance sob a influência de sua gravitação estética, a ação da nova arte não ultrapassou, sem dúvida, a que o teatro pode exercer, por exemplo, sobre a literatura no século passado. A influência da arte vizinha dominante é provavelmente uma lei imutável. É claro que, num Graham Greene, poderíamos acreditar discernir semelhanças irrecusáveis. Se olharmos, porém, com mais atenção, perceberemos que a pretensão técnica cinematográfica de Greene (não esqueçamos que ele foi, durante vários anos, crítico de cinema) é, na realidade, a que o cinema não emprega. De modo que nos perguntamos constantemente, quando “visualizamos” o estilo do romancista, por que os cineastas se privam toalmente de uma técnica que lhes conviria tão bem. A originalidade de um filme como *Espoir*, de Malraux, é de nos revelar o que seria o cinema se se inspirasse nos roman-

ces... “influenciados” pelo cinema. Que conclusão tiraríamos disso? Se não que seria preciso, antes, inverter a proposição habitual e se interrogar sobre a influência da literatura moderna sobre os cineastas.

O que se entende, com efeito, por “cinema” no problema crítico que nos interessa? Se é um modo de expressão por representação realista, por mero registro de imagens, uma pura visão exterior opondo-se aos recursos da introspecção ou da análise romanesca clássica, então é preciso observar que os romancistas anglo-saxões já haviam encontrado no behaviorismo as justificações psicológicas de tal técnica. Mas, além disso, o crítico literário tem idéias imprudentemente preconcebidas do que é o cinema a partir de uma definição bem superficial de sua realidade. Não é porque a fotografia é sua matéria-prima que a sétima arte está fadada à dialética das aparências e à psicologia do comportamento. Se é verdade que ela só pode apreender seu objeto do exterior, há mil maneiras de agir sobre sua aparência para eliminar qualquer equívoco e fazer dela o signo de uma, e apenas uma, realidade interior. Na verdade, as imagens da tela são, em sua imensa maioria, implicitamente de acordo com a psicologia do teatro ou do romance de análise clássica. Elas supõem, junto com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambigüidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida.

Se entendemos, já com mais sutileza, por “cinema” as técnicas de relato aparentadas com a montagem e com a mudança de plano, as mesmas observações continuam sendo válidas. Um romance de Dos Passos ou de Malraux não se opõe menos aos filmes com que estamos acostumados do que a Fromentin ou a Paul Bourget. Na realidade, a época do romance americano não é tanto a do cinema, mas a de uma certa visão do mundo, visão informada sem dúvida pelas relações do homem com a civilização técnica, mas cuja influência o próprio cinema, fruto dessa civilização, sofreu menos do que o romance, apesar dos álbis que o cineasta pode fornecer ao romancista.

Aliás, em seu recurso ao romance, o cinema inspirou-se na maioria das vezes não nas obras em que alguns querem ver sua influência prévia, como pode parecer lógico, mas em Hollywood, na literatura de tipo vitoriano, e na França, nos senhores Henry Bordeaux e Pierre Benoit. Melhor — ou pior — quando um cineasta americano se ataca excepcionalmente a uma obra de Hemingway, como *Por quem os sinos dobram*, é de fato para tratá-la num estilo tradicional que conviria igualmente a qualquer romance de aventura.

Tudo se passa, portanto, como se o cinema estivesse cinquenta anos mais atrasado do que o romance. Se nos atermos a uma influência do primeiro sobre o segundo, então será preciso supor a referência a uma imagem virtual que só existe atrás da lente do crítico e em relação a seu ponto de vista. Seria a influência de um cinema que não existe, do cinema ideal que o romancista faria... se fosse cineasta; de uma arte imaginária que ainda esperamos.

E, meu Deus, essa hipótese não é tão absurda. Vamos retê-la, pelo menos como esses valores imaginários que em seguida são eliminados da equação que ajudaram a resolver. Se a influência do cinema sobre o romance moderno pode iludir bons espíritos críticos, foi porque, com efeito, o romancista utiliza hoje técnicas de relato, porque ele adota uma valorização dos fatos, cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis (seja que as tomou emprestado diretamente, seja, como nós pensamos, que se trata de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas). Porém, nesse processo de influências ou de correspondências, o romance foi mais longe na lógica do estilo. Foi ele, por exemplo, quem mais sutilmente tirou partido da técnica da montagem, e da subversão da cronologia; foi ele, sobretudo, quem soube elevar a uma autêntica significação metafísica o efeito de um objetivismo inumano e como que mineral. Que câmara ficou tão exterior a seu objeto quanto a consciência do herói de *O estrangeiro*, de Albert Camus? Na verdade, não sabemos se *Manhattan transfer* ou *La condition humaine* teriam sido muito diferentes sem o cinema, mas em compensação estamos certos que *Thomas Garner* e *Cidadão Kane* nunca teriam sido concebidos sem James Joyce e Dos Passos. Assistimos, no ápice da vanguarda cinematográfica, à multiplicação dos filmes que têm a ousadia de se inspirar num estilo romanesco, que poderia ser qualificado de ultra-cinematográfico. Nessa perspectiva, o reconhecimento do empréstimo é secundário. A maioria dos filmes em que pensamos no momento não são adaptações de romance, mas certos episódios de *Páisa* devem muito mais a Hemingway (os pântanos) ou a Saroyan (Nápoles), do que *Por quem os sinos dobram*, de Sam Wood, ao original. Em compensação, o filme de Malraux é o equivalente rigoroso de alguns episódios de *L'Espoir* e os melhores dentre os filmes ingleses recentes são adaptações de Graham Greene. A mais satisfatória, a meu ver, é a fita, baseada modestamente em *Le Rocher de Brighton*, que passou quase despercebido, enquanto John Ford se perdia na suntuosa traição de *Domínio dos bárbaros*.



A sombra do patíbulo, de Christian Jaque (com Maria Casarés no papel de Sanseverina). Traição do essencial ou sedutora introdução à obra de Stendhal?
(Foto Scalera Film)

Saibamos ver portanto, em primeiro lugar, aquilo que os melhores filmes contemporâneos devem aos romancistas modernos e, seria fácil demonstrá-lo, até e sobretudo em *Ladrões de bicicleta*. Então, longe de nos escandalizarmos com as adaptações, veremos nelas, se não, ai de mim, uma certa garantia, pelo menos um possível fator de progresso do cinema. Tal como nele mesmo, enfim, o romancista o transforma!

Vocês me dirão, talvez: isso pode valer para os romances modernos, se o cinema não faz outra coisa que não encontrar nele, multiplicado por 100, o bem que ele lhes fez; mas de que vale o raciocínio quando o cineasta pretende se inspirar em Gide ou em Stendhal? E, por que não, em Proust ou Mme. La Fayette?

E por que não, com efeito? Jacques Bourgeois analisou de maneira brilhante, num artigo da *Revue du Cinéma*, as afinidades de *Em busca do tempo perdido* com os meios de expressão cinematográficos. Na realidade, os verdadeiros obstáculos que devem ser vencidos, na hipótese de tais adaptações, não são de ordem esté-

tica; não dependem do cinema como arte, mas como fato sociológico e como indústria. 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 filme que nunca leram Stendhal. Devemos condenar por isso o filme de Christian Jaque? 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. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!

Resta o cinema! E penso, com efeito, ser cabível afligir-se com o modo como tratamos por demais freqüentemente o capital literário; no entanto, mais do que por respeito à literatura, porque o cineasta só teria a ganhar com a fidelidade. Bem mais evoluído, dirigindo-se também a um público relativamente culto e exigente, o romance propõe ao cinema personagens mais complexos e, nas relações entre a forma e o fundo, um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada. É evidente que, se a matéria elaborada, sobre a qual trabalham roteiristas e diretores, tem *a priori* uma qualidade intelectual bem superior à média cinematográfica, dois empregos são possíveis: ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, de reservatório de idéias e de garantia de qualidade — é o caso de *Amores de Carmem*, de *A sombra do patíbulo* ou de *O idiota* —, ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela — é o caso, por exemplo, de *Sinfonia pastoral*, de *Adúltera*, de *O ídolo caído* ou *Le Journal d'un curé de campagne*. Não apedrejemos os fabricantes de

imagens que “adaptam” simplificando. A traição deles, como dissemos, é relativa e a literatura nada perde com isso. Mas são obviamente os segundos que dão esperança ao cinema. Quando as comportas da represa são abertas, o nível médio da água que se estabelece é pouco mais elevado do que o do canal. Quando se filma “*Madame Bovary*” em Hollywood, por maior que seja a diferença de nível estético entre um filme americano médio e a obra de Flaubert, o resultado é um filme americano standard que só tem, afinal, o mal de se chamar ainda *Madame Bovary*. E não pode ser diferente se confrontarmos a obra literária com a enorme e poderosa massa da indústria cinematográfica: é o cinema que nivela tudo. Quando, ao contrário, graças a alguma convergência propícia de circunstâncias, o cineasta pode se propor a tratar o livro diferentemente de um roteiro de série, é um pouco como se todo o cinema se elevasse em direção da literatura. É o caso de *Madame Bovary*, de Jean Renoir, ou de *Une partie de campagne*. É verdade que esses dois exemplos não são muito bons, não por causa da qualidade dos filmes, mas precisamente porque Renoir é muito mais fiel ao espírito do que ao texto da obra. O que nos toca nela é que seja paradoxalmente compatível com uma independência soberana. E isso porque Renoir tem a justificativa de uma genialidade certamente tão grande quanto a de Flaubert e de Maupassant. O fenômeno ao qual assistimos é então comparável ao da tradução de Edgar Allan Poe por Baudelaire.

Seria seguramente preferível que todos os diretores fossem geniais; poderíamos pensar que não haveria mais problema de adaptação. Já é bom demais que o crítico possa contar algumas vezes com o talento delas! Ele basta para nossa tese! Não é proibido imaginar o que teria sido *Adúltera* rodado por Jean Vigo, mas felicitemo-nos assim mesmo com a adaptação de Claude Autant-Lara. A fidelidade à obra de Radiguet não somente obrigou os roteiristas a nos propor personagens interessantes, relativamente complexos, mas os incitou a quebrar algumas convenções morais do espetáculo cinematográfico, a expor-se ao risco (sabiamente calculado, mas quem pode censurá-los por isso?) dos preconceitos do público. Ela alargou o horizonte intelectual e moral do espectador e abriu os caminhos para outros filmes de qualidade. Entretanto, isso não é tudo, e é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão



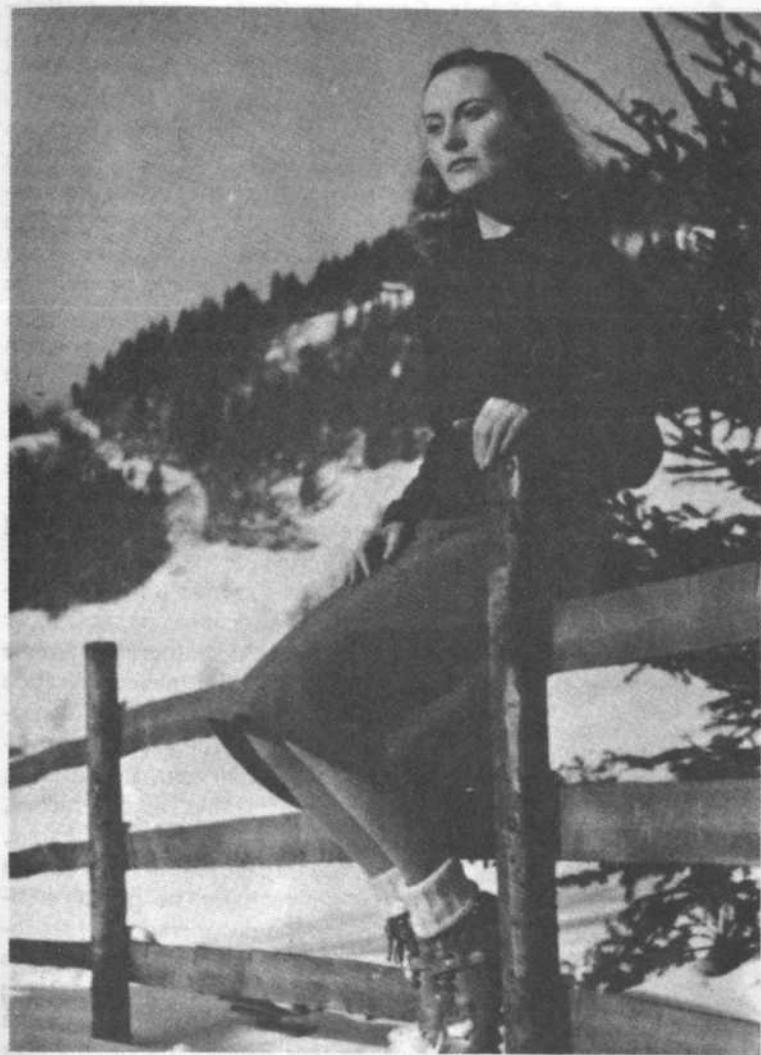
Gérard Philipe e Micheline Presle em *Adúltera*, de Claude Autant-Lara. A criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. (Foto Universal)

das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução

livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito. Sabemos, porém, que intimidades com a língua e com sua genialidade própria exigem uma boa tradução. Por exemplo, podemos considerar especificamente literário o efeito dos famosos passados simples de André Gide e pensar que são sutilezas que o cinema não poderia traduzir. Ora, não é certo que Delannoy, na *Sinfonia pastoral*, não tenha encontrado o equivalente em sua *mise-en-scène*: a neve sempre presente está carregada de um simbolismo sutil e polivalente que modifica insidiosamente a ação, a afeta de certo modo com um coeficiente moral permanente, cujo valor não é talvez tão diferente daquele que o escritor procurava pelo emprego apropriado dos tempos. Ora, a idéia de envolver essa aventura espiritual com neve, de ignorar sistematicamente o aspecto estival da paisagem, é um achado especificamente cinematográfico, ao qual o diretor pode ser conduzido por uma inteligência bem-sucedida do texto. O exemplo de Bresson em *Le Journal d'un curé de campagne* é ainda mais convincente: sua adaptação atinge a fidelidade vertiginosa por um respeito sempre criador. Albert Beguin chamou justamente a atenção para o fato de que a violência característica de Bernanos não teria de modo algum o mesmo valor na literatura e no cinema. A tela faz um uso tão corriqueiro dela que, de algum modo, ela aparece ali depreciada, a um só tempo provocante e convencional. A verdadeira fidelidade ao tom do romancista exigia, portanto, uma espécie de inversão da violência do texto. A verdadeira equivalência da hipérbole de Bernanos eram a elipse e as litotes, da decupagem de Robert Bresson.

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o "cinema puro", não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema.

Mas a demonstração mais convincente desse paradoxo foi fornecida já há alguns anos por toda uma série de adaptações teatrais que vieram provar, apesar das variedades das origens e



Em *Sinfonia pastoral*, de Jean Delannoy (com Michèle Morgan), a presença constante da neve é o equivalente na *mise-en-scène* aos passados simples de André Gide.

(Foto Pathé)

dos estilos, a relatividade do velho preconceito crítico contra o "teatro filmado". Sem analisar por enquanto as razões estéticas dessa evolução, pode ser suficiente constatar que ela é intimamente tributária de um progresso decisivo na linguagem da tela.

É certo que a fidelidade eficaz de um Cocteau ou de um Wyler não é o fato de uma regressão, mas muito pelo contrário, de um desenvolvimento da inteligência cinematográfica. Seja como, no autor de *Pecado original*, a mobilidade surpreendentemente perspicaz da câmera, ou como em Wyler o ascetismo da decupagem, o despojamento extremo da fotografia, a utilização do plano fixo e do campo em profundidade, o êxito sempre procede de um controle excepcional; mais ainda, de uma invenção na expressão que é o contrário perfeito de um registro passivo da coisa teatral. Para respeitar o teatro, não basta fotografá-lo. “Fazer teatro” de maneira válida é mais difícil que “fazer cinema”, e foi nisso que, até então, a maioria dos adaptadores tinha se empenhado. Há cem vezes mais cinema, e melhor, num plano fixo de *Pérfida* ou de *Macbeth — reinado de sangue*, do que em todos os *travellings* em externa, em todos os cenários naturais, em qualquer exotismo geográfico, em todos os avessos de cenário através dos quais a tela até então tinha se esforçado em vão para nos fazer esquecer a cena. Longe de a conquista do repertório teatral pelo cinema ser um sinal de decadência, ela é, ao contrário, uma prova de maturidade. Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar. Fazendo uma comparação de circunstâncias na ordem material: foi preciso, para alcançar essa alta fidelidade estética, que a expressão cinematográfica fizesse progressos comparáveis aos da ótica. Há uma distância tão grande entre o Filme de Arte e *Hamlet* quanto entre o primitivo condensador da lanterna mágica e o jogo completo de lentes de uma objetiva moderna: sua complicação imponente não tem, no entanto, outro objeto que o de compensar as deformações, as aberrações, as difrações, os reflexos pelos quais o vidro é responsável, isto é, tornar a câmera escura tão *objetiva* quanto possível. A passagem de uma obra teatral para a tela comum requeria, no plano estético, uma ciência da fidelidade comparável à do operador na reprodução fotográfica. Ela é o termo de um progresso e o início de um renascimento. Se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante de seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade — não uma fidelidade ilusória de decalcomania — pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. 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.



Jean Simmons e Laurence Olivier em *Hamlet*. O filme de Olivier é o marco — provisório — de um progresso que começa com o Filme de Arte: “o de uma ciência da fidelidade”.
(Foto Rank)

“Mas enfim, dirão ainda os nostálgicos do Cinema com um C maiúsculo, independente, específico, autônomo, livre de qualquer compromisso, por que colocar tanta arte a serviço de uma causa que não precisa disso, por que plagiar romances quando podemos ler o livro e *Fedra*, quando basta ir à *Comédie-Française*?

Por mais satisfatórias que sejam as adaptações, o senhor não poderia sustentar que elas são melhores que o original, e tampouco melhores que um filme com a mesma qualidade artística sobre um tema especificamente cinematográfico? O senhor diz: *Adúltera*, *O ídolo caído*, *Pecado original*, *Hamlet*, vá lá... eu contraponho *Em busca do ouro*, *O encouraçado Potenkim*, *O lírio partido*, *Scarface*, *a vergonha de uma nação*, *No tempo das diligências* ou até mesmo *Cidadão Kane*, outras tantas obras-primas que não existiriam sem o cinema, que são uma contribuição insubstituível ao patrimônio da arte. Mesmo se as melhores adaptações não são mais uma traição ingênua ou uma prostituição indigna, resta que não passam de talento jogado fora. Progresso, o senhor diz, mas que com o tempo só pode tornar estéril o cinema, reduzindo-o a ser apenas um anexo da literatura. Dê ao teatro e ao romance o que lhes cabe, e ao cinema o que sempre será só dele."

A última objeção seria teoricamente válida, se não negligenciasse a relatividade histórica que é preciso levar em conta numa arte em plena evolução. É certo que, tendo aliás a mesma qualidade, um roteiro original é preferível a uma adaptação. Ninguém pensa em contestar isso. Se Charlie Chaplin é o "Molière do cinema", nós não sacrificaremos *Monsieur Verdoux* a uma adaptação do *Misanthropo*. Desejemos, portanto, ter o mais freqüentemente possível filmes como *Trágico amanhecer*, *A regra do jogo* ou *Os melhores anos de nossas vidas*. Mas são apenas voto platônicos e criações intelectuais que não mudam nada da evolução do cinema. Se este recorre cada vez mais à literatura (e até mesmo à pintura e ao jornalismo), é um fato que só podemos registrar e tentar compreender, pois é bem possível que não possamos agir sobre ele. Dentro de tal conjuntura, se o fato não cria absolutamente o direito, pelos menos ele exige do crítico uma opinião favorável. Mais uma vez, não nos deixemos enganar aqui pela analogia com as outras artes, principalmente aquelas que sua evolução em direção de um emprego individualista tornou quase independentes do consumidor. Lautréamont e Van Gogh puderam criar, incompreendidos e ignorados por sua época. O cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata. Mesmo quando o cineasta afronta o gosto do público, sua audácia só é válida na medida em que é possível admitir que o espectador está equivocado sobre aquilo que deveria gostar e daquilo que gostará um dia. A única comparação contemporânea possível seria com a arquitetura, pois uma casa só tem sentido quando habitável. O cinema também é uma arte funcional. Segundo outro sistema de



Ninguém pensa em contestar que, tendo a mesma qualidade, um roteiro original é preferível a uma adaptação. Aqui, *Os melhores anos de nossas vidas*, de William Wyler.

(Foto R.K.O.)

referência, se deveria dizer do cinema que sua existência precede sua essência. É dessa existência que a crítica deve partir, até mesmo em suas extrapolações mais aventurosas. Como em história, e mais ou menos com as mesmas ressalvas, a constatação de uma mudança ultrapassa a realidade e já apresenta um julgamento de valor. Foi o que as pessoas que amaldiçoaram o cinema falado em sua origem não quiseram admitir, quando ele já possuía sobre a arte muda a incomparável vantagem de substituí-la.

Mesmo se esse pragmatismo crítico não parece ao leitor suficientemente fundamentado, pelo menos poderão admitir que ele justifica a humildade e a prudência metódica diante de qualquer sinal de evolução do cinema; elas podem ser suficientes para introduzir a tentativa de explicação com a qual gostaríamos de concluir.

As obras-primas, às quais costumamos nos referir para exemplificar o verdadeiro cinema — aquele que não deve nada ao tea-

tro e à literatura, pois teria sabido descobrir temas e uma linguagem específica —, são provavelmente tão admiráveis quanto inimitáveis. Se o cinema soviético não nos dá mais o equivalente do *O encouraçado Potenkim*, Hollywood, de *Aurora*, de *Aleluia*, de *Scarface*, a *vergonha de uma nação*, de *Aconteceu naquela noite*, ou até mesmo de *No tempo das diligências*, não é de modo algum porque a nova geração de diretores é inferior à antiga; trata-se, aliás, em sua grande maioria, dos mesmos homens. Tampouco que, acreditamos, os fatores econômicos ou políticos da produção tornam estéreis sua inspiração. Mas, antes, que a genialidade e o talento são fenômenos relativos e só desenvolvem com referência a uma conjuntura histórica. Seria fácil demais explicar o fracasso do teatro de Voltaire dizendo que ele não tinha a cabeça trágica; era o século que não a tinha. Tentar prolongar a tragédia raciniana era um empreendimento impróprio, oposto à natureza das coisas. Perguntar-se o que o autor de *Fedra* teria escrito em 1740 não tem nenhum sentido, pois o que chamamos de Racine não é um homem que responde a essa identidade, mas “o-poeta-que-escreveu-*Fedra*”. Racine sem *Fedra* é um anônimo ou uma criação intelectual. Do mesmo modo, é inútil no cinema lastimar que já não temos hoje Mack Sennet para continuar a grande tradição cômica. A genialidade de Mack Sennet foi ter feito filmes burlescos no momento em que eles eram possíveis. Além do mais, a qualidade da produção Mack Sennet morreu antes dele, e alguns de seus alunos ainda estão bem vivos: Harold Lloyd e Buster Keaton, por exemplo, cujas raras aparições nos últimos 15 anos não passaram de desastrosas exibições em que nada subsistia do estro de então. Somente Chaplin, e porque sua genialidade era realmente excepcional, soube atravessar um terço de século de cinema. Mas a custo de que avatares, de que total renovação de sua inspiração, de seu estilo e mesmo de seu personagem? Constatamos aqui, como uma luminosa evidência, a estranha aceleração da duração estética que caracteriza o cinema. Um escritor pode se repetir, no fundo e na forma, durante meio século. O talento do cineasta, se ele não sabe evoluir com sua arte, não dura mais que um ou dois lustros. Por isso a genialidade, menos flexível e menos consciente do que talento, entra freqüentemente em extraordinárias falências: as de Stroheim, de Abel Gance, de Pudovkin.

É claro que as causas desses desacordos profundos entre o artista e sua arte — que envelhecem brutalmente um gênio e o reduzem a não ser mais que uma soma de manias e megalomanias

inúteis — são múltiplas, e não iremos analisá-las aqui. Gostaríamos, no entanto, de reter uma delas, que interessa mais diretamente nosso intento.

Até por volta de 1938, o cinema (em preto-e-branco) esteve em constante progresso. Progresso técnico, em primeiro lugar (iluminação artificial, emulsão pancromática, *travelling*, som), e, por conseguinte, enriquecimento dos meios de expressão (primeiro plano, montagem, montagem paralela, montagem rápida, eclipse, reenquadramento etc.) Paralelamente a essa rápida evolução da linguagem, e numa estreita interdependência, os cineastas descobriam os temas originais que a nova arte encorpava. “Isto é cinema!” não designa nada mais que esse fenômeno, que dominou os 30 primeiros anos do filme como arte: o maravilhoso acordo entre uma técnica nova e uma mensagem inaudita. Tal fenômeno tomou diversas formas: a estrela, a revalorização, o renascimento da epopéia, da *comédia dell’arte* etc. Mas ele era intimamente tributário do progresso técnico, era a novidade da expressão que abria o caminho aos novos temas. Durante 30 anos a história da técnica cinematográfica (entendida no sentido amplo) se confundiu praticamente com a dos roteiros. Os grandes diretores são a princípio criadores de formas ou, se se quer, retóricos. O que não significa que fossem partidários da arte pela arte, mas apenas que, na dialética da forma e do fundo, a primeira era então determinante, tal como a perspectiva ou a cor a óleo subverteram o universo pictórico.

Um recuo de dez ou 15 anos nos basta para discernir os sinais evidentes do envelhecimento do que foi o apanágio da arte cinematográfica. Assinalamos a morte rápida de certos gêneros, no entanto maiores, como o burlesco, mas o exemplo mais característico é sem dúvida o da vedete. Certos autores têm sempre o favor comercial do público, mas essa predileção não tem, contudo, nada em comum com o fenômeno de sociologia sagrada da qual os Rodolfos Valentino ou as Gretas Garbo foram os ídolos dourados.

Tudo se passa, portanto, como se a temática do cinema tivesse esgotado o que ela podia esperar da técnica. Já não basta inventar a montagem rápida ou mudar o estilo fotográfico para emocionar. O cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre o fundo e a forma. Não que esta se torne indiferente, muito pelo contrário — provavelmente ela nunca foi mais rigorosamente determinada pela matéria, mais necessária, mais sutil —, mas toda essa ciência tende ao desaparecimento e à transparência diante de um tema que apreciamos

hoje em dia por ele mesmo, e com o qual somos cada vez mais exigentes. Como os rios que escavaram definitivamente seu leito e só têm força para levar suas águas para o mar sem arrancar um grão de areia de suas margens, o cinema se aproxima de seu perfil de equilíbrio. Já se foram os tempos em que bastava fazer “cinema” para ter os méritos da sétima arte. Esperando que a cor ou o relevo dêem provisoriamente a primeira forma e criem um novo ciclo de erosão estética, o cinema não pode conquistar mais nada na superfície. Só lhe resta irrigar suas margens, insinuar-se entre as artes nas quais ele cavou tão rapidamente suas gargantas, investi-las insidiosamente, infiltrar-se no subsolo para abrir galerias invisíveis. Virá talvez o tempo das ressurgências, isto é, de um cinema de novo independente do romance e do teatro. Talvez, porém, porque os romances serão escritos diretamente em filmes. Esperando que a dialética da história da arte lhe restitua essa desejável e hipotética autonomia, o cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, aglomerados à sua volta pelas artes ribeirinhas ao longo dos séculos. Apropria-se deles porque precisa, e porque desejamos reencontrá-los através dele.

Desse modo, não se substitui a elas, ao contrário. O êxito do teatro filmado serve ao teatro, como a adaptação do romance serve à literatura: *Hamlet* na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco. *Le Journal d'un curé de campagne*, visto por Robert Bresson, multiplicou por dez os leitores de Bernanos. Na verdade, não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público.

NOTA

1. Extraído de *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, Guilde du Livre, Lausanne.

IX

O JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE E A ESTILÍSTICA DE ROBERT BRESSON¹

Se o *Journal d'un curé de campagne* impõe-se como uma obra-prima com uma evidência quase física, se toca o “crítico”, como muitos espectadores ingênuos, é antes de tudo porque atinge a sensibilidade, nas formas provavelmente mais elevadas de uma sensibilidade inteiramente espiritual, portanto, mais o coração que a inteligência. O fracasso momentâneo de *Les dames du bois de Boulogne* procede da relação contrária. Essa obra não poderia nos tocar sem que tivéssemos, se não desmontado, ao menos sentido a inteligência e como que apreendido a regra do jogo. Mas se o êxito de *Le journal d'un curé de campagne* se impõe de saída, o sistema estético que o sustenta e justifica não deixa de ser o mais paradoxal, talvez até mesmo o mais complexo, cujo exemplo o cinema falado nos forneceu. Daí o *leitmotiv* das críticas pouco aptas para compreendê-lo, mas que, no entanto, gostam do filme: “incrível”, “paradoxal”, “êxito sem exemplo e inimitável”..., quase todas implicando uma renúncia à explicação e o álibi puro e simples de uma obra de gênio. Mas também, às vezes, naqueles cujas preferências estéticas são aparentadas às de Bresson e que poderíamos considerar de antemão seus aliados, uma decepção profunda, provavelmente, à medida que esperavam outras audácias. Constrangidos, e também irritados pela consciência daquilo que o diretor não tinha feito, perto demais dele para modificar imediatamente seus julgamentos, preocupados demais com seu estilo para encontrar a virgindade intelectual que teria dado livre campo à emoção, eles nem o compreenderam, nem o admiraram. Em suma, nas duas extremidades do leque crítico: os que estavam menos preparados para compreender o *Journal*, mas que, por isso mesmo, gostaram ainda mais dele (embora sem saber por que),

e os *happy few* que, esperando outra coisa, não gostaram e entenderam mal. Foram ainda os “alheios” ao cinema, puros literatos, como um Albert Beguin ou um François Mauriac que, admirados de terem gostado tanto do filme, souberam fazer tábula rasa de seus preconceitos e discernir melhor as verdadeiras intenções de Bresson.

É preciso dizer que Bresson fez de tudo para não deixar pistas. A decisão de fidelidade que ele fixou desde o início da adaptação, a vontade proclamada de seguir o livro frase por frase, orientavam há muito tempo a atenção nesse sentido. O filme só podia confirmá-la. Ao contrário de Aurenche e Bost, que se preocupam com a ótica da tela e com o novo equilíbrio dramático da obra, Bresson, em vez de desenvolver personagens episódicos, como os pais de *Adúltera*, os suprime; ele poda em torno do essencial, dando assim a impressão de uma fidelidade que só sacrifica o texto com um respeito altivo e com mil remorsos antecipados. Ainda que só simplificando, nunca acrescentando o que quer que seja. Certamente não é um exagero pensar que se Bernanos tivesse sido roteirista, ele teria tomado mais liberdade com seu livro. Tanto assim que reconheceu o direito a seu eventual adaptador de usá-lo em função das exigências cinematográficas: “de imaginar novamente sua história”.

Mas se elogiamos Bresson por ter sido mais realista que o próprio rei, é porque sua “fidelidade” é a forma mais insidiosa, mais penetrante da liberdade criadora. Sem dúvida alguma, com efeito — e a opinião de Bernanos é a do bom senso estético — que não se pode adaptar sem transpor. As traduções fiéis não são as literais. As modificações que Aurenche e Bost infligiram a *Adúltera* são quase todas, em direito, perfeitamente justificadas. Um personagem não é o mesmo visto pela câmera e evocado pelo romancista. Valéry condenava o romance por ser obrigado a dizer “a marquesa tomou o chá às cinco horas”. Nesse caso, o romancista pode ter pena do cineasta que é obrigado, além disso, a mostrar a marquesa. Por isso, por exemplo, os pais dos heróis de Radiguet evocados vagamente no romance, ganham importância na tela. Tanto quanto com os personagens e com o desequilíbrio que a evidência física deles introduz na ordenação dos acontecimentos, o adaptador deve ainda se preocupar com o texto. Mostrando o que o romancista conta, ele deve transformar o resto em diálogo, e até mesmo os próprios diálogos. Há poucas chances, com efeito, de que as réplicas escritas no romance não mudem de valor. Pronunciadas ao pé da letra pelo ator, sua eficácia, a própria significação seriam desnaturadas.



Journal d'un curé de campagne (Jean Riveyre e Claude Laydu). Bernanos escreveu: “Os três ou quatro coelhos que ele havia matado formavam, no fundo de sua bolsa, um monte de lama ensangüentada e os pêlos cinzentos horríveis de se ver”. O filme de Bresson é “literário”, o romance cheio de imagens.

(Foto U.G.C.)

E é esse mesmo o efeito paradoxal da fidelidade textual no *Journal*. Enquanto que os personagens do livro existem concretamente para o leitor, que a brevidade eventual da evocação deles feita pelo padre Ambricourt não é de modo algum ressentida como uma frustração, uma limitação à existência e ao conhecimento que temos deles, Bresson está sempre, enquanto os mostra, subtraindo-os a nossos olhares. Ao poder de evocação concreta do romancista, o filme substitui a incessante pobreza de uma imagem que se furta pelo simples fato de não se desenvolver. O livro de Bernanos está cheio, aliás, de evocações pitorescas, excessivas, concretas, violentamente visuais. Exemplo: “O senhor Conde sai daqui. Pretexto: a chuva. A cada passo a água jorrava de suas longas botas. Os três ou quatro coelhos que havia matado faziam no fundo de sua bolsa um monte de lama ensangüentada e pêlos cinzas horríveis de se ver. Pendurou o alforje na parede e, enquanto conversava comigo, eu via através da rede de cordas, entre esta pele arrepiada, um olho ainda úmido, muito meigo, que me fixava”.

Tem-se a impressão de já ter visto isso em algum lugar. Não procure: poderia ser um Renoir. Compare com a cena do Conde levando os dois coelhos ao prebistério (é verdade que se trata de uma outra página do livro, mas justamente o adaptador deveria ter aproveitado, condensando as duas cenas, para tratar a primeira no estilo da segunda). E se tivéssemos ainda alguma dúvida, as declarações de Bresson bastariam para descartá-las. Obrigado a suprimir, na versão *standard*, a terça parte de sua primeira montagem, sabemos que ele, com um afável cinismo, acabou declarando-se encantado com isso (no fundo, a única imagem que lhe interessa é a virgindade final da tela. Voltaremos a falar disso). “Fiel” ao livro, Bresson deveria ter feito um filme bem diferente. Com a decisão de não acrescentar nada ao original — o que já era uma maneira sutil de trair por omissão — pelo menos, já que se restringia a recortar, ele podia escolher sacrificar o que havia de mais “literário” e conservar as numerosas passagens onde o filme já estava pronto, que pediam claramente a realização visual. Ele tomou sistematicamente o partido oposto. Dos dois, é o filme que é “literário” e o romance cheio de imagens.

O tratamento do texto é ainda mais significativo. Bresson recusa-se a transformar em diálogos (não ousou sequer dizer “de cinema”) os trechos do livro em que o padre relata, através de suas recordações, certa conversa. Há aí uma primeira inverossimilhança, pois Bernanos não nos garante de modo algum que o padre escreveu palavra por palavra o que tinha ouvido; é até provável que seja o contrário. De qualquer modo, e supondo que ele deva se lembrar exatamente da conversa, ou que Bresson decide conservar no presente da imagem o caráter subjetivo da lembrança, resta que a eficácia intelectual e dramática de uma réplica não é a mesma se for lida ou realmente pronunciada. Ora, não apenas ele não adapta, sequer discretamente, os diálogos à exigência da interpretação, mas ainda, quando acontece de o texto original ter o ritmo e o equilíbrio de um verdadeiro diálogo, ele faz de tudo para impedir o ator de valorizá-lo. Muitas réplicas dramaticamente excelentes são desse modo abafadas no modo de falar *recto tono* imposto à interpretação.

* * *

Muitas coisas foram elogiadas em *Les dames du bois de Boulogne*, mas muito pouco a adaptação. O filme foi tratado praticamente pela crítica como um roteiro original. Os méritos insólitos do diálogo foram atribuídos em bloco a Cocteau, que não pre-

cisa disso para sua glória. Foi por não terem relido *Jacques le fataliste*, pois poderiam ter descoberto ali se não o essencial do texto, ao menos um sutil jogo de esconde-esconde com o palavra por palavra de Diderot. A transposição moderna fez pensar, sem que achassem necessário verificar, de perto, que Bresson tivesse tomado liberdades com a intriga para só conservar sua situação e, se se quer, um certo tom do século XVIII. Como além disso ele suprimiu dois ou três adaptadores, poderíamos achar que estávamos ainda mais distantes do original. Ora, recomendo aos fãs de *Les dames du bois de Boulogne* e aos candidatos a roteiristas rever o filme tendo isso em mente. Sem diminuir o papel — decisivo — do estilo da *mise-en-scène* no êxito do empreendimento, é importante ver bem sobre o que ele se apóia: um jogo maravilhosamente sutil de interferências e de contrapontos entre a fidelidade e a traição. Criticaram, por exemplo, em *Les dames du bois de Boulogne*, com tanto bom senso quanto com incompreensão, a defasagem da psicologia dos personagens em relação à sociologia da intriga. É bem verdade, com efeito, que em Diderot são os costumes da época que justificam a escolha e a eficácia da vingança. É também verdade que essa vingança, no filme, é proposta como um postulado abstrato cujo fundamento o espectador moderno não compreende. Foi igualmente em vão que os defensores bem intencionados procurariam encontrar nos personagens um pouco de substância social. A prostituição e o proxenetismo no conto são fatos precisos cuja referência social é concreta e evidente. A de *Les dames du bois de Boulogne*, não se apoiando em nada, fica ainda mais misteriosa. A vingança da amante ferida é derrisória e se limita a fazer o casamento infiel com uma deliciosa dançarina de cabaré. Tampouco poderíamos defender a abstração dos personagens como um resultado das elipses calculadas da *mise-en-scène*, pois ela aparece primeiro no roteiro. Se Bresson não nos diz mais nada sobre os personagens, não é somente porque não quer, mas porque não poderia; como Racine não poderia nos descrever o papel de parede dos apartamentos onde seus heróis pretendem se retirar. Dirão que a tragédia clássica não precisa dos álibis do realismo e que isso é uma diferença essencial entre o teatro e o cinema. É verdade, mas é justamente por isso que Bresson não faz surgir sua abstração cinematográfica unicamente do despojamento do evento, mas do contraponto da realidade com ela mesma. Em *Les dames du bois de Boulogne*, Bresson especulou sobre o desterro de um conto realista em outro contexto realista. O resultado é que os realismos destróem-se um ao outro, as paixões se destacam da crisálida dos caracteres, a ação dos álibis da intriga, e a tragédia



Les dames du bois de Boulogne (Maria Casarès e Paul Bernard). Bastou o barulho de um pára-brisa do automóvel sobre um texto de Diderot para fazer deste um diálogo raciniano. (Foto Raoul Ploquini)

dos falsos brilhantes do drama. Bastou o barulho do pára-brisa do automóvel sobre um texto de Diderot para fazer dele um diálogo raciniano.

Sem dúvida, Bresson nunca nos apresenta toda a realidade. Mas sua estilização não é a abstração *a priori* do símbolo, ela se constrói numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem. A realidade da chuva, o ruído de uma cascata, o da terra que derrama de um vaso quebrado, o trote de um cavalo sobre o calçamento, não se opõem apenas às simplificações do cenário, à convenção dos costumes e, mais ainda, ao tom literário e anacrônico dos diálogos; a necessidade da intromissão deles não é a da antítese dramática ou do contraste decorativo: eles estão ali por sua indiferença e sua perfeita situação de "alheios", como o grão de areia na máquina para prender o mecanismo. Se o arbitrário da escolha deles parece uma abstração, é então a do concreto integral; ela arranha a imagem para denunciar a transparência como uma poeira de diamante. É a impureza em estado puro.

Esse movimento dialético da *mise-en-scène* se repete, aliás, no próprio cerne dos elementos que acreditaríamos, em princípio, serem puramente estilizados. Assim, os dois apartamentos habitados pelas Damas quase não têm móveis, mas sua nudez calculada tem álibis. Dos quadros vendidos, restam as molduras, mas não poderíamos duvidar delas como de um detalhe realista. A brancura abstrata do novo apartamento nada tem em comum com a geometria de um expressionismo teatral, pois se ele é branco é porque foi reformado e ainda se sente o cheiro da pintura fresca. Seria também preciso evocar o elevador, o telefone na portaria ou, para o som, o zumzum das vozes dos homens que sucede a bofetada de Agnes e cujo texto é o mais tradicional possível, mas com uma qualidade sonora de uma extraordinária justeza?

Se evoco *Les dames du bois de Boulogne* a propósito do *Journal*, é porque não é inútil frisar a semelhança profunda do mecanismo da adaptação, que as diferenças evidentes da *mise-en-scène* e as liberdades maiores que Bresson parece ter tomado com Diderot podem enganar. O estilo do *Journal* denota uma pesquisa ainda mais sistemática, um rigor quase insustentável; ele se desenvolve em condições técnicas totalmente diferentes, mas vemos que o empreendimento permanece no fundo o mesmo. Trata-se sempre de alcançar a essência do relato ou do drama, a abstração estética mais estrita sem recurso ao expressionismo, através de um jogo alternado da literatura e do realismo, que renova os poderes do cinema através de sua aparente negação. A fidelidade de Bresson a seu modelo não é em todo caso apenas o álibi de uma liberdade munida com correntes; se ele respeita o texto, é porque ele o serve melhor que inúteis ousadias, porque esse respeito é, em última análise, mais do que um constrangimento apurado, um momento dialético da criação de um estilo.

*
*
*

De nada adianta criticar Bresson pelo paradoxo de um servilismo textual que o estilo de sua *mise-en-scène* viria por outro lado desmentir, já que é justamente dessa contradição que Bresson tira seus efeitos. "Seu filme", escreve por exemplo Henri Agel, "é em última análise uma coisa impensável quanto o seria uma página de Victor Hugo retranscrita no estilo de Nerval." Mas não poderíamos imaginar, ao contrário, as conseqüências poéticas desse acasalamento monstruoso, o insólito cintilar dessa tradução, não apenas numa língua diferente (como a de Edgar Allan Poe por Mallarmé), mas de um estilo e de uma matéria no estilo de outro artista e na matéria de outra arte?

Vejamos, aliás, de mais perto o que, no *Journal d'un curé de campagne*, pode parecer mal feito. Sem querer elogiar Bresson *a priori* por todos os pontos fracos de seu filme, pois alguns (raros) se voltam contra ele, é certo que nenhum dentre eles é alheio a seu estilo. Eles são sempre apenas a falta de jeito na qual um supremo refinamento pode culminar e, se acontece a Bresson de se felicitar por eles, é porque vê aí, e com razão, a garantia de um êxito mais profundo.

É o que acontece com a interpretação, que em geral julgam ruim, com exceção de Laydu e parcialmente de Nicole Ladmiral, concordando, entretanto, quando gostam do filme, que é um ponto fraco menor. É preciso ainda explicar por que Bresson, que dirigiu tão perfeitamente seus atores em *Anjos do pecado* e em *Les dames du bois de Boulogne*, parece por vezes aqui tão desajeitado quanto um principiante em 16mm, que contratou a tia e o tabelião da família. Será que acreditam que é mais fácil dirigir Maria Casares contra seu temperamento que amadores dóceis? É verdade, com efeito, que certas cenas são mal interpretadas. É surpreendente que não sejam as menos comoventes. Mas é que o filme escapa completamente às categorias da interpretação. Não se deixem enganar pelo fato de os intérpretes serem quase todos amadores ou principiantes. *Le Journal* não está menos distante de *Ladrões de bicicleta* do que de *Entrée des artistes* (o único filme que podemos comparar com ele é *O martírio de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer). Não é pedido aos atores para interpretar um texto — que seu fraseado literário faz com que seja, aliás, impossível de ser interpretado — e tampouco para vivê-lo: mas somente para dizê-lo. Por isso o texto recitado *off* do *Journal* se encadeia com tanta facilidade com o que os protagonistas realmente pronunciarão; não existe nenhuma diferença essencial de estilo e de tom. Tal decisão não se opõe apenas à expressão dramática do ator, mas até mesmo a qualquer expressividade psicológica. O que nos pedem para ler em seu rosto não é o reflexo momentâneo do que ele diz, e sim uma permanência de ser, a máscara de um destino espiritual. Esse filme “mal interpretado” nos deixa, contudo, o sentimento de uma necessidade imperiosa dos rostos. A imagem mais característica a esse respeito é a de Chantal no confessionário. Vestida de preto, enfiada na penumbra, Nicole Ladmiral só deixa aparecer uma máscara cinza, hesitando entre a noite e a luz, gasto como o cunho na cera. Como Dreyer, Bresson se apegou naturalmente às qualidades mais carnis do rosto que, justamente na medida em que ele não interpreta, não é a marca privilegiada do ser, o rastro mais legível da alma; nada no rosto escapa à dignidade do signo.

Não é para uma psicologia, mas antes para uma fisiognomia existencial que ele nos convida. Daí o hieratismo da interpretação, a lentidão e ambigüidade dos gestos, a repetição obstinada dos comportamentos, a impressão de desaceleração onírica que se grava na memória. Nada de relativo poderia acontecer com esses personagens, enviscados que estão em seu ser, essencialmente ocupados em perseverar ali contra a graça ou em arrancar sob seu fogo a túnica de Nessus do velho. Eles não evoluem: os conflitos interiores, as fases do combate com o anjo não se traduzem claramente na aparência deles. O que vemos se parece antes com a concentração dolorosa, com espasmos incoerentes do parto ou da muda. Se Bresson despoja seus personagens, é no sentido próprio.

Oposto à análise psicológica o filme também não deixa de ser, por conseguinte, alheio às categorias dramáticas. Os acontecimentos não se organizam segundo leis de uma mecânica das paixões cuja realização satisfaria o espírito; a sucessão deles é uma necessidade no acidental, um encadeamento de atos livres e de coincidências. A cada instante, como a cada plano bastam seu destino e sua liberdade. Eles se orientam talvez, mas separadamente, como os grãos de limalha sobre o espectro do ímã. Se a palavra tragédia vem aqui à baila, é às avessas, pois só poderia ser uma tragédia do livre arbítrio. A transcendência do universo de Bernanos-Bresson não é a do *fatum* antigo, tampouco a da paixão raciniana, e sim a da Graça que todos podem recusar. Se, contudo, a coerência dos acontecimentos e a eficácia causal dos seres não parecem ser menos rigorosas do que numa dramaturgia tradicional, é porque respondem, com efeito, a uma ordem, a da profecia (talvez fosse preciso dizer da repetição kierkegaardiana), tão diferente da fatalidade quanto a causalidade o é da analogia.

A verdadeira estrutura segundo a qual o filme se desenrola não é a da tragédia e sim a da “Interpretação da Paixão” ou, melhor ainda, a do Caminho da Cruz. Cada seqüência é uma estação. A chave nos é revelada pelo diálogo na cabana entre os dois padres, quando o de Ambricourt descobre sua preferência espiritual pelo Monte das Oliveiras. “Não é o bastante que Nosso Senhor tenha me feito a graça de me revelar hoje, pela voz de meu velho mestre, que nada me arrancaria do lugar escolhido por mim desde toda a eternidade, que eu era prisioneiro da Santa Agonia.” A morte não é a fatalidade da agonia, apenas seu termo e sua libertação. A partir daí saberemos a que ordem soberana, a que ritmo espiritual respondem os sofrimentos e os atos do padre. Eles figuram sua agonia.



Em *Anjos do pecado*, Robert Bresson revelou-se excelente diretor de atores: lembremos do personagem da madre superiora (Sylvie) e da postulante (Renée Faure).
(Foto Lauzin)

Cabe talvez assinalar as analogias cristológicas que abundam no final do filme, pois elas têm motivos para passar despercebidas. É o que ocorre com os dois desmaios durante a noite: a queda na lama, vômitos de vinho e de sangue (onde são encontrados, numa síntese de metáforas comoventes com as quedas de Jesus, o sangue da Paixão, a esponja de vinagre e as nódoas de escarro). E mais: o véu de Verônica, a tocha de Serafita; enfim, a morte na água-furtada, Gólgota derrisória onde não faltam o bom e o mau ladrão. Esqueçamos imediatamente essas aproximações que são necessariamente traídas pela formulação. Seu valor estético procede de seu valor teológico, ambos opõem-se à explicitação. Tendo, tanto Bresson quanto Bernanos, evitado a alusão simbólica, nenhuma das situações, cuja referência evangélica é entretanto óbvia, está ali por sua semelhança; ela possui sua significação própria, biográfica e contingente; a similitude cristológica é apenas secundária por projeção sobre o plano superior da analogia. A vida do padre de Ambricourt não imita de modo algum a de seu Modelo, ela a repete e figura. Cada um carrega sua cruz e cada cruz é diferente da outra, mas todas são A da Paixão. Na testa do padre os suores da febre são sangue.

Assim, provavelmente pela primeira vez, o cinema nos oferece não somente um filme cujos únicos acontecimentos verdadeiros, cujos únicos movimentos sensíveis são os da vida interior, porém, mais ainda, uma dramaturgia nova, especificamente religiosa, ou melhor, teológica: uma fenomenologia da Salvação e da Graça.

*
* *
*

Notemos, aliás, que nesse empreendimento de redução da psicologia e do drama, Bresson enfrenta dialeticamente dois tipos de realidade pura. Por um lado, como já vimos, o rosto do intérprete livre de qualquer simbolismo expressivo, reduzido a epiderme, rodeado por uma natureza sem artifício; por outro, o que se deveria chamar de "realidade escrita". Pois a fidelidade de Bresson ao texto de Bernanos, não apenas sua recusa em adaptá-lo, mas sua preocupação paradoxal em sublinhar seu caráter literário é, no fundo, a mesma escolha arbitrária que aquela que rege os seres e o cenário. Bresson trata o romance como seus personagens. Ele é um fato bruto, uma realidade dada que não se deve de modo algum tentar adaptar à situação, torcer conforme esta ou aquela exigência momentânea do sentido, mas ao contrário, confirmar em seu ser. Bresson suprime, nunca condensa, pois o que resta de um texto cortado é ainda um fragmento original; como o bloco de mármore procede da pedra, as palavras pronunciadas no filme continuam a ser do romance. Sem dúvida seu fraseado literário, deliberadamente frisado, pode ser visto como uma pesquisa de estilização artística, o próprio contrário do realismo, pois a "realidade" não é aqui o conteúdo descritivo moral ou intelectual do texto, e sim o próprio texto ou, mais precisamente, seu estilo. Compreende-se que essa realidade de segundo grau da obra original e a que a câmera captura diretamente não podem se encaixar uma na outra, se prolongar, confundir; ao contrário, a própria comparação acusa a heterogeneidade de suas essências. Cada uma joga, portanto, sua partida paralela, com seus meios, na sua matéria e estilo próprios. Mas é provavelmente por tal dissociação de elementos, que a verossimilhança poderia confundir, que Bresson consegue eliminar a tal ponto o acidental. A discordância ontológica entre duas ordens de fato concorrentes, confrontadas na tela, evidencia a única medida comum a elas: a alma. Todos dizem a mesma coisa e a própria disparidade da expressão, da matéria, do estilo deles, a espécie de indiferença que rege as relações do intérprete e do texto, da fala e dos rostos, é a garantia mais certa da profunda cumplicidade deles: a linguagem que não pode ser a dos lábios é, necessariamente, a da alma.

Provavelmente não há, em todo o cinema francês (ou será preciso dizer literatura?), muitos momentos de beleza mais intensa que a cena do medalhão entre o padre e a condessa. No entanto, ela nada deve ao desempenho dos intérpretes, tampouco ao valor dramático ou psicológico das réplicas, e sequer à sua significação intrínseca. O verdadeiro diálogo que pontua essa luta entre o padre inspirado e o desespero de uma alma é por essência indizível. Os choques decisivos da esgrima intelectual deles nos escapam; as palavras acusam ou preparam o ardente golpe de misericórdia. Nada, portanto, de uma retórica da conversão; se o rigor irresistível do diálogo, sua crescente tensão e depois seu apaziguamento final nos deixam a certeza de termos sido as testemunhas privilegiadas de uma tempestade sobrenatural, as palavras pronunciadas são, entretanto, apenas os tempos mortos, o eco do silêncio que é o verdadeiro diálogo dessas duas almas, uma alusão ao segredo delas: o lado coroa — se ousar dizer — da Cara de Deus. Se o padre se recusa mais tarde a se justificar redigindo a carta da condessa, não é somente por humildade ou gosto pelo sacrifício, mas antes porque os signos sensíveis são tão indignos de beneficiá-lo quanto de se voltarem contra ele. O testemunho da condessa não é, em sua essência, menos recusável que o de Chantal e ninguém tem o direito de evocar o de Deus.

* * *

A técnica de *mise-en-scène* de Bresson só pode ser bem julgada a nível de seu propósito estético. Por pior que a tenhamos explicado, talvez possamos agora, contudo, compreender melhor o paradoxo mais surpreendente do filme. É claro que cabe a Melville, com *Le silence de la mer*, o mérito de ter sido o primeiro a ousar encarar o texto na imagem. É notável que a vontade de fidelidade literal foi também a causa disso. Mas a própria estrutura do livro de Vercors era excepcional. Com o *Journal*, Bresson faz mais que confirmar e demonstrar o cabimento da experiência de Melville, ele a leva às últimas conseqüências.

Devemos dizer do *Journal* que ele é um filme mudo com legendas faladas? A fala, como vimos, não se insere na imagem, como um componente realista; mesmo pronunciada realmente por um personagem, é quase no modo recitativo de ópera. À primeira vista o filme é, de certo modo, constituído, por um lado, pelo texto (reduzido) do romance e, por outro, ilustrado com imagens que não pretendem de modo algum substituí-lo. Nem tudo que é dito é mostrado, mas nada do que é mostrado está dispensado de



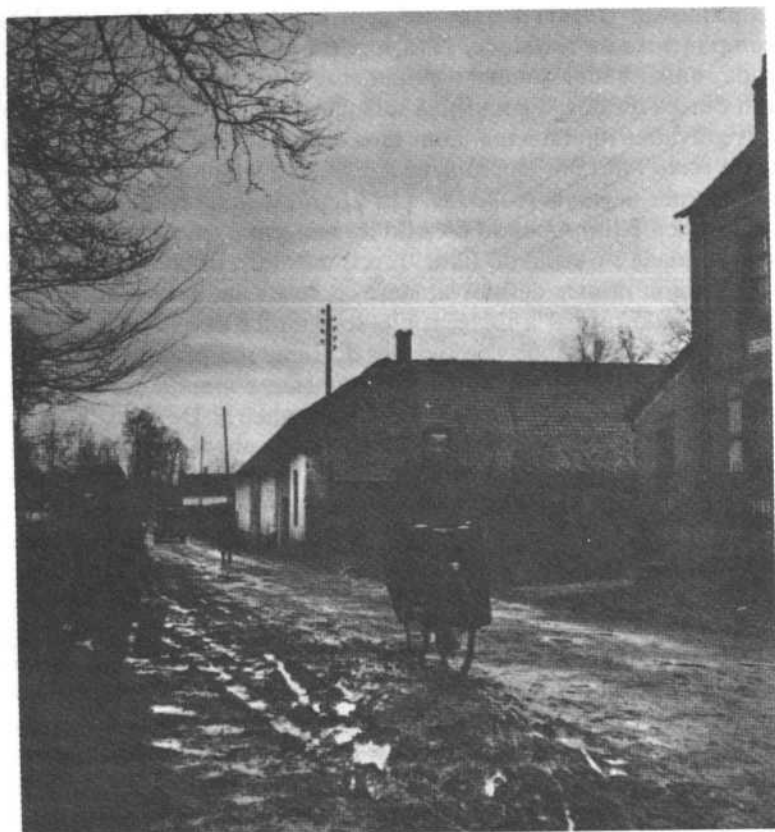
Claude Laydu escreve o *Journal d'un curé de campagne*. A linguagem que não pode ser a dos lábios é necessariamente a da alma. (Foto V.G.C.)

ser dito. Em última instância, o bom senso crítico pode acusar Bresson de substituir pura e simplesmente o romance de Bernanos por uma montagem radiofônica e uma ilustração muda. É desta suposta degradação da arte cinematográfica que precisamos agora partir para compreender bem a originalidade e a audácia de Bresson.

Em primeiro lugar, se Bresson “retorna” ao cinema mudo, não é de modo algum, apesar da abundância de primeiros planos, para reatar com um expressionismo teatral, fruto de uma enfermidade, e sim para, ao contrário, encontrar a dignidade do rosto humano tal como Stroheim e Dreyer o tinham compreendido. Ora, se há um valor, um único, ao qual o som se opunha, em princípio, por essência, este era a sutileza sintática da montagem e o expressionismo da interpretação, isto é, ao que procedia efetivamente da enfermidade do cinema mudo. Mas faltava muito para que todo o cinema mudo se dissesse tal. A nostalgia de um silêncio que fosse gerador benéfico de um simbolismo visual confunde indevidamente a pretensa primazia da imagem com a verdadeira vocação do cinema que é a primazia do objeto. A ausência de banda sonora em *Ouro e maldição*, *Lobisomen (Nosferatu)* ou em *O martírio de Joana D’Arc* tem significação contrária ao silêncio de Caligari, dos *Nibelungos*, ou de *Eldorado*; ela é uma frustração, e não o ponto de partida de uma expressão. Os primeiros existem apesar do silêncio, não graças a ele. Nesse sentido, o aparecimento da banda sonora é apenas um fenômeno técnico acidental, não a revolução estética que se pretende. A língua do cinema como a de Esopo é equívoca e só há, apesar das aparências, uma história do cinema antes como depois de 1928: a das relações do expressionismo e do realismo; o som iria arruinar provisoriamente o primeiro antes de adaptar-se, por sua vez, a ele, mas ele se inscrevia diretamente no prolongamento do segundo. É verdade, paradoxalmente, que é hoje nas formas mais teatrais, logo nas mais falantes, do cinema falado que se deve procurar a ressurgência do antigo simbolismo e que, de fato, o realismo pré-sonoro de um Stroheim quase não tem discípulos. Ora, é em relação a Stroheim e a Renoir que devemos situar, evidentemente, o empreendimento de Bresson. A dicotomia do diálogo e da imagem que se reporta a ele só tem sentido numa estética aprofundada do realismo sonoro. É tão errôneo ver aí uma ilustração do texto quanto um comentário da imagem. O paralelismo deles continua a dissociação da realidade sensível. Prolonga a dialética bressoniana entre a abstração e a realidade graças a qual nós só tocamos, em definitivo, unicamente a realidade das almas. Bresson não retorna de modo algum ao expres-

sionismo do cinema mudo: ele suprime, por um lado, um dos componentes da realidade, para reportá-la deliberadamente estilizada, numa banda sonora parcialmente independente da imagem. Em outros termos, é como se a mixagem definitiva contivesse ruídos gravados diretamente, com uma fidelidade escrupulosa, e um texto *recto tono* pós-sincronizado. Esse texto, porém, como dissemos, é uma segunda realidade, um “fato estético bruto”. Seu realismo é seu estilo, quando o estilo da imagem é em primeiro lugar sua realidade e o estilo do filme, precisamente, a discordância deles.

Bresson mostra definitivamente como é esse lugar-comum crítico segundo o qual a imagem e o som nunca deveriam se duplicar. Os momentos mais comoventes do filme são justamente aqueles em que o texto deveria dizer exatamente a mesma coisa que a imagem, e isso porque o diz de outra maneira. De fato, o som nunca está aqui para completar o acontecimento visto: ele reforça e multiplica como a caixa de ressonância do violino o faz com as vibrações as cordas. Falta, porém, dialética a essa metáfora, pois não é tanto uma ressonância que o espírito percebe, mas antes uma defasagem como a de uma cor não superposta ao desenho. E é nas margens que o evento libera sua significação. É porque o filme é inteiramente construído sobre essa relação que a imagem atinge, sobretudo no final do filme, tal potência emocional. Seria inútil procurar os princípios de sua dilacerante beleza unicamente em seu conteúdo explícito. Acho que existem poucos filmes cujas fotografias separadas sejam mais decepcionantes; a freqüente ausência de composição plástica delas, a expressão constrangida e estática dos personagens traem absolutamente seu valor no desenrolar do filme. No entanto, não é à montagem que elas devem o incrível suplemento de eficácia. O valor da imagem procede pouco daquilo que a precede ou a segue. Ela acumula antes uma energia estática, como as lâminas paralelas de um condensador. A partir dela, e em relação à banda sonora, organizam-se as diferenças de potencial estético cuja tensão torna-se insustentável. Assim, a relação da imagem e do texto progride no final em prol deste último, e é com muita naturalidade, sob a exigência de uma lógica imperiosa que, nos últimos segundos, a imagem se retira da tela. Ao ponto em que Bresson chegou, a imagem não pode dizer mais sobre isso senão desaparecendo. O espectador foi progressivamente conduzido a essa noite dos sentidos cuja única expressão possível é a luz na tela branca. Eis, portanto, a que tendia o pretenso cinema mudo e seu realismo altivo: a volatizar a imagem e a dar lugar unicamente ao texto do romance. Experimentamos, porém,



O valor das imagens do *Journal d'un curé de campagne* procede pouco daquilo que as precede ou as segue. (Foto U.G.V.)

com uma evidência estética irrecusável, um êxito sublime do cinema puro. Tal como a página branca de Mallarmé ou o silêncio de Rimbaud é um estado supremo da linguagem, a tela sem imagens e entregue à literatura marca o triunfo do realismo cinematográfico. Sobre o pano branco da tela a cruz negra, desajeitada como a de uma participação, único traço visível deixado pela assunção da imagem, testemunho daquilo de que sua realidade era apenas signo.

* *

Com o *Journal d'un curé de campagne* abre-se uma nova fase da adaptação cinematográfica. Até então o filme tendia a se subs-

tituir ao romance como sua tradução estética numa outra linguagem. "Fidelidade" significava, então, respeito do espírito mas também busca de equivalentes necessários, levando em conta, por exemplo, exigências dramáticas do espetáculo ou da eficácia mais direta da imagem. Aliás falta muito, infelizmente, para que tal preocupação seja ainda a regra mais geral. É, porém, a ela que cabem os méritos de *Adúltera* ou de *Sinfonia pastoral*. Na melhor das hipóteses, tais filmes "valem" o livro que lhes serviu de modelo.

Ao lado dessa fórmula assinalemos também a existência da adaptação livre como a de Renoir em *Une partie de campagne* ou em *Madame Bovary*. O problema, porém, é resolvido de modo diferente: o original não passa de uma fonte de inspiração; a fidelidade: uma afinidade de temperamento, uma simpatia fundamental do cineasta pelo romancista. Em vez de pretender substituir o romance, o filme se propõe a existir ao lado dele; a formar um par com ele, como uma estrela dupla. Tal hipótese, que aliás só tem sentido quando endossada pelo gênio, não se opõe a um êxito cinematográfico superior a seu modelo literário, como o de *Rio sagrado*, de Renoir.

O *Journal d'un curé de campagne*, porém, é ainda outra coisa. Sua dialética da fidelidade e da criação se reduz, em última análise, a uma dialética entre o cinema e a literatura. Já não se trata de traduzir, por mais fiel, mais inteligentemente que seja, tampouco de se inspirar livremente, com um respeito apaixonado, tendo em vista um filme que copie a obra, e sim de construir sobre o romance, através do cinema, uma obra secundária. Não um filme "comparável" ao romance, ou "digno" dele, mas um ser estético novo que é como que o romance multiplicado pelo cinema.

Talvez a única operação comparável da qual temos o exemplo fosse a dos filmes de pintura. Os próprios Emmer ou Alain Resnais são fiéis ao original; a matéria-prima deles é a obra já supremamente elaborada do pintor, a realidade deles não é o tema do quadro, mas o próprio quadro, como vimos que a de Bresson é o próprio texto do romance. Porém, a fidelidade da Alain Resnais a Van Gogh, que é, em primeiro lugar, e ontologicamente, a da fidelidade fotográfica, não é senão a condição primordial de uma simbiose entre o cinema e a pintura. Por isso, comumente os pintores não compreendem nada disso. Ver nesses filmes apenas um meio inteligente, eficaz, até mesmo válido de vulgarização (o que são a mais), é ignorar a biologia estética deles.

Esta comparação só é, no entanto, parcialmente válida, pois os filmes de pintura estão condenados em princípio a ser sempre

um gênero estético menor. Acrescentam ao quadro, prolongam a existência deles, permitem que transbordem a moldura, mas não podem pretender ser o próprio quadro.² *Van Gogh*, de Alain Resnais é uma obra-prima menor a partir de uma obra pictórica maior que ele utiliza e explicita, mas que não substitui. Tal limitação congênita tem principalmente duas causas. Em primeiro lugar, a reprodução fotográfica do quadro, ao menos por projeção, não pode pretender substituir o original ou identificar-se com ele; caso pudesse fazê-lo, seria para destruir melhor sua autonomia estética, já que os filmes de pintura partem precisamente da negação daquilo que a funda: a circunscrição no espaço, pela moldura e pela intemporalidade. É porque o cinema, como arte do espaço e do tempo, é o contrário da pintura, que ele tem alguma coisa a acrescentar a ela.

Esta contradição não existe entre o romance e o cinema. Não somente ambos são artes do relato e, portanto, do tempo, mas não é sequer possível afirmar *a priori* que a imagem cinematográfica é inferior em sua essência à imagem evocada pela escritura. É mais provável que seja o contrário. Mas a questão não é essa. Basta que o romancista, como o cineasta, tenda à sugestão do desenrolar de um mundo real. Colocadas essas similitudes essenciais, a pretensão de escrever um romance em cinema não é absurda. O *Journal d'un curé de campagne*, porém, vem nos revelar que é ainda mais frutuoso especular sobre suas diferenças do que sobre seus pontos comuns, de acusar a existência do romance pelo filme que o dissolver nele. Seria pouco dizer, da obra em segundo grau que surge daí, que ela é por essência "fiel" ao original, já que em princípio ela é o romance. Ela é sobretudo, não sem dúvida, "melhor" (tal juízo não teria sentido); porém, efetivamente "mais" que o livro. O prazer estético que se pode sentir com o filme de Bresson, se o mérito cabe evidentemente, no essencial, à genialidade de Bernanos, contém tudo o que o romance podia oferecer e, além disso, sua refração no cinema.

Depois de Bresson, Aurenche e Bost não são mais que os Viollet-Le-Duc da adaptação cinematográfica.

NOTAS

1. *Cahiers du Cinéma*, nº 3, junho de 1951.

2. Pelo menos até *Le mystère Picasso*, que, como veremos, enfraquece talvez essa proposição crítica.

X

TEATRO E CINEMA¹

1

Se salientar as afinidades entre o cinema e o romance se tornou relativamente comum na crítica, o "teatro filmado" passa ainda no mais das vezes por uma heresia. Enquanto tinha por advogado e por exemplo principalmente as declarações e a obra de Marcel Pagnol, podia-se considerar seus poucos êxitos como mal-entendidos decorrentes de conjunturas excepcionais. O teatro filmado continuava vinculado à lembrança retrospectivamente burlesca do "filme de arte" ou às explorações derrisórias de bulevar no "estilo" Berthomieu.² Ainda durante a guerra, o fracasso da adaptação para a tela de uma excelente peça como *Le voyageur sans bagages*, cujo tema poderia ter passado por cinematográfico, dava argumentos aparentemente decisivos para a crítica do "teatro filmado". Foi preciso a série de êxitos recentes que vão de *Pérfida à Macbeth — reinado de sangue*, passando por *Henrique V* e *Pecado original*, para demonstrar que o cinema estava à altura de adaptar legitimamente as mais diversas obras dramáticas.

Na verdade, entretanto, o preconceito contra o "teatro filmado" não teria talvez de invocar tantos argumentos históricos quanto pensamos, se nos basearmos unicamente nas adaptações declaradas de obras teatrais. Seria conveniente, em particular, reconsiderar a história do cinema, não mais em função dos títulos, e sim das estruturas dramáticas do roteiro e da *mise-en-scène*.

Um pouco de história

Enquanto condenava irremediavelmente o "teatro filmado", a crítica prodigalizava, com efeito, seus elogios a formas cinematográficas nas quais uma análise mais atenta deveria, no entanto,



Laurence Olivier em *Henrique V*, filme de Laurence Olivier: Shakespeare prisioneiro e o teatro também, cercados de todos os lados pelo cinema.

(Foto Gaumont Eagle Lion)

revelar avatares da arte dramática. Obnubilada pela heresia do “filme de arte” e de suas seqüelas, a alfândega deixava passar com o carimbo de “cinema puro” os verdadeiros aspectos do teatro cinematográfico, começando pela comédia americana. Examinando com mais atenção, esta não é menos “teatral” que a adaptação

de qualquer peça de bulevar ou da Broadway. Construída sobre o cômico de palavra e de situação, ela muitas vezes não recorre a nenhum artifício propriamente cinematográfico; a maioria das cenas é em estúdio e a decupagem emprega unicamente o campo/ contra-campo para valorizar o diálogo. Seria preciso aqui se estender sobre o pano de fundo sociológico que permitiu o brilhante desenvolvimento da comédia americana durante uns dez anos. Acho que de modo algum enfraquecem uma relação virtual entre teatro e cinema. O cinema dispensou de certo modo o teatro de uma existência real preliminar. Não havia necessidade dela, já que escritores capazes de escrever peças podiam vendê-las diretamente para a tela. Mas esse é um fenômeno totalmente acidental, historicamente em relação com uma conjuntura econômica e sociológica precisa e, parece, em vias de desaparecimento. Há 15 anos vemos, paralelamente ao declínio de um certo tipo de comédia americana, multiplicarem-se as adaptações de peças cômicas que obtiveram sucesso na Broadway. No campo do drama psicológico e dos costumes, um Wyler não hesitou em retomar pura e simplesmente a peça de Lillian Hellman, *Little foxes*, e a trazê-la “ao cinema” num cenário quase teatral. De fato, o preconceito contra o teatro filmado nunca existiu nos Estados Unidos. As condições de produção hollywoodianas, porém, não se apresentaram, pelo menos até 1940, da mesma maneira que na Europa. Tratou-se bem mais de um teatro “cinematográfico” limitado a gêneros precisos e que só teve, ao menos durante a primeira década do cinema falado, que fazer poucos empréstimos ao palco. A crise que Hollywood sofre hoje já a levou a recorrer com mais freqüência ao teatro escrito. Mas, na comédia americana, o teatro, invisível, estava virtualmente presente.³

É verdade que não podemos invocar êxitos comparáveis à comédia americana na Europa e especialmente na França. Tirando o caso bem particular, que merece um estudo especial, de Marcel Pagnol,⁴ a contribuição do palco de bulevar para a tela foi desastrosa. Mas o teatro filmado não começa com o cinema falado: remontemos um pouco mais, precisamente à época em que o “filme de arte” já desvia a atenção para seu fracasso. Triunfava então Méliès, que no fundo só viu no cinema um aperfeiçoamento do maravilhoso teatral: o truque não é para ele senão um prolongamento da prestidigitação. A maioria dos grandes cômicos franceses e americanos vêm do *music-hall* ou do bulevar. Basta olhar Max Linder para compreender tudo que ele deve a sua experiência teatral. Como a maioria dos cômicos da época, ele representa deli-

beradamente “para o público”, pisca o olho para a sala, a faz testemunha de seus embarços, não hesita diante do aparte. Quanto a Carlitos, independentemente mesmo de sua dívida para com a mímica inglesa, é evidente que sua arte consiste em aperfeiçoar, graças ao cinema, a técnica do cômico do *music-hall*. Nesse ponto, o cinema ultrapassa o teatro, porém continuando-o, como que livrando-o de suas imperfeições. A economia da *gag* teatral está subordinada à distância do palco à sala e, sobretudo, à duração dos risos que levam o ator a prolongar seu efeito até a extinção deles. O palco o incita, portanto, impõe-lhe até mesmo a hipérbole. Só a tela podia permitir a Carlitos atingir essa matemática perfeita da situação e do gesto, em que o máximo de clareza expressa-se no mínimo de tempo.

Quanto revemos filmes burlescos bem antigos, como a série dos *Boireau* ou dos *Onésime*, por exemplo, não é apenas o desempenho do ator que aparenta o teatro primitivo, mas a própria estrutura da história. O cinema permite levar às últimas conseqüências uma situação elementar à qual o palco impunha restrições de tempo e de espaço que a mantinha numa fase de evolução de certo modo larvária. O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos, e que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta. Existe no México uma espécie de salamandra capaz de se reproduzir no estado de larva e que ali permanece. Injetando-lhe hormônio apropriado, puderam fazer com que atingisse a forma adulta. Do mesmo modo é sabido que a continuidade da evolução animal apresentava lacunas incompreensíveis até que os biólogos descobrissem leis da pedomorfose que lhes ensinou, não somente a integrar as formas embrionárias do indivíduo à evolução das espécies, mas ainda a considerar certos indivíduos, aparentemente adultos, como seres bloqueados em sua evolução.⁵ Nesse sentido, certos gêneros de teatro têm por fundamento situações dramáticas congenitamente atrofiadas antes do aparecimento do cinema. Se o teatro é mesmo, como pretende Jean Hytier,⁶ uma metafísica da vontade, o que pensar de um filme burlesco como *Onésime et le beau voyage*, onde a obstinação em continuar, em meio às mais absurdas dificuldades, não se sabe bem que lua-de-mel, cujo objetivo desaparece depois das primeiras catástrofes, confina a uma espécie de loucura metafísica, a um delírio da vontade, a uma cancerização do “fazer” que por si só se engendra contra qualquer razão. Será que poderíamos empregar aqui a terminologia psicológica e falar de vontade? A maioria dos filmes burlescos são antes a expressão linear e contínua de um projeto

fundamental do personagem. Dependem de uma fenomenologia da obstinação. Boireau, o empregado, fará a faxina até que a casa caia em ruínas. Onésime, marido migrador, prosseguirá sua lua-de-mel até embarcar para o horizonte em seu inseparável baú de vime. A ação já não precisa de intriga, de incidentes, de saltos, de quiproquós e de surpresas; ela se desenrola implacavelmente até se destruir. Segue inelutavelmente uma direção a uma espécie de catarse elementar da catástrofe, como o balão de tripa de boi que a criança enche com imprudência e que acaba lhe estourando na cara, para nosso alívio e talvez para o dela.

Aliás, quando nos referimos à história dos personagens, das situações e dos procedimentos da farsa trágica, é impossível deixar de ver que o cinema burlesco foi sua súbita e brilhante ressurgência. Gênero em vias de extinção desde o século XVII, a farsa “em carne e osso” quase que só sobreviveu, bastante especializada e transformada, no circo e em certas formas de *music-hall*. Isto é, precisamente onde os produtores de filmes burlescos, sobretudo em Hollywood, foram recrutar seus atores. Porém, a lógica do gênero e dos meios cinematográficos ampliou imediatamente o repertório da técnica deles: permitiu os Max Linder, os Buster Keaton, os Gordo e o Magro, os Carlitos; entre 1905 e 1920, a farsa conheceu um brilho único em sua história. Falo da farsa tal como sua tradição a perpetuou desde Plauto e Terêncio, e até mesmo a *commedia dell'arte* com seus temas e técnicas. Darei apenas um exemplo: o tema clássico da bacia se encontra espontaneamente num velho Max Linder (1912 ou 13), no qual podemos ver o jovial don Juan, sedutor de uma lavadeira, obrigado a mergulhar num tanque cheio de roupas coloridas para escapar à punição do marido enganado. É certo que, em tal caso, não se trata nem de influência nem de reminiscências, mas da reconciliação de um gênero com sua tradição.

O texto, o texto!

Vemos com estas breves evocações que as relações do teatro e do cinema são mais antigas e mais íntimas do que geralmente se pensa e, sobretudo, que não se limitam ao que comum e pejorativamente se designa sob o nome de “teatro filmado”. Vemos ainda que a influência — tão inconsciente quanto inconfessada — do repertório e das tradições teatrais foi decisiva sobre os gêneros cinematográficos tidos por exemplares na ordem da pureza e da “especificidade”.

O problema, porém, não é exatamente o mesmo que o da adaptação de uma peça tal como geralmente o entendemos. Convém, antes de prosseguirmos, distinguir do fato teatral, o que poderia ser chamado de o fato “dramático”.

O drama é a alma do teatro. Mas acontece de ele habitar noutra forma. Um soneto, uma fábula de La Fontaine, um romance..., um filme pode dever sua eficiência ao que Henri Gouhier chama de “categorias dramáticas”. Sob esse ponto de vista, é inútil reivindicar a autonomia do teatro, ou então é preciso apresentá-la como negativa; no sentido de que uma peça não poderia deixar de ser “dramática”, sendo que é lícito a um romance sê-lo ou não. *Des souris et des hommes* é a um só tempo um conto e um puro modelo de tragédia. Em compensação, seria difícil adaptar *No caminho de Swann* para o palco. Não poderíamos aplaudir uma peça por ser romanesca, enquanto que é bem possível felicitar o romancista por saber construir uma ação.

Se mesmo assim considerarmos o teatro como a arte específica do drama, é preciso reconhecer que sua influência é imensa e que o cinema é a última das artes que pode escapar a ela. Nesse caso, porém, a metade da literatura e três quartos dos filmes seriam sucursais do teatro. Por isso, não é desse modo que o problema se apresenta: ele só começa realmente a existir em função da obra teatral encarnada, não no ator, mas no texto.

Fedra foi escrita para ser representada, mas já existe como obra e como tragédia para o bacharel que titubeia seus clássicos. O “teatro numa poltrona” com a única ajuda da imaginação é um teatro incompleto, mas já é teatro. Em contrapartida, *Cyrano de Bergerac* ou *Le voyageur sans bagages*, tais como foram filmados, já não são, embora o texto esteja ali — e ainda por cima o espetáculo!

Se fosse lícito reter de *Fedra* apenas uma ação e reescrevê-la em função das “exigências romanescas” ou do diálogo de cinema, nos encontraríamos na hipótese precedente do teatro reduzido ao dramático. Mas se não há nenhum impedimento metafísico a tal operação, é óbvio que há vários de ordem prática, contingente e histórica. Sendo o mais simples o medo salutar do ridículo, e o mais imperioso a concepção moderna da obra de arte que impõe o respeito ao texto e à propriedade artística, inclusive moral e póstuma. Em outros termos, somente Racine teria o direito de reescrever uma adaptação de *Fedra*, mas além de não estar provado que mesmo assim ela seria boa (foi o próprio Jean Anouilh que fez o filme *Le voyageur sans bagages*), acontece que Racine está morto.

Dirão talvez que não é o que ocorre quando o autor está vivo, pois ele pode pessoalmente repensar sua obra, remodelar sua matéria — o que André Gide fez recentemente, embora no sentido contrário, do romance para o palco, com *Les caves du Vatican* —, ou no mínimo controlar e dar seu aval ao trabalho de um adaptador. Examinando, porém, mais de perto, essa é uma satisfação mais jurídica do que estética: em primeiro lugar porque o talento, e forçosamente a genialidade, nem sempre são universais, e nada garante a equivalência do original e da adaptação, mesmo quando assinada pelo autor. Depois, por que a razão mais comum de levar para a tela uma obra dramática contemporânea é o sucesso que ela obteve nos palcos. O sucesso a cristaliza no essencial de um texto submetido ao espectador e que, aliás, o público do filme quer reencontrar; ei-nos, portanto, reduzidos, por um desvio mais ou menos digno, ao respeito da coisa escrita.

Enfim, e sobretudo, porque quanto melhor for a qualidade de uma obra dramática, mais difícil será a dissociação do dramático e do teatral, cuja síntese o texto realiza. É significativo que assistamos a tentativas de adaptação de romances para o palco, mas praticamente nunca à operação inversa. Como se o teatro se situasse ao cabo de um processo irreversível de purificação estética. Podemos, a rigor, tirar uma peça de *Os irmãos Karamazov*, ou de *Madame Bovary*, mas se admitíssemos que tais peças tivessem existido antes, teria sido impossível fazer delas os romances que conhecemos. Isso porque se o romanesco inclui o dramático de sorte que este não pode ser deduzido, a recíproca supõe uma indução, isto é, em arte, uma criação pura e simples. Em relação à peça, o romance não é senão uma das múltiplas sínteses possíveis a partir do elemento dramático simples.

Assim, portanto, se a noção de fidelidade não é absurda no sentido romance teatro, no qual se pode discernir uma filiação necessária, não podemos entender bem o quê, no sentido contrário, a noção de equivalência poderia forçosamente significar; no máximo poderíamos falar de “inspiração” a partir das situações e dos personagens.

Comparo no momento romance e teatro, mas tudo leva a pensar que o raciocínio vale ainda mais para o cinema; pois, das duas uma: ou o filme é a pura e simples fotografia da peça (logo, com seu texto), e é precisamente o famoso “teatro filmado”, ou a peça é adaptada às “exigências da arte cinematográfica”, mas então recaímos na indução de que falávamos acima, e se trata, de fato, de outra obra. Jean Renoir inspirou-se na peça de René

Fauchois, em *Boudu salvo das águas*, mas fez dela uma obra provavelmente superior ao original e que a eclipsa⁷. É aliás uma exceção que confirma plenamente a regra.

De qualquer ângulo que a abordemos, a peça de teatro, clássica ou contemporânea, é irrevogavelmente defendida por seu texto. Este só poderia ser “adaptado” se renunciássemos à obra original para substituí-la por uma outra, talvez superior, mas que já não é a peça. Operação que se limita fatalmente, aliás, aos autores menores ou vivos, já que as obras-primas consagradas pelo tempo nos impõem o respeito ao texto como um postulado.

É o que confirma a experiência dos dez últimos anos. Se o problema do teatro filmado reencontra uma singular atualidade estética, isso se deve a obras como *Hamlet*, *Henrique V*, *Macbeth* — *reinado de sangue*, no que concerne ao teatro clássico e, quanto aos contemporâneos, a filmes como *Pérfida*, de Lillian Hellman e Wyler, *Pecado original*, *Meu amigo*, *Amélia e eu*, *Festim diabólico*... Jean Cocteau tinha preparado antes da guerra uma “adaptação” de *Pecado original* (*Les Parents terribles*). Quando retomou seu projeto em 1946, desistiu e decidiu conservar integralmente seu texto. Veremos mais adiante que ele praticamente conservou, inclusive, o cenário de palco. Americana, inglesa, francesa, tendo por objeto obras clássicas ou contemporâneas, a evolução do teatro filmado é a mesma: uma fidelidade cada vez mais imperiosa à coisa escrita caracteriza-a, como se as diferentes experiências do cinema falado se encontrassem nesse ponto. Antigamente, a principal preocupação do cineasta parecia ser a de camuflar a origem teatral do modelo, de adaptá-lo, dissolvê-lo no cinema. Não somente ele parece agora abandonar isso, mas acontece de acentuar sistematicamente seu caráter teatral. Não pode ser de outro modo a partir do instante em que o essencial do texto é respeitado. Concebido em função das virtualidades teatrais, o texto já as traz todas neles. Determina modos e um estilo de representação, já é, em potencial, o teatro. Não é possível a um só tempo decidir ser fiel a ele e desviá-lo da expressão para a qual tende.

Ocultem esse teatro que eu não suportaria ver!

Temos a confirmação disso num exemplo tirado do repertório clássico: é uma fita que talvez ainda castigue nas escolas e colégios franceses e que pretende ser uma tentativa de ensino da literatura pelo cinema. Trata-se do *Médecin, malgré lui*, levado às telas com a ajuda de um professor de boa vontade, por um diretor cujo

nome silenciaremos. O filme possui um dossiê enorme, tanto laudatório quanto entristecedor, de cartas de professores e reitores de colégios felizes com sua excelência. Ora, trata-se, na verdade, de uma síntese inverossímil de todos os erros susceptíveis de adular tanto o cinema quanto o teatro, e acima de tudo Molière. A primeira cena, a da lenha, situada numa floresta verdadeira, começa com um interminável *travelling* por debaixo das árvores, destinado visivelmente a fazer com que apreciemos os efeitos do sol sob os galhos, antes de descobrir dois personagens ridículos ocupados provavelmente em colher cogumelos: o infeliz Sganarelle e sua mulher, cujas roupas de teatro parecem aqui fantasias grotescas. O cenário real é exibido o máximo possível ao longo do filme: a chegada de Sganarelle à consulta é ocasião para mostrar um pequeno solar rústico do século XVII. O que dizer da decupagem: a da primeira cena progride do “plano de conjunto” ao “primeiro plano”, mudando naturalmente a cada réplica. Sentimos que se o texto não tivesse, sem querer, dado a medida da película, o diretor teria apresentado a “progressão do diálogo” com uma montagem acelerada, à maneira de Abel Gance. Tal como é, a decupagem permite que os alunos não percam nada, com os “campos” e “contra-campos” em primeiro plano da mímica dos atores da Comédie-Française, a qual, desconfiamos, nos leva aos tempos áureos do filme de arte.

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator. Diante de tais *mises-en-scène*, deve-se convir que todas as acusações contra o teatro filmado são válidas. Mas é que, precisamente, não se trata de *mise-en-scène*. A operação consistiu apenas em injetar, à força, o “cinema” no teatro. O drama original, e com muito mais razão o texto, encontram-se ali fatalmente deslocados. O tempo da ação teatral não é evidentemente o mesmo que o da tela, e a primazia dramática do verbo fica defasada em relação ao suplemento de dramatização atribuído ao cenário pela câmera. Enfim, e sobretudo, uma certa artificialidade, uma forte transposição do cenário teatral é rigorosamente incompatível com o realismo congênito ao cinema. O texto de Molière só tem sentido numa floresta de tela pintada, tal como a interpretação dos atores. As luzes da ribalta

não são as de um sol de outono. Em última instância, a cena da lenha pode ser interpretada diante de uma cortina, ela não existe mais ao pé de uma árvore.

Esse fracasso ilustra bem o que se pode considerar a maior heresia do teatro filmado: a preocupação em “fazer cinema”. Seja lá como for, é a isso que se reduzem as filmagens habituais das peças de sucesso. Se a ação deve se passar na Côte d’Azur, os amantes — em vez de conversar debaixo de um caramanchão de um bar — se abraçarão ao volante de um carro americano na estrada de Corniche, tendo, ao fundo, em transparência, os rochedos do Cap d’Antibes. Quanto à decupagem, em *Les gueux au paradis*, por exemplo, a igualdade dos contratos de Raimu e de Fernandel nos valeu um número sensivelmente igual de primeiros planos em benefício de ambos.

Os preconceitos do público confirmam, aliás, os dos cineastas. O público não pensa grande coisa do cinema, mas o identifica pelo tamanho do cenário, pela possibilidade de mostrar um cenário natural e de agitar a ação. Se não se acrescentasse à peça um mínimo de cinema, ele se julgaria roubado. O cinema deve necessariamente “parecer mais rico” que o teatro. Os atores precisam ser célebres, e tudo o que parece pobreza ou avarice nos meios materiais é, dizem, fator de fracasso. Seria preciso que o diretor e o produtor tivessem uma certa coragem para aceitar encarar os preconceitos do público. Sobretudo se eles próprios não levam fé no empreendimento. No princípio da heresia do teatro filmado, reside um complexo ambivalente do cinema frente ao teatro: complexo de inferioridade em relação a uma arte mais antiga e mais literária, que o cinema compensa com a “superioridade” técnica de seus meios, que se confunde com uma superioridade estética.

Teatro em conserva ou meta-teatro?

Querem a contraprova desses erros? Ela nos é fornecida, sem ambiguidades, por dois êxitos como *Henrique V* e *Pecado original*.

Quando o diretor de *Médecin, malgré lui* começava seu trabalho com um *travelling* na floresta, era com a imagem ingênua e talvez na esperança inconsciente de nos fazer engolir em seguida a infeliz cena dos galhos secos como um remédio com cobertura de açúcar. Ele tentava pôr um pouco de realidade em torno dela e nos arranjar uma escada para nos fazer subir no palco. Suas astúcias desajeitadas tinham infelizmente o efeito contrário: acusar definitivamente a irrealidade dos personagens e do texto.

Vejamos agora como Laurence Olivier soube resolver em *Henrique V* a dialética do realismo cinematográfico e da convenção teatral. O filme começa com um *travelling*, mas é para nos fazer mergulhar no teatro: o pátio do albergue elisabetano. Ele não pretende nos fazer esquecer a convenção teatral, muito pelo contrário, ele a frisa. Não é *Henrique V* que é imediata e diretamente o filme, mas a *representação de Henrique V*. Isso é evidente, pois não se supõe que essa representação seja atual, como no teatro, mas se desenrola no próprio tempo de Shakespeare, e que os espectadores e os bastidores nos são mostrados. Não há, portanto, erro possível, o ato de fé do espectador diante da cortina que se levanta não é requerido para se ter prazer com o espetáculo. Não estamos realmente na peça, mas num filme histórico sobre o teatro elisabetano, isto é, num gênero cinematográfico perfeitamente fundado e ao qual estamos acostumados. No entanto, sentimos prazer com a peça, prazer que não tem nada em comum com o que nos daria um documentário histórico, ele é certamente o próprio prazer de uma representação de Shakespeare. E isso porque a estratégia estética de Laurence Olivier era apenas uma astúcia para escamotear o milagre da cortina. Fazendo o cinema do teatro, denunciado de antemão pelo cinema o jogo e as convenções teatrais, ao invés de tentar camuflá-las, ele suprimiu os obstáculos do realismo que se opunha à ilusão teatral. Uma vez assegurados esses fundamentos psicológicos na cumplicidade do espectador, Laurence Olivier podia se permitir tanto a deformação pictórica do cenário quanto o realismo da batalha de Azincourt; Shakespeare o convidava a isso com seu apelo explícito à imaginação do auditório: nisso ainda o pretexto era perfeito. Tal desdobramento cinematográfico, que seria dificilmente admitido se o filme fosse apenas a representação de *Henrique V*, encontrava seu alibi na própria peça. Restava, naturalmente, perseverar no empreendimento. É sabido que ele foi levado até o fim. Digamos somente que a cor, que talvez acabaremos descobrindo ser essencialmente um elemento não-realista, contribui para tornar aceitável a passagem ao imaginário e, no próprio imaginário, para permitir a continuidade das miniaturas na reconstituição “realista” de Azincourt. Em momento algum *Henrique V* é realmente “teatro filmado”; o filme se situa de certo modo de ambos os lados da representação teatral, aquém e além do palco. E, no entanto, Shakespeare é seu prisioneiro, e o teatro também, cercados de todos os lados pelo cinema.



Henrique V. Uma vez paga a hipoteca do realismo que se opunha à ilusão teatral, Laurence Olivier podia se permitir tanto a deformação pictórica do cenário quanto o realismo das batalhas.

(Foto Gaumont Eagle Lion)

O teatro moderno de bulevar⁸ não parece recorrer com tanta evidência às convenções cênicas. O “Teatro Livre” e as teorias de Antoine puderam até mesmo induzir por certo tempo a crença na existência de um teatro “realista”, numa espécie de pré-cinema.⁹ Hoje, porém, ninguém mais se deixa enganar por tal ilusão. Se existe um realismo teatral, ele é apenas relativo a um sistema de convenções mais secretas, menos explícitas, porém igualmente rigorosas. A “parte de vida”¹⁰ não existe no teatro. Ou, pelo menos, só o fato de expô-la num palco a separa da vida para fazer dela um fenômeno *in vitro*, que participa ainda parcialmente da natureza, mas já profundamente modificada pelas condições de observação. Antoine pode pôr até mesmo pedaços de carne no palco, mas não pode, como no cinema, fazer todo um rebanho passar por ali. Para plantar uma árvore é preciso que corte as raízes e, em todo caso, desista de mostrar realmente a floresta. De modo que sua árvore procede ainda dos registros elisabetanos, é apenas no final das contas um poste indicador. Lembradas essas verdades pouco contestáveis, pode-se admitir que a filmagem de um “melodrama” como *Pecado original* não apresenta problemas tão diferentes dos de uma peça clássica. O que se chama aqui de

realismo não coloca de modo algum a peça no mesmo plano que o cinema, não abole o prosclênio. Só que o sistema de convenções ao qual a *mise-en-scène* obedece — e, portanto, também o texto —, é de certo modo do primeiro grau. As convenções trágicas, com seu cortejo de inverossimilhanças materiais e de alexandrinos, são apenas máscaras e coturnos acusando e salientando a convenção fundamental do fato teatral.

Foi o que Jean Cocteau entendeu levando para a tela *Les parents terribles*. Ainda que sua peça fosse aparentemente das mais “realistas”, Cocteau cineasta compreendeu que não precisava acrescentar nada a seu cenário, que o cinema não estava ali para multiplicá-lo, mas para intensificá-lo. Se o quarto se transforma em apartamento, este será sentido, graças à tela e à técnica da câmera, como ainda mais exíguo que o quarto do palco. O essencial sendo aqui o fato dramático da clausura e da coabitação, o menor raio de sol, mais uma lâmpada elétrica, teriam destruído essa frágil e fatal simbiose. Por isso toda a equipe da *roulotte* reunida pode ir ao outro lado de Paris, na casa de Madeleine; nós a deixamos na porta de um apartamento para encontrá-la na entrada do outro. Não é mais a elipse de montagem já clássica, é um fato positivo de *mise-en-scène*, ao qual Jean Cocteau não foi de modo algum obrigado pelo cinema e que, por isso mesmo, vai além das possibilidades de expressão do teatro; estando este último preso a elas, ele não pôde, portanto, obter o mesmo efeito. Com exemplos confirmariam que a câmera respeita a natureza do cenário teatral e esforça-se somente para aumentar sua eficácia, evitando sempre modificar sua relação com o personagem. Nem todas as dificuldades vêm a calhar; a obrigação de mostrar no palco cada uma das peças separadamente e de baixar a cortina no intervalo é incontestavelmente uma sujeição inútil. É a câmera que introduz, graças à sua mobilidade, a verdadeira unidade de tempo e lugar. Foi preciso o cinema para que o projeto teatral se expressasse, enfim, livremente e para que *Les parents terribles* se tornasse evidentemente uma tragédia de apartamento, em que a fresta de uma porta pode ganhar mais sentido do que um monólogo na cama. Cocteau não trai sua obra, ele permanece fiel ao espírito da peça, respeitando ainda mais as sujeições essenciais por saber discerní-las das contingências acidentais. O cinema age somente como um revelador que acaba de fazer aparecer certos detalhes que o palco deixava em branco.

Resolvido o problema do cenário, restava o mais difícil: o da decupagem. Foi aí que Cocteau deu provas da mais engenhosa



Pecado original (Marcel André e Gabrielle Dorziat). Se o quarto se transforma em apartamento, este será sentido, graças à tela e à técnica da câmera, como ainda mais exíguo que o quarto do palco. (Foto Films Ariane)

imaginação. A noção de “plano” termina, enfim, de se dissolver. Subsiste apenas o “enquadramento”, cristalização passageira de uma realidade cuja presença nos arredores é sempre sentida. Cocteau gosta de repetir que pensou em seu filme em “16mm”. “Pensou” somente, pois lhe seria bem difícil realizá-lo em formato reduzido. O que conta é que o espectador tenha o sentimento de uma presença total do acontecimento, não mais como em Welles (ou em Renoir) pela profundidade de campo, mas pela virtude de uma rapidez diabólica do olhar que parece seguir pela primeira vez o ritmo puro da atenção.

Sem dúvida, isso é levado em conta por qualquer boa decupagem. O tradicional “campo/contra-campo” divide o diálogo segundo uma sintaxe elementar do interesse. Um primeiro plano de um telefone que toca no momento patético equivale a uma concentração da atenção. Mas nos parece que a decupagem comum é um compromisso entre três sistemas de análise possíveis da realidade: (1) uma análise meramente lógica e descritiva (a arma do crime perto do cadáver); (2) uma análise psicológica interior ao filme, isto é, conforme o ponto de vista de um dos protagonistas na situação dada (o copo de leite — talvez envenenado — que

Ingrid Bergman deve beber em *Interlúdio* ou o anel no dedo de Theresa Wright em *À sombra de uma dúvida*; (3) enfim, uma análise psicológica em função do interesse do espectador; interesse espontâneo ou estimulado pelo diretor graças precisamente a esta análise: é a maçaneta da porta girando sem que o criminoso, supondo estar sozinho, saiba (“atenção!”, gritariam as crianças a Guignol¹¹ que vai ser surpreendido por um policial).

Esses três pontos de vista, cuja combinação constitui a síntese do acontecimento cinematográfico na maioria dos filmes, são sentidos como únicos. Na verdade, eles implicam uma heterogeneidade psicológica e uma descontinuidade material. As mesmas, no fundo, que se outorga o romancista tradicional e que valeram a François Mauriac o conhecido repúdio de Jean-Paul Sartre. A importância da profundidade de campo e do plano fixo em Orson Welles ou William Wyler procede precisamente da recusa do retalhamento arbitrário que eles substituem por uma imagem uniformemente legível, que obriga o espectador a fazer por si mesmo uma escolha.

Embora permanecendo tecnicamente fiel à decupagem clássica (seu filme comporta inclusive um número de planos mais alto do que a média), Cocteau lhe confere uma significação original utilizando praticamente apenas planos de terceira categoria; isto é, o ponto de vista do espectador e só ele; de um espectador extraordinariamente perspicaz e com o poder de ver tudo. A análise lógica e descritiva, como o ponto de vista do personagem, são praticamente eliminados; resta o da testemunha. A “câmera subjetiva” é enfim realizada, mas às avessas, não como em *A dama do lago*, graças a uma identificação pueril do espectador com o personagem por intermédio da câmera, mas ao contrário, pela implacável exterioridade da testemunha. A câmera, enfim, e o espectador e nada mais do que ele. O drama torna-se de novo plenamente um espetáculo. Foi também Cocteau quem disse que o cinema era um acontecimento visto pelo buraco da fechadura. Da fechadura fica a impressão de uma violação de domicílio, a quase-obscenidade do “ver”.

Tomemos um exemplo bem significativo dessa escolha arbitrária pela exterioridade: uma das últimas imagens do filme, quando Yvonne de Bray envenenada se afasta, andando de costas para seu quarto, olhando o grupo ocupado em volta da feliz Madeleine. Um *travelling* para trás permite que a câmera a acompanhe. Mas esse movimento de câmera nunca confunde, como a tentação era grande, com o ponto de vista subjetivo de “Sophie”. O efeito de choque do *travelling* seria certamente mais violento se estivéssemos



Pecado original (Yvonne de Bray). O cinema segundo Cocteau: um acontecimento visto pelo buraco da fechadura. (Foto Films Ariane)

no lugar da atriz e vissemos com seus olhos. Mas Cocteau evitou tal contra-senso, ele mantém Yvonne Bray “como isca” e recua, um pouco mais afastado, atrás dela. O objeto do plano não é o que ela olha, tampouco seu olhar; mas olhá-la olhar. Por cima de seus ombros, sem dúvida, e esse é o privilégio cinematográfico, mas que Cocteau restitui com presteza ao teatro.

Cocteau situava-se assim no próprio princípio das relações do espectador e do palco. Enquanto o cinema lhe permitia apreender o drama a partir de pontos de vista múltiplos, ele escolhia deliberadamente usar apenas o ponto de vista do espectador, único denominador comum do palco e da tela.

Desse modo, Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral. Em vez de tentar, depois de tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas e seus corolários psicológicos. A contribuição específica do cinema só poderia ser definida aqui por um acréscimo de teatralidade.

Com isso ele se aproxima de Laurence Olivier, Orson Welles, Wyler e Dudley Nichols, como confirmaria a análise de *Macbeth* — reinado de sangue, *Hamlet*, *Pérfida* e de *Conflito de paixões*,



Conflito de paixões, de Dudley Nichols, baseado em Eugene O'Neill: a contribuição específica do cinema se define por um acréscimo de teatralidade.

sem falar de um filme como *Meu amigo, Amélia e eu*, no qual Claude Autant-Lara procede sobre o *vaudeville* a uma operação comparável à de Laurence Olivier sobre *Henrique V*. Todos os êxitos tão característicos dos últimos 15 anos são a ilustração de tal paradoxo: o respeito ao texto e às estruturas teatrais. Já não se “adapta” mais um tema. É uma peça que se encena por intermédio do cinema. Do “teatro em conserva”, ingênuo e insolente, aos recentes sucessos, o problema do teatro filmado foi radicalmente renovado. Tentamos discernir como. Se fôssemos mais ambiciosos, chegaríamos a dizer por quê?

2

O *leitmotiv* daqueles que desprezam o teatro filmado, seu último argumento aparentemente inexpugnável, é sempre o prazer insubstituível que se vincula à presença física do ator. “O que há de especificamente teatral”, escreve Henri Gouhier, em *L'essence du théâtre*, “é a impossibilidade de destacar a ação do ator”. E mais: “O palco acolhe todas as ilusões, exceto a da presença, o ator aparece ali sob seu disfarce, com outra alma e outra voz, mas está ali e, ao mesmo tempo, o espaço encontra sua exigência e a duração sua espessura”. Em outros termos e de modo inverso: o cinema pode acolher todas as realidades, exceto a da presença física do ator. Se é verdade que nisso reside a essência do fenômeno teatral, o cinema não poderia, portanto, de modo algum almejá-la. Se a escritura, o estilo, a construção dramática são, como devem sê-lo, rigorosamente concebidos para ganhar alma e existência do ator em carne e osso, o empreendimento que substitui o homem por seu reflexo e sua sombra é radicalmente vão. O argumento é irrefutável. Os êxitos de Laurence Olivier, de Welles ou de Cocteau só podem ser contestados (mas para isso é preciso má fé), ou serem inexplicáveis: um desafio à estética e ao filósofo. Por isso, só podemos elucidá-los recolocando em questão esse lugar comum da crítica teatral: “a insubstituível presença do ator”.

A noção de presença

Uma primeira série de observações se imporia, a princípio, quanto ao conteúdo do conceito de “presença”, pois parece ser essa noção, tal como podia ser entendida antes do aparecimento da fotografia, que o cinema vem precisamente abalar.

Será que a imagem fotográfica — e singularmente cinematográfica — pode ser assimilada às outras imagens e, como elas, distinguida da existência do objeto? A presença define-se naturalmente em relação ao tempo e ao espaço. “Estar em presença” de alguém é reconhecer que ele é nosso contemporâneo e constatar que ele está na zona de acesso natural de nossos sentidos (ou seja, aqui, da visão, e, no rádio, da audição). Até o aparecimento da fotografia, e depois do cinema, as artes plásticas, principalmente nos retratos, eram os únicos intermediários possíveis entre a presença concreta e a ausência. A justificação disso era a semelhança, que excita a imaginação e ajuda a memória. A fotografia, porém, é bem diferente. Não é a imagem de um objeto ou de um ser, e sim, para sermos mais exatos, seu vestígio. Sua gênese automática a distingue radicalmente das outras técnicas de reprodução. O fotógrafo procede, por intermédio da objetiva, a uma verdadeira captação da impressão luminosa: a uma moldagem. Como tal, ele traz consigo mais que a semelhança, traz uma espécie de identidade (a carteira assim chamada só é concebível na era da fotografia). Mas a fotografia é uma técnica enferma, na medida em que sua instantaneidade a obriga apreender o tempo apenas em cortes. O cinema realiza o estranho paradoxo de se moldar sobre o tempo do objeto e de ganhar, ainda por cima, a marca de sua duração.

O século XIX, com suas técnicas objetivas de reprodução, visuais e sonoras, faz aparecer uma nova categoria de imagens: suas relações com a realidade de onde procedem pediriam para ser rigorosamente definidas. Sem contar que os problemas estéticos que derivam diretamente disso não poderiam ser convenientemente colocados sem essa operação filosófica preliminar. Há certa imprudência em tratar de antigos fatos estéticos como se as categorias que eles interessam não fossem modificadas em nada pelo aparecimento de fenômenos absolutamente novos. O senso comum — talvez o melhor filósofo em tais matérias — compreendeu bem isso, e criou uma expressão para significar a presença de um ator, acrescentando no cartaz “em carne e osso”. É que, para ele, a palavra “presença” se presta hoje em dia a equívoco e um pleonismo nunca é demais no tempo do cinematógrafo. Assim, desde então, não é certo que não haja nenhum intermediário concebível entre a presença e a ausência. É igualmente a nível da ontologia que a eficácia do cinema tem sua origem. É errôneo dizer que a tela é absolutamente impotente para nos pôr “em presença” do ator. Ele faz isso à maneira de um espelho (que, é ponto pacífico, substitui a presença daquilo que se reflete nele), mas de um espe-

lho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem.¹² É verdade que, no teatro, Molière pode agonizar no palco e que temos o privilégio de viver no tempo biográfico do ator; mas assistimos por certo, no filme *Manolete*, à morte autêntica do célebre toureiro, e se nossa emoção não é tão forte quanto se estivéssemos na arena naquele instante histórico, ela é, no entanto, da mesma natureza. Não reganhamos o que perdemos do testemunho direto graças à proximidade artificial que o aumento da câmara permite? Tudo se passa como se, no parâmetro Tempo-Espaço que define a presença, o cinema só nos restituísse efetivamente uma duração enfraquecida, diminuída, mas não reduzida a zero, enquanto que a multiplicação do fator espacial restabeleceria o equilíbrio da equação psicológica.

Em todo caso, não poderíamos opor cinema e teatro somente com a noção de presença, sem explicar de antemão o que subsiste dela na tela e o que filósofos e estetas ainda não esclareceram. Não empreenderemos isso aqui, pois até mesmo na compreensão clássica que lhe atribui, juntamente com outros, Henri Gouhier, não nos parece que a “presença” contenha, em última análise, a essência decisiva do teatro.

Oposição e identificação

Uma introspecção sincera dos prazeres teatral e cinematográfico, no que eles têm de menos intelectual, de mais direto, nos obriga a reconhecer na alegria que nos deixa o palco quando a cortina desce, não sei o que de mais tônico e, é preciso confessar, de mais nobre — ou talvez fosse preciso dizer de mais moral — que a satisfação após um filme. É como se extraíssemos uma melhor consciência dele. Em certo sentido, para o espectador, é como se todo teatro fosse cornelianiano. Desse ponto de vista, poderíamos dizer que “falta alguma coisa” aos melhores filmes. É como se uma diminuição de voltagem inevitável, algum misterioso curto-circuito nos privasse no cinema de uma certa tensão decididamente própria ao palco. Por menor que seja essa diferença, ela existe, mesmo entre uma má interpretação de apadrinhamento e a interpretação cinematográfica mais brilhante de Laurence Olivier. Tal constatação não tem nada de banal e a sobrevivência do teatro a 50 anos de cinema e às profecias de Marcel Pagnol já fornece uma prova experimental suficiente disso.

No princípio do desencanto que se segue ao filme, poderíamos provavelmente detectar um processo de despersonalização

do espectador. Como Rosenkrantz escrevia, em 1937,¹³ num artigo profundamente original para sua época, “os personagens da tela são naturalmente objetos de identificação, enquanto os do palco são muito mais objetos de oposição mental, pois a presença efetiva deles lhes dá uma realidade objetiva e, para transformá-los em objetos de um mundo imaginário, a vontade ativa do espectador deve intervir, a vontade de abstrair a presença física deles. Tal abstração é fruto de um processo de inteligência que só se pode pedir a indivíduos plenamente conscientes”. O espectador de cinema tende a se identificar com o herói por um processo psicológico que tem como consequência a constituição da sala em “multidão” e a uniformização das emoções: “Do mesmo modo que, em álgebra, se duas grandezas são respectivamente iguais a uma terceira, elas são iguais entre elas, poderíamos dizer: se dois indivíduos se identificam com um terceiro, eles se identificam um com o outro”. Tomemos o exemplo significativo de dançarinas de *music-hall* no palco e na tela. Na tela, o aparecimento delas satisfaz aspirações sexuais inconscientes; e quando o herói tem relações com elas, ele satisfaz o desejo do espectador na medida em que este se identificou com o herói. No palco, as dançarinas despertam os sentidos do espectador tal como a realidade o faria. De modo que a identificação com o herói não se dá. Este torna-se objeto de ciúme e inveja. Em suma, Tarzan só é concebível no cinema. O cinema apazigua o espectador, o teatro o excita. O teatro, mesmo quando apela para os instintos mais baixos, impede até certo ponto a formação de uma mentalidade de multidão,¹⁴ ele entrava a representação coletiva, no sentido psicológico, pois exige uma consciência individual ativa, enquanto que o filme só pede uma adesão passiva.

Essas considerações projetam uma nova luz sobre o problema do ator. Fazem-no descer da ontologia para a psicologia. É na medida em que o cinema favorece o processo de identificação com o herói que ele se opõe ao teatro. Apresentado desse modo, o problema não seria mais radicalmente insolúvel, pois é certo que o cinema dispõe de procedimentos de *mise-en-scène* que favorecem a passividade ou, ao contrário, excitam mais ou menos a consciência. De modo inverso, o teatro pode procurar atenuar a oposição psicológica entre o espectador e o herói. Logo, teatro e cinema não estariam mais separados por uma vala estética intransponível, tenderiam somente a suscitar duas atitudes mentais sobre as quais os diretores teriam um grande controle.

Analisando de perto, o prazer teatral não se oporia somente ao do cinema, mas igualmente ao do romance. O leitor de romance fisicamente solitário — como o é, psicologicamente, o espectador das salas escuras — identifica-se com os personagens¹⁵ e por isso sente, também ele, depois de uma longa leitura, a mesma embriaguez de uma intimidade duvidosa com os heróis. Há incontestavelmente no prazer do romance, tanto quanto no cinema, uma complacência consigo mesmo, uma concessão à solidão, uma espécie de traição da ação pela recusa de uma responsabilidade social.

A análise do fenômeno pode, aliás, ser facilmente retomada de um ponto de vista psicanalítico. Não seria significativo que o psiquiatra tenha retomado aqui o termo *catarse* de Aristóteles? As pesquisas pedagógicas modernas relativas ao “psicodrama” parecem gerar os pareceres fecundos sobre os processos catárticos do teatro. Elas utilizam, com efeito, a ambiguidade que existe ainda na criança entre as noções de jogo e de realidade, para levar o sujeito a se liberar, na improvisação teatral, dos recalques de que sofre. Essa técnica resume-se em criar uma espécie de teatro incerto, no qual a interpretação é séria e o ator é seu próprio espectador. A ação que se desenvolve ainda não está cindida pelo proscênio, evidentemente a arquitetura simbólica da censura que nos separa do palco. Delegamos Édipo para agir em nosso nome do outro lado desse muro de fogo, essa fronteira ardente entre o real e o imaginário que autoriza os monstros dionisiacos e nos protege contra eles.¹⁶ As feras sagradas não atravessarão essa página de luz, fora da qual elas são a nossos olhos incongruentes e sacrílegas (a espécie de respeito inquietante que aureola ainda o ator maquiado quando o vemos no camarim, como uma fosforescência). Que não venham dizer que nem sempre o teatro teve proscênio. Esse é apenas um símbolo, antes dele houve outros, desde o coturno e a máscara. No século XVII, o acesso de privilegiados ao palco não negava o proscênio, ele o confirmava, ao contrário, por uma espécie de violação privilegiada, do mesmo modo como hoje na Broadway, quando Orson Welles espalha pela sala atores para atirar no público, ele não aniquila o proscênio, mas passa para o outro lado. As regras do jogo são feitas também para serem violadas, espera-se que certos jogadores trapaceiem.¹⁷

Em relação à objeção da presença, e somente a ela, o teatro e o cinema não estariam, portanto, em oposição essencial. O que está em jogo são, antes, duas modalidades psicológicas do espetáculo. O teatro constrói-se certamente sobre a consciência recíproca da presença do espectador e do ator, mas para fins de interpreta-

ção. Ele age em nós por participação lúdica numa ação, através do proscênio e como que sob a proteção de sua censura. No cinema, ao contrário, contemplamos solitários, escondidos num quarto escuro, através de persianas entreabertas, um espetáculo que nos ignora e que participa do universo. Nada vem se opor a nossa identificação imaginária com o mundo que se agita à nossa frente, que se torna *o Mundo*. Já não é sobre o fenômeno do ator enquanto pessoa fisicamente presente que se tem interesse em concentrar a análise, mas sobre o conjunto das condições da “interpretação teatral”, que retira do espectador sua participação ativa. Veremos que se trata bem menos do ator e de sua “presença” do que do homem e do cenário.

O avesso do cenário

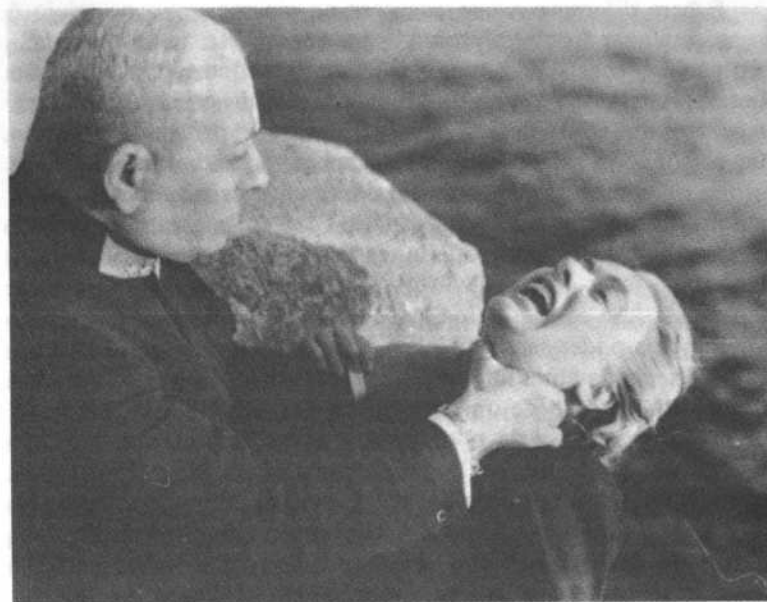
Só há teatro do homem, mas o drama cinematográfico pode dispensar atores. Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática. Algumas das obras-primas do cinema não utilizam homens senão acessorariamente: como um comparsa, ou em contraponto da natureza que constitui o verdadeiro personagem central. Mesmo se em *Nanook, o esquimó*, ou em *Man of Aran* a luta do homem e da natureza é o assunto do filme, ela não poderia ser comparada a uma ação teatral, o ponto de apoio da alavanca dramática não está no homem, mas nas coisas. Como disse, acho, Jean-Paul Sartre, no teatro o drama parte do ator, no cinema, ele vai do cenário ao homem. Tal inversão das correntes dramáticas tem uma importância decisiva, ela interessa à própria essência da *mise-en-scène*.

É preciso ver nisso uma das conseqüências do realismo fotográfico. É claro que, se o cinema utiliza a natureza, é porque ele pode: a câmera oferece ao diretor todos os recursos do microscópio e do telescópio. Tanto as últimas fibras de uma corda que irão ceder, quanto um exército inteiro atacando uma colina, são acontecimentos que estão agora ao nosso alcance. As causas e os efeitos dramáticos não têm mais, para o olho da câmera, limites materiais. O drama é, por ela, liberado de qualquer contingência de tempo e espaço. Mas essa liberação dos poderes dramáticos tangíveis é apenas uma causa estética secundária, que não poderia explicar radicalmente a inversão dos valores entre o homem e o cenário. Pois acontece, enfim, de o cinema se privar voluntariamente dos recursos possíveis ao cenário e à natureza — vimos precisamente

o exemplo em *Pecado original* — quando o teatro, ao contrário, utiliza uma parafernália complexa para dar ao espectador a ilusão da ubiqüidade. Seria *O martírio de Joana d'Arc*, de Carl Dreyer, feito inteiramente em primeiro plano, num cenário quase invisível (e aliás teatral), de Jean Hugo, menos cinematográfico que *No tempo das diligências*? Fica evidente, portanto, que a quantidade pouco importa no caso, tampouco a similitude com certos cenários de teatro. O decorador não concebera de modo sensivelmente diferente o quarto de *A dama das camélias* para o palco e para a tela. É verdade que, no cinema, teremos talvez primeiros planos do lenço manchado de sangue. Mas uma *mise-en-scène* teatral hábil saberá também jogar com a tosse e com o lenço. Todos os primeiros planos de *Pecado original* são, de fato, retomados do teatro, onde nossa atenção os isolava espontaneamente. Se a *mise-en-scène* cinematográfica só se distinguisse da outra porque autoriza uma maior proximidade do cenário e sua utilização mais racional, não haveria mais, na verdade, razão para continuar a fazer teatro e Pagnol seria um profeta; pois podemos ver que os poucos metros quadrados do cenário de Vilar para *La danse de mort* contribuíam tanto ao drama quanto à ilha onde foi rodado o filme, aliás excelente, de Marcel Cravenne.

É que o problema não reside no cenário enquanto tal, mas na sua natureza e na sua função. É preciso elucidar agora uma noção especificamente teatral: a do lugar dramático.

Não poderia haver teatro sem arquitetura, seja ela o átrio da catedral, as arenas de Nîmes, o palácio dos Papas, o tablado, o hemiciclo, como decorado por um Bérard delirante, do teatro de Vincence, ou o anfiteatro rococó de uma sala dos boulevards. Interpretação ou celebração, o teatro não pode por essência se confundir com a natureza, sob pena de se dissolver e cessar de existir. Fundado na consciência recíproca dos participantes em presença, ele precisa opor-se ao resto do mundo como a interpretação à realidade, a cumplicidade à indiferença, a liturgia à vulgaridade do útil. A roupa, a máscara ou o disfarce, o estilo da linguagem, o prosccênio concorrem mais ou menos para essa distinção, porém seu signo mais evidente é o palco, cuja arquitetura variou sem no entanto deixar de definir um espaço privilegiado, real ou virtualmente distinto da natureza. É em relação a esse lugar dramático localizado que o cenário existe; ele contribui simplesmente, e mais ou menos, para distingui-lo, para especificá-lo. Qualquer que seja ele, porém, o cenário constitui as paredes dessa caixa de três lados, aberta para a sala, que é o palco. As falsas perspectivas,



Eric von Stroheim, em *La danse de mort*, de Marcel Cravenne: o problema não reside no cenário enquanto tal (aqui, uma ilha), mas na sua natureza e na sua função. (Foto Corona)

fachadas, bosques têm um avesso de pano, de pregos e de madeira. Ninguém ignora que o ator que se “retira para seus aposentos” — de frente para o pátio ou para o jardim — vai na realidade tirar a maquilagem no camarim; os poucos metros quadrados de luz e ilusão são rodeados de maquinário e bastidores cujos labirintos escondidos, mas conhecidos, não incomodam de modo algum o prazer do espectador que entra no jogo.

Por ser apenas um elemento da arquitetura cênica, o cenário de teatro é, portanto, um lugar materialmente fechado, limitado, circunscrito, sendo os únicos “lugares abertos” os de nossa imaginação aprovadora. Suas aparências estão voltadas para o interior, em frente do público e do prosccênio; ele existe graças ao seu avesso e à sua ausência de além, como a pintura graças à sua moldura.¹⁸ Do mesmo modo que o quadro não se confunde com a paisagem que representa, nem é uma janela numa parede, o palco e o cenário onde a ação se desenrola são um microcosmo estético inserido à força no universo, mas essencialmente heterogêneo à natureza que o rodeia.

É bem diferente o que acontece no cinema, cujo princípio é negar qualquer fronteira para a ação. O conceito de lugar dramático não é apenas alheio, mas essencialmente contraditório à noção de tela. A tela não é uma moldura, como a do quadro, mas uma *máscara*¹⁹ que só deixa uma parte do evento ser percebida. Quando um personagem sai do campo da câmera, nós admitimos que ele escapa ao campo visual, mas ele continua a existir, idêntico a si mesmo, num outro ponto do cenário, que foi mascarado. A tela não tem bastidores, não poderia ter sem destruir sua ilusão específica, que é fazer de um revólver ou de um rosto o próprio centro do universo. Ao contrário do espaço do palco, o da tela é centrífugo.

Por não poder ser espacial, o infinito de que o teatro precisa só pode ser o da alma humana. Cercado por esse espaço fechado, o ator está no foco de um espelho côncavo duplo. Da sala e do cenário convergem nele o ardor das consciências e as luzes da ribalta. Mas esse ardor em que ele queima é também o de sua própria paixão e de seu ponto focal; ele acende em cada espectador uma chama cúmplice. Como o oceano na concha, o infinito dramático do coração humano ressoa e repercute entre as paredes da esfera teatral. Por isso, essa dramaturgia é de essência humana, o homem é sua causa e tema.

Na tela, o homem deixa de ser o foco do drama para tornar-se (eventualmente) o centro do universo. O choque de sua ação pode desenvolver nele suas ondas ao infinito; o cenário que o rodeia participa da espessura do mundo. Por isso, o ator enquanto tal pode estar ausente dele, pois o homem não goza ali de nenhum privilégio sobre o animal ou sobre a floresta. Entretanto, nada impede que ele seja a principal e única mola do drama (como em *Joana d'Arc*, de Dreyer) e nisso o cinema pode muito bem se sobrepor ao teatro. Enquanto ação, a de *Fedra* ou de *Rei Lear* é tão cinematográfica quanto teatral e a morte visível de um coelho em *A regra do jogo* nos toca tanto quanto aquela, contada, do gatinho de Agnès.

Mas se Racine, Shakespeare ou Molière não suportam ser levados ao cinema por um mero registro plástico e sonoro, é porque o tratamento da ação e do estilo do diálogo foram concebidos em função de seu eco sobre a arquitetura da sala. O que essas tragédias têm de especificamente teatral não é tanto a ação mas a prioridade humana, logo verbal, dada a energia dramática.

O problema do teatro filmado, pelo menos para as obras clássicas, não consiste tanto em transpor uma "ação" do palco para a tela, e sim em transportar um texto de um sistema dramático

para um outro, conservando-lhe, no entanto, sua eficácia. Não é, portanto, essencialmente a ação da obra teatral que resiste ao cinema, mas, para além das modalidades da intriga, que seria talvez fácil de adaptar à verossimilhança da tela, a forma verbal que as contingências estéticas ou os preconceitos culturais nos obrigam a respeitar. É ela que se recusa a se deixar pegar na janela da tela. "O teatro", escreve Baudelaire, "é o lustre". Se fosse preciso opor outro símbolo ao objeto artificial, cristalino, brilhante, múltiplo e circular, que refrata as luzes em torno de seu centro e nos retém cativos em sua auréola, diríamos que o cinema é a lanterna do lanterninha que atravessa como um cometa incerto a noite de nosso sonho acordado: o espaço difuso, sem geometria e sem fronteira, que cerca a tela.

A história dos fracassos e dos recentes êxitos do teatro filmado será, portanto, a da habilidade dos diretores quanto aos meios de reter a energia dramática num ambiente que a reflita ou, pelo menos, lhe dê bastante ressonância para que ela seja ainda percebida pelo espectador de cinema. Quer dizer, de uma estética, não tanto do ator mas do cenário e da decupagem.

Compreende-se desde então que o teatro filmado esteja radicalmente fadado ao fracasso quando se reduz, de alguma maneira, a uma fotografia da representação cênica, mesmo e principalmente quando a câmera procura nos fazer esquecer o proscênio e os bastidores. A energia dramática do texto, em vez de passar para o ator, vai se perder sem eco no éter cinematográfico. Assim fica explicado que uma peça filmada possa respeitar um texto, ser bem interpretada em cenários verossímeis e nos parecer totalmente aniquilada. É o caso para retomar esse exemplo cômodo, de *Voyageur sans bagages*. A peça jaz diante de nós, aparentemente idêntica a ela mesma, mas desprovida de toda energia, como um acumulador descarregado por uma ligação terra invisível.

Mas para além da estética do cenário, no palco e na tela, fica claro que, em última análise, o problema apresentado é o do realismo. Enfim, somos sempre levados a ele quando falamos de cinema.

A tela e o realismo do espaço

Partindo da natureza fotográfica do cinema, fica fácil, com efeito, nos convenceremos de seu realismo. Longe de a existência do maravilhoso ou do fantástico no cinema vir a enfraquecer o realismo da imagem, ela é sua contra-prova mais convincente. A

ilusão não está fundada no cinema, como no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescritível do que lhe é mostrado. O truque deve ser materialmente perfeito: o “homem invisível” deve usar pijamas e fumar cigarros.

Seria preciso concluir daí que o cinema está fadado unicamente à representação, se não da realidade natural, pelo menos de uma realidade verossímil, cuja identidade com a natureza, tal qual o espectador a conhece, é admitida por ele? O relativo fracasso estético do expressionismo alemão confirmaria essa hipótese, pois bem se vê justamente que *O gabinete do dr. Caligari* quis subtrair-se ao realismo do cenário sob a influência do teatro e da pintura. Mas seria dar uma solução simplista a um problema que admite respostas mais sutis. Estamos prontos a admitir que a tela se abre sobre um universo artificial, contanto que exista um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos. Nossa experiência do espaço constitui a infra-estrutura de nossa concepção do universo. Transformando a fórmula de Henri Gouhier: “o palco acolhe todas as ilusões, a não ser a da presença”, poderíamos dizer: “podemos desprover a imagem cinematográfica de toda realidade, a não ser de uma: a do espaço”.

Toda é talvez um exagero, pois sem dúvida não se poderia conceber uma reconstrução do espaço, sem qualquer referência à natureza. O universo da tela não pode justapor-se ao nosso. Ele o substitui necessariamente, já que o próprio conceito de universo é espacialmente exclusivo. Por um momento o filme é o Universo, o Mundo, ou se se quer, a Natureza. Reconhecerão que todos os filmes que tentaram uma natureza fabricada e um universo artificial ao mundo de nossa experiência também não o conseguiram. Admitidos os fracassos de *O gabinete do dr. Caligari* e dos *Nibelungos*, perguntamo-nos de onde vem o incontestável sucesso de *Nosferatu* e do *O martírio de Joana d’Arc* (o critério do sucesso sendo que os últimos filmes não envelheceram). Parece no entanto, à primeira vista, que os procedimentos de *mise-en-scène* pertencem à mesma família estética e que, sob as variedades de temperamento ou de época, é possível classificar esses quatro filmes, no lado oposto ao do “realismo”, num certo “expressionismo”. Se olharmos mais atentamente, porém, perceberemos que existem diferenças essenciais entre eles. Elas são evidentes no que concerne a Wiene e Murnau. *Nosferatu* se desenrola no mais das vezes em cenário natural, enquanto o fantástico de *O gabinete do dr. Caligari* esforça-se para nascer das deformações da luz e do cenário.

O caso de *O martírio de Joana d’Arc*, de Dreyer, é mais sutil, pois a parte da natureza pode a princípio parecer aí inexistente. Não é por ser mais discreto que o cenário de Jean Hugo é menos artificial e teatral do que o utilizado em *O gabinete do dr. Caligari*; o emprego sistemático do primeiro plano e dos ângulos raros é feito com certeza para acabar de destruir o espaço. Os cinéfilos sabem que sempre se conta, antes da projeção do filme de Dreyer, a famosa história dos cabelos de Falconetti realmente cortados em nome da causa, e que é também mencionada a ausência de maquiagem dos atores. Porém, normalmente, tais lembranças históricas não vão além do interesse da anedota. Ora, elas me parecem conter o segredo estético do filme: o mesmo que lhe vale sua perenidade. É através deles que a obra de Dreyer deixa de ter algo em comum com o teatro e, poderíamos inclusive dizer, com o homem. Quanto mais ele recorria exclusivamente à expressão humana, mais Dreyer devia reconvertê-la em natureza. Não nos deixemos enganar, esse prodigioso afresco de cabeças é o contrário perfeito do filme de atores: é um documentário de rostos. Pouco importa que os intérpretes “interpretem” bem, em compensação a verruga do bispo Cauchon ou as sardas de Jean d’Yd são partes integrantes da ação. Nesse drama visto ao microscópio, toda a natureza palpita debaixo de cada poro da pele. O deslocamento de uma ruga, a contração dos lábios são os abalos sísmicos e as marés, o fluxo e refluxo da crosta humana. Mas eu veria tranquilamente a suprema inteligência cinematográfica de Dreyer na cena de externa, que qualquer outra pessoa não teria deixado de rodar em estúdio. O cenário construído evoca certamente uma idade média de teatro e de miniaturas. Em certo sentido, não há nada menos realista do que esse tribunal no cemitério ou essa porta e ponte levadiça e, no entanto, tudo é iluminado pela luz do sol e o coveiro joga no buraco uma pá de terra de verdade²⁰. São tais detalhes “secundários” e aparentemente contrários à estética geral da obra que lhe conferem, no entanto, sua natureza cinematográfica.

Se o paradoxo estético do cinema reside numa dialética do concreto e do abstrato, na obrigação para a tela de significar unicamente por intermédio do real, é ainda mais importante discernir os elementos da *mise-en-scène* que confirmam a noção de realidade natural e os que a destroem. Ora, é certamente um vislumbre subordinar o sentimento de realidade à acumulação dos fatos reais. *Les dames du bois de Boulogne* pode ser considerado um filme eminentemente realista, embora tudo ou quase tudo nele



Macbeth. Com os rochedos de papelão, Orson Welles conseguiu dar ao cenário uma opacidade dramática, respeitando contudo seu realismo natural.

(Foto Republic Pictures)

seja estilizado. Tudo, com exceção do barulho insignificante de um pára-brisas, o murmúrio de uma cachoeira ou o chiado da terra que escorre de um vaso quebrado. São esses barulhos, escolhidos, aliás, cuidadosamente pela indiferença deles à ação, que garantem sua verdade.

Sendo o cinema por essência uma dramaturgia da natureza, não pode haver cinema sem construção de um espaço aberto, que substitui o universo ao invés de incluir-se nele. A ilusão de tal sentimento de espaço não poderia ser dada pela tela sem que esta recorresse a certas garantias naturais. Mas não é tanto uma questão de construção do cenário, de arquitetura ou de imensidão, quanto de isolamento do catalisador estético, que poderá ser suficiente introduzir em dose infinitesimal na *mise-en-scène*, para que ela precipite totalmente na “natureza”. A floresta de concreto dos *Nibelungos* pode parecer infinita, nós não acreditamos em seu espaço, quando um estremeamento de um simples galho de uma bétula ao vento, sob o sol, poderia bastar para evocar todas as florestas do mundo.

Se essa análise tem fundamento, vemos que o problema estético primordial, na questão do teatro filmado, é o do cenário. O diretor deve apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, do lugar fechado e convencional da interpretação teatral em uma janela para o mundo.

Não é em *Hamlet*, de Laurence Olivier, que o texto parece supérfluo ou enfraquecido pela paráfrases da *mise-en-scène*, tampouco em *Macbeth*, de Orson Welles, e sim, paradoxalmente, nas *mises-en-scène* de Gaston Baty, precisamente na medida em que estas se empenham para criar no palco um espaço cinematográfico, para negar o avesso do cenário, reduzindo assim a sonoridade do texto unicamente às vibrações da voz do ator, privado de sua caixa de ressonância como um violino reduzido a suas cordas. Não poderíamos negar que o essencial no teatro seja o texto. Este, concebido para a expressão antropocêntrica do palco e encarregado de suprir por si só a natureza, não pode, sem perder sua razão de ser, se manifestar num espaço transparente como o vidro. O problema que se apresenta ao cineasta é, portanto, o de dar a seu cenário uma opacidade dramática, respeitando contudo seu realismo natural. Resolvido esse paradoxo do espaço, o diretor, longe de recuar transportar para a tela as convenções teatrais e as sujeições do texto, tem, ao contrário, toda liberdade para se apoiar nelas. A partir de então, não se trata mais de evitar o que “parece teatro”, mas, eventualmente, até de frisá-lo com a recusa das facilidades cinematográficas, como Cocteau em *Pecado original* e Welles em *Macbeth — reinado de sangue*, ou ainda pela ênfase da parte teatral, como Laurence Olivier em *Henrique V*. A evidente volta ao teatro filmado, a que assistimos nos últimos dez anos, inscreve-se essencialmente na história do cenário e da decupagem; ela é uma conquista do realismo; não, é óbvio, do realismo do tema ou da expressão, e sim do realismo do espaço, sem o que a fotografia animada não faz cinema.

Uma analogia da interpretação

Este progresso só foi possível na medida em que a oposição teatro-cinema não repousava sobre a categoria ontológica da presença, e sim sobre uma psicologia da interpretação. De uma à outra passamos do absoluto ao relativo, da antinomia a uma simples contradição. Se o cinema não pode restituir ao espectador a consciência comunitária do teatro, uma certa ciência da *mise-en-scène* lhe permite enfim — e isso é um fator decisivo —

conservar sentido e eficácia para o texto. O enxerto do texto teatral num cenário cinematográfico é hoje uma operação que se sabe fazer com êxito. Resta a consciência da oposição ativa entre o espectador e o ator que constitui a interpretação teatral e simboliza a arquitetura cênica. Porém, ela própria não é totalmente irredutível à psicologia cinematográfica.

A argumentação de Rosenkrantz sobre a oposição e a identificação pediria, com efeito, uma correção importante. Ela comporta ainda uma parte de equívoco, sustentado pelo estado do cinema na sua época, porém cada vez mais denunciado pela evolução atual. Rosenkrantz parece fazer da identificação o sinônimo necessário de passividade e de evasão. Na realidade, o cinema mítico e onírico não é mais que uma variedade de produção cada vez menos majoritária. Não se deve confundir uma sociologia acidental e histórica com uma psicologia inelutável; dois movimentos da consciência do espectador, convergentes, mas de modo algum solidários. Eu não me identifico da mesma maneira com Tarzã e com o padre do interior. O único denominador comum à minha atitude diante dos heróis é que acredito realmente na existência deles, que não posso recusar, por falta de participação ao filme, ser incluído na aventura deles, vivê-la com eles dentro de seu próprio universo, não “universo” metafórico e figurado, mas espacialmente real. Essa interioridade não exclui, no segundo exemplo, uma consciência de mim mesmo, distinta do personagem, que aceito alienar no primeiro. Tais fatores de origem afetiva não são os únicos que podem contrariar a identificação passiva; filmes como *Sierra de Teruel* ou *Cidadão Kane* exigem do espectador uma vigilância intelectual totalmente contrária à passividade. O que podemos no máximo adiantar é que a psicologia da imagem cinematográfica oferece uma inclinação natural a uma sociologia do herói caracterizada por uma identificação passiva; porém, em arte como em moral, as inclinações são feitas também para serem remontadas. Enquanto o homem de teatro moderno procura freqüentemente atenuar a consciência da interpretação por uma espécie de realismo relativo da *mise-en-scène* (como o admirador do teatro de marionetes finge ter medo, mas conserva no auge do horrível a deliciosa consciência de estar sendo enganado), o realizador de filme descobre reciprocamente os meios de excitar a consciência do espectador e de provocar sua reflexão: algo que seria uma oposição no seio de uma identificação. Essa zona de consciência privada, essa reserva no auge da ilusão, constituem uma espécie de prosclínio individual. No teatro filmado não é mais o microcosmo cênico que se opõe à natureza, mas o espectador que se faz consciência.



Espoir, de Malraux. No teatro o drama parte do ator; no cinema ele vai do cenário ao homem.

(Foto Filmsonor)

No cinema, *Hamlet* e *Pecado original* não podem, nem devem escapar às leis da percepção cinematográfica: *Elseneur*, a *Roulotte* existem realmente, mas eu passeio por ali invisível, gozando dessa liberdade equívoca que certos sonhos deixam. Eu “ando”, mas com certa prudência.

É claro que a possibilidade de consciência intelectual no seio de uma identificação psicológica não poderia ser confundida com o ato de vontade constitutivo do teatro, e por isso é inútil querer identificar, como o faz Pagnol, o palco e a tela. Por mais consciente e inteligente que um filme saiba tornar-se, não é, no entanto, para minha vontade que ele apela: no máximo à minha boa vontade. Ele precisa de meus esforços para ser compreendido e apreciado, mas não para existir. Entretanto, parece, por experiência, que essa margem de consciência permitida pelo cinema é suficiente para fundar uma equivalência aceitável do prazer puramente teatral, que ela permite, em todo caso, conservar o essencial dos valores artísticos da peça. O filme, se ele não pode substituir integralmente a representação cênica, é pelo menos capaz de assegurar ao teatro uma existência artística válida, de nos oferecer um prazer analógico. Só pode, com efeito, tratar-se de um mecanismo esté-

tico complexo, no qual a eficácia teatral original quase nunca é direta, mas conservada, reconstituída e transmitida graças a um sistema de substituição (por exemplo, *Henrique V*), de amplificação (por exemplo, *Macbeth*), de indução ou de interferência. O verdadeiro teatro filmado não é o fonógrafo, mas sua onda Martenot.

Moralidade

Assim a prática (certa) como a teoria (possível) de um teatro filmado bem-sucedido põem em evidência as antigas razões do fracasso. A pura e simples fotografia animada do teatro é um erro pueril, reconhecido há 30 anos, sobre o qual não vale a pena insistir. A “adaptação” cinematográfica levou mais tempo para revelar sua heresia, ela continuará ainda a enganar, mas agora sabemos para onde ela leva: para os limbos estéticos que não pertencem nem ao teatro, nem ao filme, para o “teatro filmado”, denunciado justamente como o pecado contra o espírito do cinema. A verdadeira solução, enfim vislumbrada, consistia em compreender que não se tratava de fazer passar para a tela o elemento dramático — intermutável de uma arte para a outra — de uma obra teatral, e sim, ao contrário, a teatralidade do drama. O tema da adaptação não é o da peça, é a própria peça em sua especificidade cênica. Essa verdade enfim resgatada vai nos permitir concluir sobre três proposições cuja abordagem se torna, com a reflexão, evidência.

1º) O teatro acode o cinema

A primeira é que, longe de perverter o cinema, o teatro filmado, justamente concebido, só pode enriquece-lo e elevá-lo. Quanto ao fundo, em primeiro lugar. É mais do que certo, ai de mim, que a média da produção cinematográfica é, contudo, intelectualmente muito inferior, se não à produção dramática atual (pois incluindo Jean de Létraç e Henri Bernstein...), pelo menos ao patrimônio teatral sempre vivo. Mesmo que fosse apenas pela antiguidade deste. Nosso século não é menos o de Carlitos que o século XVIII o é de Racine e de Molière, mas enfim, se a literatura teatral tem 25 séculos, o cinema só tem meio. O que seria do palco francês se, como a tela, desse asilo apenas à produção dos últimos dez anos? Já que dificilmente podemos contestar que o cinema atravessa uma crise de temas, ele não arrisca grande coisa contratando roteiristas como Shakespeare ou até mesmo Feydeau. Não vamos insistir, a causa é óbvia.

Ela pode parecer bem menor quanto à forma. Se o cinema é uma arte maior, que possui suas leis e sua linguagem, o que pode ele ganhar submetendo-se às de outra arte? Muito! E justamente à medida que, rompendo com trapaças vãs e pueris, ele se propõe realmente a submeter-se e a servir. Seria preciso, para justificá-lo plenamente disso, situar seu caso numa história estética de influência em arte. Ela poria, é o que achamos, em evidência um comércio decisivo entre as técnicas artísticas, pelo menos em certa fase da evolução delas. Nosso preconceito da “arte pura” é uma noção crítica relativamente moderna. Mas a própria autoridade de seus precedentes não é indispensável. A arte da *mise-en-scène*, cujo mecanismo em alguns dos grandes filmes nós tentamos revelar acima, mais ainda que nossas hipóteses teóricas, supõe, por parte do realizador, uma inteligência da linguagem cinematográfica que só tem igual na do fato teatral. Se o “filme de arte” fracassou lá onde Laurence Olivier e Cocteau tiveram êxito, foi em primeiro lugar porque estes tinham à sua disposição um meio de expressão muito mais evoluído, mas também porque souberam se servir dele ainda melhor que seus contemporâneos. Dizer de *Pecado original* que talvez seja um excelente filme, mas que “não é cinema”, com o pretexto de que ele segue passo a passo a *mise-en-scène* teatral, é uma crítica insensata. Pois é precisamente nessa medida que ele é cinema. É o *Topaze* (última versão), de Marcel Pagnol, que não é cinema, justamente porque não é mais teatro. Há mais cinema, e do melhor, só em *Henrique V*, que em 90% dos filmes com roteiros originais. A poesia pura não é de modo algum a que não quer dizer nada, como salientou tão bem Cocteau; todos os exemplos do padre Bremond são uma ilustração do contrário: “a filha de Minos e de Pasifae” é uma ficha de estado civil. Há igualmente uma maneira, infelizmente ainda virtual, de dizer esses versos na tela que seria cinema puro, pois respeitaria o mais inteligentemente possível seu alcance teatral. Quanto mais o cinema se propor a ser fiel ao texto, e a suas exigências teatrais, mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem. A melhor tradução é a que atesta a maior intimidade com o gênio das duas línguas e o maior controle delas.

2º) O cinema salvará o teatro

Por isso o cinema devolverá sem avareza para o teatro o que lhe tomou. Se já não o fez.



Orson Welles em seu *Macbeth*. A eficácia teatral original quase nunca é direta; ela é transmitida aqui graças a uma complexa mecânica estética fundada sobre a amplificação.

(Foto Republic Pictures)

Pois se o êxito do teatro filmado supõe um progresso dialético da forma cinematográfica, ele implica recíproca e forçosamente uma revalorização do fato teatral. A idéia explorada por Marcel Pagnol, segundo a qual o cinema viria substituir o teatro pondo-o em conserva, é completamente errada. A tela não pode suplantar o palco como o piano eliminou o cravo.

E, em primeiro lugar, “substituir o teatro” para quem? Não para o público do cinema que há muito tempo o desertou. O divórcio entre o povo e o teatro não data, que eu saiba, da noite do Grand Café, em 1895. Trata-se da minoria de privilegiados da cultura e do dinheiro que constitui a atual clientela das salas dramáticas? Mas todo mundo sabe que Jean de Létraiz não está falido e que o provinciano que vem à Paris não confunde os seios de Françoise Arnoul, que viu nas telas, e os de Nathalie Nattier, no Palais Royal, ainda que os últimos estejam encobertos com um sutiã; eles são, porém, se ousar dizer, em “carne e osso”. Ah! a insubstituível presença do ator! Quanto às salas “sérias”, digamos o Margny ou o Français, é evidente que se trata em grande parte de uma clientela que não vai ao cinema e, quanto ao resto, de espectadores capazes de freqüentar os dois sem confundir seus pra-

zeres. Na verdade, se há ocupação de terreno, não é de modo algum o do espetáculo teatral, tal como ele existe, mas antes do lugar abandonado há muito tempo pelas formas defuntas do teatro popular. Não apenas o cinema não faz seriamente concorrência com o palco, como está ainda em vias de devolver, a um público perdido para ele, o gosto e o sentido do teatro.²¹

É possível que o “teatro em conserva” tenha contribuído por certo tempo para o desaparecimento das *tournées* pelo interior. Quando Marcel Pagnol roda *Topaze*, ele não esconde suas intenções: fornecer sua peça para a província, pelo preço de uma poltrona de cinema, numa distribuição de “classe parisiense”. É o que acontece muitas vezes com os cartazes de bulevar; terminado o sucesso, o filme é distribuído para os que não puderam ver a peça. Lá onde as *tournées* passavam outrora sem grande estardalhaço, o filme oferece, bem mais barato, os atores da estréia e cenários ainda mais suntuosos. Porém, a ilusão só foi totalmente eficaz durante alguns anos e vemos hoje ressurgir as *tournées* de província, melhoradas pela experiência. O público que elas encontram, estragado pelo cinema com o luxo da distribuição e da *mise-en-scène*, voltou, como se diz, ele espera mais e menos do teatro. Por seu lado, os organizadores das *tournées* já não podem se permitir tal descentralização por baixo, à qual, antigamente, a ausência de concorrência os inclinava.

Mas a vulgarização dos sucessos parisienses não é ainda, entretanto, o fim de tudo para o renascimento teatral, e não é o principal mérito da “concorrência” entre a tela e o palco. Podemos inclusive dizer que tal melhora das *tournées* provincianas se deu graças ao teatro filmado ruim. São suas falhas que, repugnando com o tempo o público, o devolveram ao teatro.

Foi o que aconteceu com a fotografia e a pintura. Esta dispensou aquela daquilo que lhe era esteticamente o menos essencial: a semelhança e a anedota. A perfeição, a economia e a facilidade da fotografia contribuíram finalmente para valorizar a pintura, para confirmá-la em sua insubstituível especificidade.

Não se limitou a isso o benefício de sua coexistência. Os fotógrafos foram não apenas o pária do pintor. Ao mesmo tempo que a pintura tomava mais consciência de si mesma, ela integrava a fotografia. Foram Degas e Toulouse-Lautrec, Renoir e Manet que compreenderam de dentro, em sua essência, o fenômeno fotográfico (e até mesmo profeticamente: cinematográfico). Diante da fotografia, eles se opuseram a ela da única maneira válida, por

um enriquecimento dialético da técnica pictorial. Compreenderam, melhor que os fotógrafos e bem antes dos cineastas, as leis da nova imagem, e foram eles que primeiro as aplicaram.

Entretanto, isso não é tudo, e a fotografia está prestando serviços ainda mais decisivos às artes plásticas. O campo delas sendo, desde então, conhecido e delimitado, a imagem automática multiplica e renova nosso conhecimento da imagem pictorial. Malraux disse o que era preciso sobre isso. Se a pintura pode tornar-se a arte mais individual, mais onerosa, mais independente de qualquer compromisso, e ao mesmo tempo mais acessível, ela deve isso à fotografia colorida.

O mesmo processo pode ser aplicado ao teatro: o “teatro em conserva” ruim ajudou o verdadeiro teatro a tomar consciência de suas leis. O cinema contribuiu igualmente para renovar a concepção da *mise-en-scène* teatral. Esses são os resultados que hoje ninguém mais discute. Há, porém, um terceiro que o bom teatro filmado permitiu vislumbrar: um progresso formidável, tanto em extensão quanto em compreensão, da cultura teatral do grande público. O que é, então, um filme como *Henrique V*? Em princípio, Shakespeare para todos. Mas ainda, e principalmente, uma luz brilhante projetada sobre a poesia dramática de Shakespeare. A mais eficaz, a mais deslumbrante das pedagogias teatrais. Shakespeare sai da aventura duplamente shakespeariano. Não somente a adaptação da obra dramática multiplica seu público virtual, como as adaptações de romances fazem a fortuna dos editores, mas o público está muito mais preparado do que antes para o prazer teatral. O *Hamlet* de Laurence Olivier só pode evidentemente ampliar o público do *Hamlet* de Jean-Louis Barrault e desenvolver seu senso crítico. Do mesmo modo que, entre a melhor das reproduções modernas de quadros e o prazer de possuir o original, subsiste uma diferença irreduzível, a visão de *Hamlet* na tela não pode substituir a interpretação de Shakespeare, digamos, por um grupo de teatro de estudantes ingleses. É preciso, porém, uma autêntica cultura teatral para apreciar a superioridade da representação *real* por amadores, isto é, para participar de sua interpretação.

Ora, quanto mais o teatro filmado é bem-sucedido, mais ele aprofunda o fato teatral para servi-lo melhor, mais também revela-se a irreduzível diferença entre a tela e o palco. É, ao contrário, o “teatro de conserva” por um lado, e o mediocre teatro de bulevar por outro, que mantêm a confusão. *Pecado original* não engana seu mundo. Não há um único plano sequer que seja mais eficaz que seu equivalente cênico, um único sequer que não faça alusão ao indefi-

nível suplemento de prazer que a representação real me teria dispensado. Não poderia haver melhor propaganda para o verdadeiro teatro que o bom teatro filmado. Todas essas verdades são hoje indiscutíveis e seria ridículo ter-me demorado tanto nelas se o mito do “teatro filmado” não subsistisse ainda por demais freqüentemente sob forma de preconceitos, mal-entendidos e conclusões já prontas.

3º) Do teatro filmado ao teatro cinematográfico

Minha única proposição será, reconheço, mais arriscada. Consideramos até aqui o teatro como um absoluto estético do qual o cinema aproximaria de maneira satisfatória, mas de quem seria, de todo modo e no melhor dos casos, o humilde servidor. No entanto, a primeira parte deste estudo já nos permitiu desvendar no burlesco o renascimento de gêneros dramáticos praticamente desaparecidos, como a farsa e a *commedia dell'arte*. Certas situações dramáticas, certas técnicas historicamente degeneradas reencontraram no cinema, em princípio, o adubo sociológico de que precisam para existir e, melhor ainda, as condições de um desdobramento integral de sua estética que o palco mantinha, congenitamente, atrofiada. Atribuindo ao espaço a função de protagonista, a tela não trai o espírito da farsa, dá somente ao sentido metafísico do bastão de Scapin suas dimensões reais: as do Universo. O burlesco é, em princípio, ou também, a expressão dramática de um terrorismo das coisas, da qual Keaton, ainda mais que Chaplin, soube fazer uma tragédia do Objeto. Mas é verdade que as formas cômicas constituem na história do teatro filmado um problema à parte, provavelmente porque o riso permite à sala de cinema constituir-se em consciência de si mesma e apoiar-se nele para encontrar algo da oposição teatral. Em todo caso, e foi por isso que não levamos o estudo mais longe, o enxerto entre o cinema e o teatro cômico se deu espontaneamente, e foi tão perfeito que seus frutos foram para sempre considerados como o produto do cinema puro.

Agora que a tela sabe acolher, sem traí-los, outros teatros que não os cômicos, nada impede de pensar que ele possa igualmente renová-los manifestando certas de suas virtualidades cênicas. O filme não pode, não deve ser, como vimos, apenas uma modalidade paradoxal da *mise-en-scène* teatral, mas as estruturas cênicas têm sua importância, e não é indiferente interpretar *Júlio César* nas Arenas de Nîmes ou no Atelier; ora, certas obras dramáticas,

e não das menores, sofrem praticamente há 30 ou 50 anos de um desacordo entre o estilo de *mise-en-scène* que elas requerem e o gosto contemporâneo. Penso em particular no repertório trágico. Lá, a deficiência se deve principalmente à extinção da raça do ator trágico tradicional: os Mounet-Sully e as Sarah Bernhardt, que desapareceram no início do século como os grandes répteis no fim da era secundária. Por ironia do destino, foi o cinema que conservou seus restos fossilizados no “filme de arte”. Tornou-se lugar comum atribuir tal desaparecimento à tela por duas razões convergentes: uma estética, a outra sociológica. A tela modificou, com efeito, nosso senso da verossimilhança na interpretação. Basta ver precisamente pequenos filmes interpretados por Sarah Bernhardt ou Le Bargy para compreender que esse tipo de ator trabalhava ainda coturnos e máscara. A máscara, porém, é derrisória, quando o primeiro plano pode nos afogar numa lágrima, e o portavoiz ridículo quando o microfone faz troar à vontade o órgão mais fraco. Assim, habituamo-nos à interioridade na natureza que deixa ao ator de teatro apenas uma margem de estilização restrita a quem da inverossimilhança. Talvez o fator sociológico seja ainda mais decisivo: o sucesso e a eficácia de um Mounet-Sully se devia, sem dúvida, a seu talento, mas animado pelo assentimento cúmplice do público. Era o fenômeno do “monstro sagrado”, hoje quase totalmente desviado para o cinema. Dizer que os concursos do Conservatório não produzem mais atores trágicos não significa de modo algum que não nasça mais nenhuma Sarah Bernhardt, e sim que o acordo entre a época e seus dons já não existe. Assim, Voltaire se esfalfa para plagiar a tragédia do século XVII, pois acreditava que era somente Racine quem estava morto, quando na verdade era a tragédia. Hoje, quase não veríamos as diferenças entre Mounet-Sully e um mau comediante do interior, pois seríamos incapazes de reconhecê-los. No filme de arte, revisto por um jovem de hoje, o monstro permanece, o sagrado já não existe.

Nessas condições, não devemos nos surpreender que a tragédia de Racine, em particular, sofra um eclipse. Graças a seu senso conservador, a *comédie-française* é felizmente capaz de lhe assegurar um modo de vida aceitável, porém não mais triunfal.²² E isso apenas por uma interessante filtragem dos valores tradicionais, sua delicada adaptação ao gosto moderno, e não por uma renovação radical a partir da época. Quanto à tragédia antiga, é paradoxalmente à Sorbonne e ao fervor arqueológico de estudantes que ela deve o fato de nos tocar novamente. Devemos, porém, ver precisamente nessas experiências de amadores a reação mais radical contra o teatro de atores.

Ora, não é natural pensar que, se o cinema desviou totalmente a seu favor a estética e a sociologia do monstro sagrado do qual vivia a tragédia no palco, ele pode devolvê-las se o teatro vier procurá-las. É permitido imaginar o que teria sido *Athalie* com Yvonne de Bray, filmado por Jean Cocteau.

Porém, não é provavelmente apenas o estilo de interpretação trágica que reencontraria suas razões de ser na tela. Podemos conceber uma revolução correspondente da *mise-en-scène* que, sem deixar de ser fiel ao espírito teatral, lhe ofereceria estruturas novas de acordo com o gosto moderno e sobretudo na escala de um formidável público de massas. O teatro filmado espera o Jacques Copeau que fará dele um teatro cinematográfico.

Desse modo, não somente o teatro filmado está desde então esteticamente fundado de direito e de fato, não somente sabemos de agora em diante que não há peças que não possam ser levadas à tela, qualquer que seja seu estilo, contanto que se saiba imaginar a reconversão do espaço cênico para os dados da *mise-en-scène* cinematográfica — mas é ainda possível que apenas a *mise-en-scène* teatral e moderna de certas obras clássicas sejam possíveis agora no cinema. Não é por acaso que alguns dos maiores cineastas de nosso tempo são também grandes homens de teatro. Welles e Laurence Olivier não vieram ao cinema por cinismo, esnobismo ou ambição, nem tampouco, como Pagnol, para vulgarizar seus esforços teatrais. O cinema não é para eles apenas uma forma teatral complementar, mas a possibilidade de realizar a *mise-en-scène* contemporânea, tal como a sentem e querem.

NOTAS

1. *Esprit*, junho e julho de 1951.
2. Único, como uma exceção incompreensível, no limiar do cinema falado, o inesquecível *Jean de la lune*.
3. No livro de lembranças sobre seus 50 anos de cinema, *Le public n'a jamais tort* (Éditions Corrèa), Adolf Zukor, o criador do *star-system*, mostra também como nos Estados Unidos, mais ainda do que na França, o cinema principiante usou sua consciência nascente para tratar de plagiar o teatro. E que, então, a celebridade e a glória em matéria de espetáculo estavam nos palcos. Zukor, compreendendo que o futuro comercial do cinema dependia da qualidade dos assuntos e do prestígio dos intérpretes, comprou tudo o que pôde dos direitos de adaptação dramática e seduziu as notoriedades do teatro de então. Seus cachês relativamente altos para a época não eram, aliás, mais que uma razão da reticência deles em se comprometer com essa indústria de feira e desprezada. Rapidamente, porém, a partir dessas origens teatrais, o fenômeno tão particular da “estrela” se manifestou, o público

fez sua triagem entre as celebridades do teatro e seus eleitos logo adquiriram uma glória sem igual à do palco. Paralelamente, os roteiros teatrais do início foram abandonados para dar lugar a histórias adaptadas da mitologia que se constituía. Mas a imitação do teatro servira de trampolim.

4. Ver no próximo capítulo: O Caso Pagnol, pag. 166.

5. Cf. *Jouvenne*, de Aldous Huxley: o homem não passa de um macaco nascido antes do tempo.

6. *Les arts de littérature*.

7. Ele não procedeu com menos liberdade em relação a *Carosse du Saint Sacrement*, de Mérimée. (Que deu origem ao filme *Le carrosse d'or*), (N.T.).

8. Gênero de teatro leve, fácil, comum nos teatros dos bulevares de Paris desde o século XIX. (N.T.)

9. Um comentário talvez não seja supérfluo. Reconheçamos em primeiro lugar que, no cerne do teatro, o melodrama e o drama esforçam-se, com efeito, para introduzir uma revolução realista: o ideal stendhaliano do espectador que leva a coisa a sério e dá um tiro no traidor (Orson Welles na Broadway mandara, ao contrário, metralhar as poltronas da platéia). Um século mais tarde, Antoine tirara as conseqüências do realismo do texto no realismo da *mise-en-scène*. Não foi um acaso se Antoine fez cinema mais tarde. De modo que, se olharmos um pouco de cima para a história do cinema, é preciso convir que uma grande tentativa de “teatro-cinema” precedeu a do “cinema-teatro”. Dumas filho e Antoine, antes de Marcel Pagnol. É bem possível, aliás, que o renascimento teatral que emana de Antoine tenha sido muito facilitado pela existência do cinema, este tendo desviado para si a heresia do realismo e limitado as teorias de Antoine à sua eficiência de uma reação contra o simbolismo. A triagem que o Vieux Colombier operou na revolução do Teatro Livre (deixando o realismo para o grande Guignol), a ponto de reafirmar o valor das convenções cênicas, talvez não tivesse sido possível sem a concorrência do cinema. Concorrência exemplar, que tornava, em todo caso, o realismo dramático irremediavelmente derrisório. Hoje, ninguém mais pode sustentar que o drama de boulevard mais burguês não participa de todas as convenções teatrais.

10. Em francês *tranche de vie*, cena realista no teatro livre de Antoine. Bazin faz um jogo de palavras com o verbo *retrancher*, que significa separar, tirar etc. (N.T.)

11. Herói do teatro de marionetes. (N.T.)

12. A televisão vem naturalmente acrescentar uma variedade nova às “pseudo-presenças” oriundas das técnicas científicas de reprodução inauguradas pela fotografia. Na telinha, nas emissões “ao vivo”, o ator está desta vez temporal e espacialmente presente. Mas a relação de reciprocidade ator-espectador fica, em certo sentido, cortada. O espectador vê sem ser visto: não há retorno. O teatro televisado pareceria, portanto, participar a um só tempo do teatro e do cinema. Do teatro pela presença do ator ao espectador, mas do cinema pela não-presença do segundo ao primeiro. Contudo, essa não-presença não é ausência verdadeira, pois o ator de televisão tem consciência de milhões de olhos e ouvidos virtualmente representados pela câmera eletrônica. Tal presença abstrata revela-se particularmente quando o ator tropeça no texto. Desagradável no teatro, esse incidente é intolerável na TV, pois o espectador, que nada pode fazer por ele, toma consciência da solidão contra natureza do ator. No palco, nas mesmas circunstâncias, é criado um modo de complicitade com a sala que socorre o ator em dificuldade. Tal relação de retorno é impossível na TV.

13. *In Esprit*.

14. Multidão e solidão não são antinômicas: a sala de cinema constitui uma multidão de indivíduos solitários. Multidão deve ser entendida aqui como o contrário de comunidade orgânica, deliberadamente escolhida.

15. Cf. E. Magny, *L'âge du roman américain* (Éd. du Seuil).

16. Cf. P. A. Touchard, *Dionysos* (Éd. du Seuil).

17. Um último exemplo que prova que a presença só constitui o teatro na medida em que se trata de interpretação. Qualquer pessoa experimentou, por conta própria ou pela dos outros, a situação desagradável que consiste em ser observado sem que saibamos ou simplesmente contra nossa vontade. Os namorados que se beijam nos bancos das praças são um espetáculo para os passantes, mas não se incomodam com isso. Minha faxineira, que tem o senso da palavra certa, diz olhando-os que “estamos no cinema”. Todos já se encontraram às vezes na obrigação vexante de proceder diante de testemunha a uma ação ridícula. Uma vergonha irritada, que é o contrário do exibicionismo teatral, nos invade então. Quem olha pelo buraco da fechadura não está no teatro; Cocteau demonstrou justamente, em *Le sang d'un poète*, que ele já estava no cinema. E, no entanto, trata-se certamente de espetáculos, os protagonistas estão diante de nós em carne e osso, porém, uma das duas partes não sabe de nada ou se submete a ele contra sua vontade: “não é interpretação”.

18. A ilustração histórica ideal dessa teoria da arquitetura teatral em suas relações com o palco e o cenário nos foi fornecida pelo Palladio com o extraordinário teatro olímpico de Vicence, reduzindo o velho anfiteatro antigo, ainda a céu aberto, a um puro *trompe l'œil* arquitetônico. Até mesmo o acesso da sala já constitui uma afirmação de sua essência arquitetural. Construído em 1590, no interior de uma velha caserna oferecida pela cidade, o teatro olímpico só oferece ao espaço exterior grandes paredes nuas de tijolos vermelhos, isto é, uma arquitetura puramente funcional e que se pode chamar de “amorfa”, no sentido em que os químicos distinguem o estado amorfo do estado cristalizado de um mesmo corpo. O visitante que entra como que por um buraco na falséia não acredita no que vê quando dá de repente com a extraordinária gruta esculpida que constitui o hemiciclo teatral. Como as geodes de quartzo ou de ametista que do exterior parecem pedras vulgares, mas cujo espaço interno é feito de um emaranhado de cristais puros secretamente orientados para o interior, o teatro de Vicence é concebido segundo leis de um espaço estético e artificial exclusivamente polarizado para o centro.

19. Bazin faz aqui um jogo com as palavras *cadre* (quadro pictural, moldura) e *cache* (máscara, no sentido usado em fotografia e em cinema). (N.T.)

20. Por isso considero erros graves de Laurence Olivier em *Hamlet* as cenas do cemitério e da morte de Ofélia. Era a ocasião para introduzir o sol e a terra em contraponto ao cenário de Elseneur. Teria ele vislumbrado sua necessidade com a imagem verdadeira do mar durante o monólogo de *Hamlet*? A idéia, por si só excelente, não é, tecnicamente, explorada com perfeição.

21. O caso do T.N.P. nos oferece um exemplo imprevisto e paradoxal do apoio do teatro pelo cinema. O próprio Jean Vilar não contestaria, suponho, a ajuda decisiva que a celebridade cinematográfica de Gérard Philipe constitui para o sucesso do empreendimento. Assim sendo, aliás, o cinema não se limitou a devolver ao teatro uma parte do capital tomado emprestado 40 anos atrás, na época heróica em que a indústria do filme, na infância e geralmente menosprezada, encontrou nas celebridades do palco a garantia artística e o prestígio de que precisava para ser levado à sério. Os tempos mudaram, é verdade, bem depressa. A Sarah Bernhardt do entre-guerras chamou-se Greta Garbo e, agora, é o teatro que fica feliz da vida de pôr no cartaz o nome de uma vedete de cinema.

22. O que é justamente *Henrique V*, graças ao cinema a cores. Querem um exemplo da virtualidade cinematográfica em *Fedra*? O relato de *Théramène*, reminiscência verbal da tragicomédia com máquinas, considerado como um trecho literário dramaticamente deslocado, reencontraria, realizado visualmente no cinema, uma nova razão de ser.

XI O CASO PAGNOL

Com La Fontaine, Cocteau e Jean-Paul Sartre, Pagnol completa a Academia Francesa ideal do americano médio. Ora, Pagnol deve, em princípio, sua popularidade internacional, paradoxalmente, ao regionalismo de sua obra. Com Mistral, a cultura provençal regenerada continuava, apesar de tudo, prisioneira de sua língua e de seu folclore. Certamente Alphonse Daudet e Bizet já lhe tinham valido uma audiência nacional, mas a custo de uma estilização que lhe tirava, apesar de tudo, o essencial de sua autenticidade. Mais tarde apareceu Giono, que revelou uma Provença austera, sensual e dramática. Entre os dois, o sul da França não foi representado senão por conta própria através das “histórias marsehesas”.

Foi delas, em suma, com *Marius*, que Pagnol partiu para construir seu humanismo meridional, e depois, sob a influência de Giono, remontar de Marselha para o interior onde desde *Manon des sources*, na inteira liberdade enfim conquistada de sua inspiração, ele dá a Provença sua epopéia universal.

Por outro lado, o próprio Marcel Pagnol obscureceu, por prazer, suas relações com o cinema proclamando-se campeão do teatro filmado. Sob esse aspecto, sua obra é indefensável. Ela constitui, com efeito, o exemplo do que não se deve fazer em matéria de adaptação teatral para a tela. Fotografar uma peça transportando pura e simplesmente os atores do palco para um cenário natural é o meio mais seguro de tirar dos diálogos sua razão de ser, sua própria alma. Não que a passagem de um texto de teatro para a tela seja impossível, mas somente a custo das compensações sutis de todo um sistema de precauções que tem, no fundo, por objetivo, não fazer esquecer, mas salvaguardar a teatralidade



Raimu e Pierre Fresnay em *Marius*, de Marcel Pagnol, por Alexandre Korda.
(Foto Pagnol)

da obra. Substituir, como Pagnol parecia fazer, pelo sol do sul da França as luzes da ribalta, deveria ter sido o meio mais certo de matar o texto por insolação. Quanto a admirar *Marius* ou *A mulher do padeiro* declarando que o único defeito deles é o de “não ser cinema”, é aderir à tolice dos censores que condenavam Corneille em nome das regras da tragédia. O “cinema” não é uma abstração, uma essência, mas a soma de tudo o que, pelo intermédio do filme, atinge a qualidade da arte. Se, portanto, apenas alguns dos filmes de Pagnol são bons, não pode ser apesar dos erros de seu autor, mas antes por causa de certas qualidades que os censores não souberam discernir.

Manon des sources permite, enfim, dissipar o mal-entendido, pois é um texto irrepresentável no teatro, a não ser a custo de uma adaptação laboriosa e nociva. No melhor dos casos imagináveis, *Manon des sources*, no palco, não seria mais que “cinema teatralizado”. Mas será que Pagnol fez algum dia outra coisa que não escrever para a tela textos que, a rigor, podiam também ser levados ao palco? A prioridade das datas não acrescenta nada: ela é accidental. Mesmo se *Marius* triunfou no Teatro de Paris antes

de ser filmada por Alexandre Korda, é evidente que sua forma essencial é desde então e definitivamente cinematográfica. Qualquer reencenação no palco só pode ser sua adaptação teatral.

O que significa isso se não que a predominância da expressão verbal sobre a ação visual não poderia definir o teatro em relação ao cinema? Uma afirmação de tal importância não pode ser demonstrada nos limites deste estudo. Digamos apenas que a fala no teatro é abstrata, que ela é ela mesma, como todo o sistema cênico, uma convenção, o resultado da conversão da ação em verbo; a fala cinematográfica é, ao contrário, um fato concreto, ela existe, se não em princípio, ao menos por e para si mesma; é a ação que a prolonga e, quase, a degrada. É provavelmente por isso que a única peça de Pagnol que nunca passou realmente bem no cinema é *Topaze*, porque ela não era meridional.

Com efeito, o sotaque não constitui, em Pagnol, um acessório pitoresco, uma nota local colorida, ele é consubstancial ao texto e, com isso, aos personagens. Seus heróis o possuem como outros têm a pele negra. O sotaque é a própria matéria da linguagem deles, seu realismo. Por isso o cinema de Pagnol é o contrário de teatral, ele se insere, por intermédio do verbo, na especificidade realista do filme. Longe de o verdadeiro cenário meridional ser apenas a adaptação de seus limites teatrais, são, ao contrário, as sujeições cênicas que impedem a substituição das charnecas provençais pelos painéis de madeira. Pagnol não é um autor dramático que se converteu ao cinema, mas um dos maiores autores de filmes *falados*.

Manon des sources não passa de um longo, um longuíssimo relato, não sem ação, mas onde nada acontece senão pela força natural do verbo. A admirável e “fabulosa” história de uma menina selvagem, inimiga das pessoas do vilarejo, que uma vaga cumplicidade tornou órfã. Seu pai e seu irmão morreram, sua mãe ficou louca por ignorar o segredo da nascente que passava debaixo do pobre sítio deles e que todo mundo no vilarejo conhecia. Ela fica um dia sabendo por uma velha o segredo da fonte que alimenta a comunidade. Uma pedra certa no lugar certo basta para desligar o sifão e, assim, o vilarejo é condenado à sede, ao abandono, à morte. A catástrofe faz a comunidade tomar consciência de seu pecado por omissão. Pelo silêncio, eles deixaram “estrangeiros” morrerem. A pastora, guardadora de cabras, e sua mãe louca são agora as Eumênides da grande e impiedosa família camponesa. Lentamente, por caminhos tortuosos, reticências astuciosas, o vilarejo confessará seu pecado. A pessoa que havia cimen-

tado a fonte do sítio se enforcará. O vilarejo inteiro levará a Manon donativos propiciatórios e a água fluirá novamente, devolvendo à comunidade a vida com inocência.

Há nesse conto magnífico a grandeza antiga do Mediterrâneo, algo a um só tempo bíblico e homérico. Pagnol, porém, o trata com um tom mais familiar: o prefeito, o professor, o padre, o tabelião, a própria Manon são camponeses provençais de nosso tempo. A água que jorra da rocha sob a varinha de Aarão vai turvar o pastis¹.

Consideremos, enfim, o que surpreende o público em primeiro lugar: a duração do filme. É sabido que a versão original durava umas cinco ou seis horas. Pagnol a reduziu em dois filmes, cada um de duas horas, que os distribuidores juntaram em um só filme de três horas e 15 minutos (dos quais dez minutos de pipocas). É óbvio que os cortes desequilibram o filme e que todas as “demoras” devem ser imputadas a eles. A duração comercial dos filmes é absolutamente arbitrária ou, antes, determinada unicamente por fatores sociológicos e econômicos (horários de lazer, preços) que não têm nada a ver com as exigências intrínsecas da arte, tampouco com a psicologia dos espectadores. Experiências bem raras provam que o público suporta muito bem espetáculos de mais de quatro horas. Pedir a Proust que escrevesse *Em busca do tempo perdido* em 200 páginas não teria o menor sentido. Por razões totalmente diferentes, mas não menos imperativas, Pagnol não podia contar *Manon des sources* em menos de quatro ou cinco horas; não que acontecessem muitas coisas essenciais, mas porque é absurdo interromper um contador antes da milésima-primeira noite. Não estou certo de que as pessoas se chateiem vendo *Manon des sources*. Não se deve considerar chateação certos tempos de repouso, pausas do relato, necessárias ao amadurecimento das palavras. Se isso acontece, porém, é graças aos cortes.

Se Pagnol não é o maior autor de filmes falados, ele é, em todo caso, algo parecido com seu gênio. Talvez o único que tenha ousado, desde 1930, um excesso verbal comparável ao de Griffith e de Stroheim, no tempo da imagem muda. O único autor que pode ser comparado com ele hoje é Chaplin, e por uma razão precisa: porque é também, junto com Pagnol, o único autor-produtor livre. As centenas de milhões que Pagnol ganhou com o cinema, ele ousa consagrá-los, por prazer, a monstros cinematográficos que a produção organizada e racional não poderia sequer conceber. Alguns, é verdade, são inviáveis, quimeras de pesadelo que surgiram da cópula do Roux Color e de Tino Rossi. E é o que, ai de mim, distingue Pagnol de Chaplin. *Luzes da ribalta* é tam-



Manon des sources: admirável e "fabulosa" história de uma menina selvagem, infelizmente interpretada da maneira mais artificialmente teatral por Jacqueline Pagnol. (Foto Pagnol)

bém um filme monstruosamente belo, pois totalmente livre, fruto das meditações de um artista que é o único juiz de seus meios de execução, como o pintor e o escritor. Porém, tudo na arte de Chaplin tendeu para sua própria crítica e deixa o sentimento da necessidade, da economia e do rigor.

Em contrapartida, tudo em Pagnol contribui para um incrível desperdício. Uma ausência maior de senso crítico é dificilmente concebível e vem de uma verdadeira patologia da criação artística. Esse acadêmico não sabe bem se é Homero ou Breffort. E nem é no próprio texto que o pior se encontra, mas na *mise-en-scène*. Por pouco *Manon des sources* não é a epopéia do cinema falado, só falta o bom senso estético de seu autor incapaz de dominar sua própria inspiração. Tão tolo quanto seus censores, mas às avessas, Pagnol se figura que "o cinema não tem importância". Incapaz de destacar de sua formação teatral o que seu gênio tem de puramente cinematográfico, ele reintroduz, lá onde ele não tem o que fazer, o teatro filmado.

É provável que tal desprezo pelo cinema não seja alheio a prodigiosos achados cinematográficos de seu filme (a declaração de amor de Hugolin, a confissão pública debaixo do olmeiro), mas um talento baseado em sua ignorância está sujeito aos erros mais graves. O principal aqui é a personagem de Manon (interpretada da maneira mais artificialmente teatral por Jacqueline Pagnol). Pensando bem, o texto de Manon é justamente o único que soa falso do começo ao fim do filme.

Talvez só tenha faltado à genialidade de Pagnol a inteligência de sua arte para ser o Chaplin do cinema falado.

NOTA

1. Bebida de anis. (N.E.)

XII PINTURA E CINEMA

Os filmes sobre arte, pelo menos aqueles que utilizam a obra para fins de uma síntese cinematográfica, como os curta-metragens de Emmer, o *Van Gogh* de Alain Resnais, R. Hessens e Gaston Diehl, o *Goya* de Pierre Kast ou o *Guernica* de Alain Resnais e R. Hessens, provocam às vezes, nos pintores e em muitos críticos de arte, uma grande objeção. Eu a ouvi até mesmo na boca de um Inspetor Geral de desenho da Educação Nacional, depois de uma apresentação de *Van Gogh*.

Ela se reduz essencialmente à seguinte conclusão: para utilizar a pintura, o cinema a trai, e isso em todos os planos. A unidade dramática e lógica do filme estabelece cronologias ou vínculos fictícios entre obras por vezes muito afastadas no tempo e no espírito. Em *Guerrieri*, Emmer chega até mesmo a misturar os pintores, mas o embuste é pouco menos grave quanto Pierre Kast introduz fragmentos dos *Capriches* para sustentar sua montagem dos *Malheurs de la guerre* ou quando Alain Resnais brinca com as fases de Picasso.

Mesmo respeitando escrupulosamente os dados da história da arte, o cineasta basearia ainda seu trabalho numa operação esteticamente contra natureza. Ele analisa uma obra sintética por essência, destrói sua unidade e opera uma nova síntese que não é a desejada pelo pintor. Poderíamos nos restringir a lhe perguntar com que direito.

Há coisas mais graves: para além do pintor, a pintura é traída, pois o espectador acredita ver diante dos olhos a realidade pictural, quando o forçam a percebê-la conforme um sistema plástico que a desfigura profundamente. Em primeiro lugar, em preto-e-branco: o filme colorido não trará sequer uma solução satisfatória,

a fidelidade não sendo absoluta e a relação de todas as cores do quadro participando na tonalidade de cada uma delas. Por outro lado, a montagem reconstitui uma unidade temporal horizontal, geográfica de certo modo, quando a temporalidade do quadro — à medida que reconhecemos que ele tem uma — desenvolve-se logicamente, em profundidade. Enfim, e principalmente (este argumento mais sutil é pouco evocado, mas é, no entanto, o mais importante), a tela destrói radicalmente o espaço pictural. Como o teatro pelo prosaetno e pela arquitetura cênica, a pintura opõe-se à própria realidade e sobretudo à realidade que representa, pela moldura do quadro que a cerca. Com efeito, não poderíamos ver na moldura do quadro apenas uma função decorativa ou retórica. A valorização da composição do quadro é somente uma consequência secundária. Bem mais essencial, a moldura tem por missão, se não criar, pelo menos salientar a heterogeneidade do microcosmo pictural e do macrocosmo natural no qual o quadro vem se inserir. Daí a complicação barroca da moldura tradicional, encarregada de estabelecer uma solução de continuidade geometricamente indefinível entre o quadro e a parede, isto é, entre a pintura e a realidade. Daí também, como explicou bem Ortega y Gasset, o triunfo da moldura dourada “pois é a matéria que produz o máximo de reflexo e que o reflexo é esta nota de cor, de luz que não traz em si nenhuma forma, que é pura cor informe”.

Em outros termos, a moldura do quadro constitui uma zona de desorientação do espaço. Ao da natureza e de nossa experiência ativa que orla seus limites externos, ele opõe o espaço orientado do lado de dentro, o espaço contemplativo e somente aberto para o interior do quadro.

Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga. Conseqüentemente, se invertendo o processo pictural, a tela é inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido. Sem perder as outras características plásticas da arte, o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados. Foi sobre tal ilusão mental que Luciano Emmer se baseou nas fantásticas reconstruções estéticas que estão em grande parte na origem dos filmes de arte contempo-



Van Gogh de Alain Resnais não é apenas uma nova apresentação da obra do pintor: o próprio filme é uma obra.

(Foto Pierre Brannberger)

râneos e notadamente do *Van Gogh*, de Alain Resnais. Neste último filme, o realizador pôde tratar o conjunto da obra do pintor como um único e imenso quadro no qual a câmera é tão livre em seus deslocamentos quanto em qualquer documentário. Da "rua de Arles", "penetramos" pela janela "na" casa de Van Gogh, e nos aproximamos da cama com a colcha vermelha. Do mesmo modo Resnais ousa realizar o "contra-campo" de uma velha camponesa holandesa entrando em sua casa.

*
* *

É obviamente fácil achar que tal operação desfigure radicalmente a maneira de ser da pintura e que é melhor Van Gogh ter menos admiradores, mas que escondam exatamente o que admiram — e que essa difusão cultural, que começa por destruir seu objeto, é singular.

Tal pessimismo não resiste, no entanto, à crítica, em primeiro lugar de um ponto de vista contingente e pedagógico, e menos ainda de um ponto de vista estético.

Pois, ao invés de censurar o cinema por sua impotência em nos restituir fielmente a pintura, não poderíamos ficar maravilhados, ao contrário, por termos enfim encontrado o sésamo que abrirá a milhões de espectadores a porta das obras-primas? Com efeito, a apreciação de um quadro e o prazer estético são quase impossíveis sem uma iniciação preliminar do espectador, sem uma educação pictural que lhe permita realizar o esforço de abstração pelo qual o modo de existência da superfície pintada se distingue expressamente do mundo exterior natural. Até o século XIX, o álibi da semelhança constituía um mal-entendido realista pelo qual o profano acreditava poder entrar no quadro, e a anedota dramática ou moral multiplicava ainda as apreensões para o espírito inculto. Sabemos que não é o que acontece hoje, e o que me parece bastante decisivo nas tentativas cinematográficas de Luciano Emmer, Storck, Alain Resnais, Pierre Kast e outros, é que eles conseguiram precisamente "solubilizar", por assim dizer, a obra pictural na percepção natural, de modo que basta estritamente ter olhos para ver, e nenhuma cultura, nenhuma iniciação é requerida para apreciar imediatamente, e poderíamos dizer, à força, a pintura, imposta ao espírito pelas estruturas da imagem cinematográfica, como um fenômeno natural.

Que os pintores considerem que não se trata de modo algum de uma regressão do ideal pictórico, de uma violação espiritual da obra e de um retorno a uma concepção realista e anedótica, pois essa nova vulgarização da pintura não incide essencialmente no tema e de modo algum na forma! O pintor pode continuar a pintar como quiser, a ação do cinema é externa, realista, é claro, mas — e isso é uma descoberta imensa com a qual todo pintor deveria se alegrar — de um realismo de segundo grau, a partir da abstração do quadro. Graças ao cinema e às propriedades psicológicas da tela, o signo elaborado e abstrato reganha para qualquer espírito a evidência e o peso de uma realidade mineral. Quem não vê, então, que o cinema, longe de comprometer e desfigurar outra arte, está, ao contrário, salvando-a com a devolução da atenção dos homens? De todas as artes modernas, a pintura é talvez aquela em que o divórcio entre o artista e a imensa maioria do público não iniciado é o mais grave. A não ser que se confesse publicamente um mandarismo sem saída, como não se felicitar por ver a obra restituída ao público com a economia de uma cultura? Se essa economia choca os partidários do malthusianismo cultural, que eles pensem na possibilidade de nos permitir, talvez, fazer tam-

bém a economia de uma revolução artística: a do “realismo”, que para restituir a pintura ao povo se comporta de maneira bem diferente.

Quanto às objeções puramente estéticas, diferentes do aspecto pedagógico do problema, elas partem, evidentemente, de um mal-entendido que faz exigir implicitamente do cineasta algo diferente do que ele propõe. Na verdade, *Van Gogh* ou *Goya* não são, ou não são apenas uma nova apresentação das obras desses pintores. O cinema não desempenha de modo algum o papel subordinado e didático das fotografias num álbum ou das projeções fixas numa conferência. Os próprios filmes são obras. A justificação deles é autônoma. Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da conjunção da pintura e do cinema. As objeções que formulei há pouco são apenas, na realidade, a definição das novas leis oriundas desse encontro. O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isso é tão absurdo quanto condenar a ópera em nome do teatro e da música.

* * *

Entretanto, é verdade que o fenômeno comporta algo de radicalmente moderno e da qual essa comparação tradicional não dá conta. O filme de pintura não é o desenho animado. Seu paradoxo é utilizar uma obra já totalmente constituída e que basta a si mesma. Mas é justamente porque ele a substitui por uma obra em segundo grau, a partir de uma matéria já esteticamente elaborada, que ele lança sobre esta uma luz nova. Talvez seja na própria medida em que o filme é plenamente uma obra e, portanto, em que ele mais parece trair a pintura, que ele a serve melhor em definitivo. Prefiro muito mais o *Van Gogh* ou o *Guernica*, do que *Rubens* ou o filme *De Renoir a Picasso*, de Haesaerts, que pretendem ser apenas pedagógicos e críticos. Não somente porque as liberdades que Alain Resnais se dá conservam a ambigüidade, a polivalência de toda criação autêntica, quando a idéia de crítica de Storck e Haesaerts limita, assegurando-a, minha apreensão da obra, porém, mais ainda, e sobretudo, porque aqui a criação é a melhor crítica. É desfigurando a obra, quebrando suas molduras, atacando-se a sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas de suas virtualidades secretas. Sabíamos realmente, antes

de Resnais, o que era *Van Gogh menos o amarelo*? É claro que o empreendimento é arriscado e vislumbramos seus perigos nos filmes medianos de Emmer: dramatização artificial e mecânica correndo o risco de, em última análise, substituir a anedota ao quadro: isso porque o êxito depende também do valor do cineasta e de sua compreensão profunda do pintor. Existe uma crítica literária que é também uma recriação, a de Baudelaire sobre Delacroix, a de Valéry sobre Baudelaire, a de Malraux sobre Greco. Não atribuamos ao cinema a fraqueza e os pecados dos homens. Terminados os prestígios da surpresa e da descoberta, os filmes de pintura valerão o que valerão aqueles que os fizerem.

XIII

UM FILME BERGSONIANO: *LE MYSTÈRE PICASSO*¹

A primeira observação que se impõe é que *Le mystère Picasso* “não explica nada”. Clouzot parece acreditar, se nos atermos a algumas declarações e ao preâmbulo do filme, que ver os quadros serem feitos os tornara compreensíveis aos profanos. Se pensa realmente isso, ele se engana nesse ponto e, aliás, as reações do público pareciam confirmar esse engano: os admiradores adoram ainda mais e os que não gostam de Picasso confirmam seu desprezo. *Le mystère Picasso* distingue-se radicalmente dos filmes sobre arte mais ou menos diretamente didáticos realizados até hoje. De fato, o filme de Clouzot não explica Picasso, ele o mostra, e se há uma lição a ser tirada daí, é a que ver um artista trabalhar não poderia dar a chave, não digo sequer de sua genialidade, o que é óbvio, mas de sua arte. Lógico, a observação do trabalho e das fases intermediárias pode, em certos casos, revelar o caminho do pensamento ou mostrar os truques da profissão; esses, porém, são, na melhor das hipóteses, apenas segredos derrisórios. Como a câmera lenta sobre a apalpadela do pincel de Matisse no filme de François Campaux. Esses magros benefícios estão, em todo caso, excluídos com Picasso, que disse tudo dele com o famoso “eu não procuro, encontro”. Se alguém ainda duvidava da justeza e da profundidade dessa fórmula, não poderia mais duvidar depois do filme de Clouzot. Pois, enfim, nem um traço, nem uma mancha colorida não aparece — aparecer é a palavra certa — rigorosamente imprevisível. Imprevisibilidade que supõe, inversamente, a não-explicação do composto pelo simples. Isso é tão verdadeiro que todo o princípio do filme como espetáculo e até, mais precisamente, como “suspense”, está nessa espera e nessa perpétua surpresa. Cada traço de Picasso é uma criação que

leva a outra, não como uma causa implica um efeito, mas como a vida engendra a vida. Processo particularmente sensível, nas primeiras fases dos quadros, quando Picasso está ainda desenhando. A mão e o lápis estando invisíveis, nada revela o lugar deles a não ser o traço ou o ponto que aparece e, rapidamente, a mente procura — mais ou menos conscientemente — adivinhar e prever, mas a decisão de Picasso sempre decepçiona totalmente nossa espera. Imaginamos a mão à direita e o traço aparece à esquerda. Esperamos um traço: surge uma mancha; uma mancha: e vem um ponto. É o que ocorre também com os temas: o peixe vira pássaro e o pássaro vira um fauno. Mas esses avatares implicam, pois, outra noção que examinarei agora: a da duração pictural.

Le mystère Picasso constitui, com efeito, a segunda revolução do filme sobre arte. Esforcei-me para mostrar a importância da primeira, aberta pelos filmes de Emmer e Gras e tão admiravelmente desenvolvida em suas conseqüências por Alain Resnais. Tal revolução residia na abolição da moldura cujo desaparecimento identifica o universo pictural com o universo, simplesmente. Sem dúvida a câmera, uma vez penetrada “nos” quadros, podia nos conduzir de acordo com uma certa duração descritiva ou dramática; no entanto, a verdadeira novidade não era de ordem temporal, mas exclusivamente espacial. O olho também analisa e não se apressa, mas as dimensões do quadro e suas fronteiras lhe fazem lembrar da autonomia do microcosmo pictural cristalizado para sempre fora do tempo.

O que *Le mystère Picasso* revela não é o que já sabemos, a duração da criação, mas que essa duração pode ser parte integrante da própria obra, uma dimensão suplementar, tolamente ignorada na fase de acabamento. Mais exatamente, nós só conhecemos até agora “quadros”, seções verticais de um fluxo criador mais ou menos arbitrariamente cortadas pelo próprio autor, pelo acaso, pela doença ou pela morte. O que Clouzot nos revela, enfim, é “a pintura”, isto é, um quadro que existe no tempo, que tem sua duração, sua vida e às vezes — como no final do filme — sua morte.

Convém insistir aqui ainda mais, pois essa noção poderia ser confundida com uma idéia bem próxima, ou seja, que é interessante e instrutivo, agradável também, ver como o pintor chegou a fazer de seu quadro o que ele é. Essa preocupação ontogenética encontra-se evidentemente em muitos filmes de arte anteriores, bons e ruins. Ela é sensata, porém banal, e sua natureza não é estética, e sim pedagógica. Mais uma vez, em *Le mystère Picasso*, as



Le mystère Picasso, de H. G. Clouzot. Ver um artista trabalhar não poderia dar a chave de sua genialidade, o que é óbvio, e nem de sua arte.

(Foto Filmsonor)

fases intermediárias não são realidades subordinadas e inferiores, como seria um encaminhamento para uma plenitude final; elas já são a própria obra, mas fadada a se devorar ou antes a se metamorfosear até o instante em que o pintor quiser parar. É o que Picasso exprime perfeitamente quando diz: “seria preciso poder

mostrar os quadros que estão sob os quadros”; ele não diz os “esboços” ou “como se chega ao quadro”. É que, para ele, mesmo que a idéia de aperfeiçoamento o guiasse (como em *La plage de la garoupe*), as fases recobertas ou sobrecarregadas também eram quadros, mas que deviam ser sacrificados pelo quadro seguinte.

Aliás, essa temporalidade da pintura manifestou-se desde sempre de modo larvado, notadamente nos carnês de esboços, os “estudos” e os “estados” dos gravadores, por exemplo. Ela se revelou, porém, ser uma virtualidade mais exigente na pintura moderna. Quando Matisse pinta várias vezes a *Femme à la blouse roumaine*, ele não faz outra coisa senão manifestar no espaço, isto é, num tempo sugerido, como se faria com um jogo de cartas, sua invenção criadora? Fica claro que a noção de quadro já se subordina aqui à noção mais integrante de pintura, cujo quadro é apenas um momento. E até mesmo em Picasso — nele mais que em qualquer outro, aliás — sabemos a importância das “séries”. Basta lembrar a célebre evolução do touro. Só o cinema, porém, podia resolver radicalmente o problema, fazer passar as aproximações grosseiras do descontínuo ao realismo temporal da visão contínua; mostrar, enfim, a própria duração.

Seguramente, nesses campos, ninguém nunca é realmente o primeiro, e a idéia que sustenta todo o filme de Clouzot não é absolutamente nova: encontraríamos traços dela em alguns filmes de arte, embora eu só veja um em que ela seja esporadicamente utilizada com uma eficiência comparável, é *Braque*, de Frédérique Duran (a seqüência das pedras talhadas). Do mesmo modo, a idéia da pintura por transparência estava ali esboçada grosseiramente no truque da pintura sobre vidro (transparente ou opaco). O mérito de Clouzot, porém, é de ter sabido transmitir esses procedimentos e idéias de sua forma experimental, esporádica ou embrionária, para a plenitude do espetáculo. Há mais que um mero aperfeiçoamento, ou que uma diferença de grau, entre tudo o que até então se viu e *Le mystère Picasso*. A contemplação da obra em criação, do *work in progress*, era apenas um episódio relativamente curto de uma composição didática que multiplicava os procedimentos de abordagem do tema e dos pontos de vista. Ficando o conjunto, ainda, nos limites do curta e do média-metragem. Ora, foi desse pequeno episódio que Clouzot tirou seu filme; o germe semeado aqui e ali no jardim do documentário tornou-se floresta. Meu propósito não é insistir sobre a extraordinária audácia da operação, mas assim mesmo é justo salientá-la. *Le mystère Picasso* não se restringe a ser um longa-metragem, lá onde não ousavam

aventurar-se além dos 50 minutos: é o desenvolvimento de apenas alguns desses minutos por eliminação de qualquer elemento biográfico descritivo e didático. Desse modo, Clouzot rejeitou deliberadamente o trunfo que todo mundo teria conservado num jogo tão difícil: a variedade.

Isso porque, a seu ver, somente a criação artística constituía o elemento espetacular autêntico, isto é, cinematográfico porque essencialmente temporal. Ela é espera e incerteza em estado puro. "Suspense", enfim, tal como por si só a ausência de tema o revela. Conscientemente ou não, foi o que com certeza seduziu Clouzot. *Le mystère Picasso* é seu filme mais revelador, o gênio de seu realizador é aí desmascarado em estado puro pela passagem ao limite. O "suspense" aqui não mais poderia, com efeito, confundir-se com uma forma da progressão dramática, um certo agenciamento da ação ou seu paroxismo, sua violência. Aqui, literalmente nada acontece, pelo menos nada senão a duração da pintura; e sequer a de seu tema, mas do quadro. A ação, se existe ação, não tem nada a ver com as 36 situações dramáticas, ela é metamorfose pura e livre, é no fundo a apreensão direta, que se tornou sensível pela arte, da liberdade do espírito; há evidência, também, que essa liberdade é duração. O espetáculo enquanto tal é, então, a fascinação pelo surgimento das formas, livres e em estado nascente.

Tal descoberta se liga — aliás, de maneira inesperada — à tradição mais interessante do desenho animado, a que, partindo de Émile Cohl (com *Les joyeux microbes*, notadamente), teve, no entanto, de esperar Fischinger, Len Lye e sobretudo McLaren para ganhar a vida. Essa concepção não funda o desenho animado sobre a animação *a posteriori* de um desenho que teria virtualmente uma existência autônoma, mas sobre a mudança do próprio desenho, ou mais exatamente, sobre sua metamorfose. A animação não é então pura transformação lógica do espaço, é de natureza temporal. É uma germinação, uma expansão. A forma engendra a forma sem jamais justificá-la.

Por isso, não é surpreendente que *Le mystère Picasso* faça muitas vezes pensar em McLaren. Peço desculpas a André Martin, mais eis aqui uma forma de desenho animado ou de pintura animada que nada deve à imagem por imagem. Em vez de partir de desenhos imóveis que a projeção vai mobilizar por ilusão ótica, é a tela da pintura que existe de antemão como tela de cinema, que basta fotografar em sua duração real.

Estou certo que certas pessoas vão protestar e se indignar com as liberdades que Clouzot tomou, aparentemente, com o tempo



Le mystère Picasso. "Eu não procuro, eu encontro."

(Foto Filmsonor)

da criação artística. Ouso dizer que ele não tinha o direito de "acelerar" a realização dos quadros e de brincar, como brincou, com a montagem para modificar o tempo do evento original. É verdade que essa audaciosa iniciativa merece discussão. Entretanto, vou justificá-la.

Clouzot nega, com razão, ter "acelerado" o trabalho de Picasso. A filmagem, com efeito, foi sempre feita em 24 quadros

por segundo. Mas será que a montagem, suprimindo, a bel-prazer do realizador, os tempos mortos ou as durações longas, até fazer aparecer simultaneamente dois traços a um só tempo, não constitui um truque igualmente inadmissível? Respondo: não. Pois é preciso fazer a distinção entre truque e falsificação. Em primeiro lugar, Clouzot não tenta nos enganar. Apenas os distraídos, os imbecis ou os que ignoram tudo do cinema, estão sujeitos a não ter consciência dos efeitos de montagem acelerados. Para assegurar-se disso, Clouzot faz com que Picasso o diga expressamente. Em seguida, e principalmente, é preciso distinguir radicalmente o tempo da montagem e o das tomadas. O primeiro é abstrato, intelectual, imaginário, espetacular, apenas o segundo é concreto. Todo o cinema está fundado no retalhamento livre do tempo pela montagem, mas cada fragmento do mosaico conserva a estrutura temporal realista dos 24 quadros por segundo. Clouzot evitou — e só poderíamos parabenizá-lo por isso — nos fazer aquela do quadro-flor, abrindo-se como os vegetais dos filmes científicos em acelerado. Porém, ele compreendeu e sentiu, como diretor, a necessidade de um tempo espetacular, utilizando para esse fim a duração concreta sem, contudo, desfigurá-la. Por isso, entre outras razões, é ridículo objetar aos méritos do filme sua natureza documental. Há tanta inteligência da coisa cinematográfica em *Le mystère Picasso* quanto em *O salário do medo*. Mas talvez haja mais audácia. Foi justamente porque Clouzot não realizou um “documentário”, no sentido restrito e pedagógico da palavra, que ele pôde e teve de levar em conta o tempo espetacular. O cinema não é aqui mera fotografia móvel de uma realidade preliminar e exterior. Ele está legítima e intimamente organizado em simbiose estética com o evento pictural.

Se eu tivesse sido júri em Cannes, teria votado em *Le mystère Picasso*, nem que fosse só para recompensar Clouzot de um único de seus achados que equivale ao êxito de dois ou três filmes dramáticos. Quero falar da utilização da cor. Clouzot teve uma idéia de grande diretor. Uma idéia que quase não hesito em qualificar de genial, e mais sensacional ainda porque é quase invisível para a maioria dos espectadores. Perguntem, com efeito, a quem acaba de ver *Le mystère Picasso*, se o filme é em preto-e-branco ou a cores. Nove em cada dez pessoas responderão depois de uma ligeira hesitação: “a cores”, mas ninguém ou quase ninguém dirá que o filme se baseia numa incrível contradição, de tanto que essa contradição parecia fazer parte da própria natureza das coisas. Ora, materialmente, *Le mystère Picasso* é um filme em preto-e-branco



Le mystère Picasso. Clouzot eliminou qualquer elemento biográfico, descritivo e didático: resta a lembrança do olhar de Picasso.

(Foto Filmsonor)

copiado sobre película colorida, a não ser, exclusivamente, quando a tela está ocupada pela pintura. Pensando bem, é claro que tal escolha se impunha, como a sucessão da noite e do dia, mas é preciso ser um famoso diretor para reinventar o dia e a noite. Clouzot faz assim admitir (por mais implicitamente que só a reflexão nos revele), como uma realidade natural, que o mundo real seja em preto-e-branco, com “exceção da pintura”. A permanência química da película a cores dá ao conjunto a unidade substancial necessária. Acharmos então bem natural que o contra-campo do pintor, em preto-e-branco, sobre seu quadro, seja a cores. Na verdade, e se aprofundarmos a análise, é errôneo dizer que o filme é em preto-e-branco e a cores. Seria bem melhor considerá-lo como o primeiro filme a cores em segundo grau. Eu me explico. Suponhamos que Clouzot tenha realizado tudo a cores. A pintura existiria plasticamente no mesmo plano de realidade que o pintor. Tal azul da tela do quadro, na tela do cinema, seria o mesmo que o azul de seus olhos, tal vermelho idêntico ao vermelho da camisa de Clouzot. Assim, para tornar espetacularmente evidente e sensível o modo de existência imaginário e estético da cor sobre a tela, em oposição às cores da realidade, seria preciso poder criar uma

coloração em segundo grau, elevar ao quadrado o vermelho e o azul. Clouzot resolveu essa impensável operação estética com a elegância dos grandes matemáticos. Compreendeu que, já que não elevaria a cor ao quadrado poderia, da mesma maneira, dividi-la por ela mesma. Assim, a realidade natural sendo apenas a forma multiplicada pela cor, ela retrocede, depois da divisão, unicamente para a forma, isto é, para o preto-e-branco, enquanto a pintura, que é cor superposta à cor do mundo real, conserva seu cromatismo estético. De onde viria o fato de o espectador mal perceber o contraste, já que as verdadeiras relações da realidade não são modificadas? De fato, quando contemplamos um quadro, percebemos bem sua cor como essencialmente diferente da cor da parede ou do cavalete. Virtualmente, então, aniquilamos a cor natural em prol da criação pictural. É esse processo mental que Clouzot reconstitui quase que à nossa revelia.

Em outras palavras, *Le mystère Picasso* não é “um filme em preto-e-branco a não ser nas seqüências exclusivamente picturais”, é essencialmente, e ao contrário, um filme a cores, que retrocedeu para preto-e-branco nas seqüências extra-picturais.

Somente a má vontade ou a cegueira podem, portanto, sustentar que o filme não é de Clouzot e sim de Picasso. É certo, obviamente, que a genialidade do pintor está no princípio do filme, não só em sua qualidade *a priori* de pintor genial, como também por uma profusão de qualidades particulares que provavelmente tornaram possíveis a concepção e a realização do filme. Entretanto, não é diminuir Picasso mostrar a parte criadora de Clouzot. A inadmissível música de Auric constitui, com efeito, evidente concessão que o diretor pensou poder fazer à anedota e ao pitoresco, depois de ter recusado, com uma audácia estupenda, tantas facilidades psicológicas.

NOTA

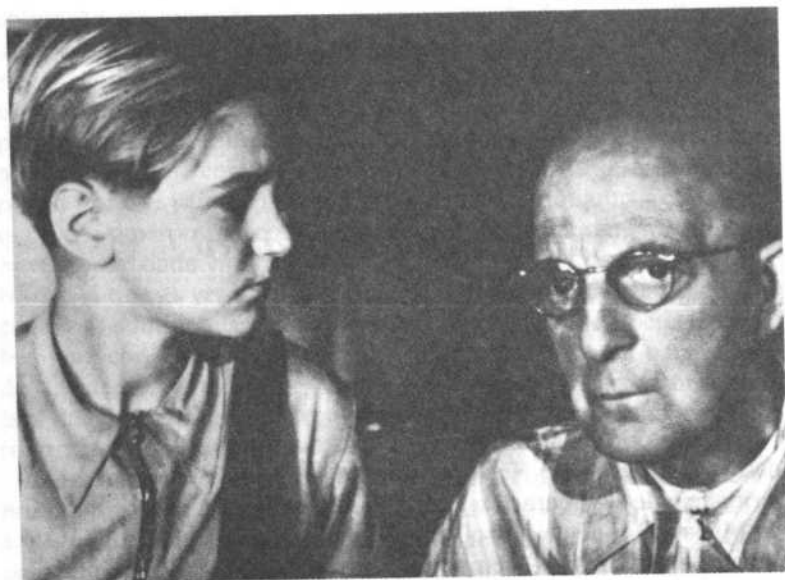
1. *Cahiers du Cinéma*, nº 60, junho de 1956.

XIV

ALEMANHA ANO ZERO¹

O mistério nos dá medo e o rosto da criança provoca um desejo contraditório. Nós o admiramos à proporção de sua singularidade e de seus caracteres especificamente pueris. Daí o sucesso de Mickey Rooney e a proliferação das sardas na pele das jovens vedetes americanas. O tempo de Shirley Temple, que prolongava indevidamente uma estética teatral, literária e pictural, já acabou. As crianças de cinema não devem de jeito algum parecer bonecas de porcelana, nem Meninos Jesus da Renascença. Porém, por outro lado, desejamos nos assegurar contra o mistério e esperamos inconscientemente desses rostos que eles reflitam sentimentos que conhecemos bem, porque são os nossos. Pedimos-lhes sinais de cumplicidade, e o público fica boquiaberto e puxa logo seu lenço quando a criança traduz os sentimentos próprios aos adultos. Assim, somos nós mesmos que procuramos contemplar neles: nós, mais a inocência, a falta de jeito, a ingenuidade que perdemos. O espetáculo nos enternece, mas é por nós mesmos que choramos?

Com raríssimas exceções (*Zero em comportamento*, por exemplo, no qual a ironia tem esse lugar), os filmes infantis especulam no fundo sobre a ambigüidade de nosso interesse pelos pequenos homens. Pensando bem, eles tratam a infância como se ela fosse, precisamente, acessível a nosso conhecimento e à nossa simpatia, são realizados sob o signo do antropomorfismo. *Em alguma parte da Europa* não escapa a regra, muito pelo contrário. Radvanyi interpretou com uma habilidade diabólica: eu não lhe reprovarei sua demagogia já que aceito o sistema. Mas, se choro como todo mundo, bem vejo que a morte do garoto de dez anos, abatido enquanto tocava a Marselhesa na gaita, só é tão emocionante na



Alemanha ano zero: "Os sinais do jogo e da morte podem ser os mesmos no rosto de uma criança".

medida em que se parece com nossa concepção adulta do heroísmo. A execução atroz do chofer de caminhão com um nó corrido de arame possui, em contrapartida, devido a seu objetivo derisório (um pedaço de pão e de toucinho para dez crianças esfomeadas), algo de inexplicável e de imprevisível, que depende do mistério irredutível da infância. Mas, no conjunto, o filme utiliza muito mais nossa simpatia pelos sentimentos compreensíveis e visíveis das crianças.

A profunda originalidade de Rossellini é de ter recusado deliberadamente qualquer recurso à simpatia sentimental, qualquer concessão ao antropomorfismo. Seu menino tem 11 ou 12 anos, seria fácil e mesmo comum que o roteiro e a interpretação nos fizessem entrar no segredo de sua consciência. Ora, se sabemos alguma coisa sobre o que essa criança pensa e ressentido, nunca é por sinais diretamente legíveis sobre seu rosto, tampouco por seu comportamento, pois nós só o compreendemos através de verificações e conjeturas. É claro que o discurso do professor nazista da escola está diretamente na origem do assassinato do doente inútil ("é preciso que os fracos deixem o lugar para os fortes viverem"), mas quando ele joga o peixe no copo de chá, seria inútil procurar-

mos em seu rosto algo além da atenção e do cálculo. Tampouco podemos concluir daí sua indiferença e sua crueldade, sequer uma dor eventual. Um professor disse na sua frente certas coisas, elas se enveredaram em sua mente e o levaram a essa decisão, mas como, a custo de que conflito interior? Não é problema do cineasta, mas da criança. Rossellini só podia nos propor sua interpretação a custo de um truque, projetando sua própria explicação sobre a criança e conseguindo que ela a refletisse para nosso próprio uso. É evidentemente nos últimos 15 minutos de filme que a estética de Rossellini triunfa, ao longo da busca à procura de um sinal de confirmação e assentimento, até o suicídio no final da traição do mundo. O professor recusa em princípio assumir qualquer responsabilidade no gesto do discípulo comprometedor. Mandado para a rua, o menino anda, anda, procurando aqui e ali, entre as ruínas: mas umas após as outras, pessoas e coisas o abandonam. Sua namorada está com os colegas; as crianças que brincam seguram a bola quando ele passa. No entanto, os primeiros planos que dão ritmo a essa corrida interminável não nos revelam nada além de um rosto preocupado, pensativo, inquieto talvez, mas com o quê? Com um negócio de mercado negro? Com uma faca trocada por dois cigarros? Com a sova que pode levar quando voltar para casa? A chave só nos será dada, retrospectivamente, pelo ato final. É que, simplesmente, os sinais do jogo e da morte podem ser os mesmos no rosto de uma criança, os mesmos, pelo menos para nós que não podemos penetrar em seu mistério. A criança pula num só pé na beira da calçada arrebentada, apanha nas pedras e nas traves tortas um pedaço de ferro enferrujado que ele maneja como um revólver, aponta uma seteira em ruína — tac, tac, tac... — para um alvo imaginário e, depois, exatamente com a mesma espontaneidade de interpretação, coloca o cano imaginário sobre sua têmpora. O suicídio, enfim; o menino escalou os andares abertos do imóvel que se ergue diante de sua casa; olha a espécie de caminhão mortuário que vem pegar o caixão e vai embora, deixando ali a família. Uma viga de ferro atravessa obliquamente o andar arrebentado, oferecendo sua declividade de escorregador; ele escorrega sentado e salta no vazio. Seu corpinho fica então lá embaixo, atrás do monte de pedras na beira da calçada; uma mulher põe seu cesto no chão para ajoelhar-se perto dele. Um bonde passa com seu barulho de ferragem; a mulher apoiou-se no monte de pedras, os braços pendidos na atitude eterna das Pietá.

Podemos ver como Rossellini foi levado a tratar dessa maneira seu personagem principal. Tal objetividade psicológica estava na lógica seu estilo. O “realismo” de Rossellini nada tem em comum com tudo o que o cinema (com exceção de Renoir) produziu até então de realista. Não é um realismo de tema, mas de estilo. Talvez ele seja o único diretor do mundo que sabe fazer com que nos interessemos por uma ação, deixando-a objetivamente no mesmo plano de *mise-en-scène* que seu contexto. Nossa emoção fica livre de qualquer sentimentalismo, pois foi obrigada a se refletir em nossa inteligência. Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos obrigados a extrair deles. Nessa *mise-en-scène*, o sentido moral ou dramático nunca está aparente na superfície da realidade; todavia, é impossível não sabermos que sentido é esse se tivermos uma consciência. Não é esta uma sólida definição do realismo em arte: obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e as coisas?

NOTA

1. *Esprit*, 1949.

XV

LES DERNIÈRES VACANCES¹

Para algumas dezenas de pessoas em Paris, romancistas, poetas, diretores de revistas, atores, diretores de teatro e de cinema, críticos, pintores, produtores independentes, cuja maioria já se encontrava entre o Odeón, a rue du Bac e o Sena (bem antes da invasão existencialista, quando os Deux Magots ainda eram uma central literária e se ia ao Café de Flore para encontrar Renoir, Paul Grimaud ou Jacques Prévert), para algumas dezenas de pessoas, como ia dizendo, na Paris das Letras, das Artes e da amizade, existia desde antes da guerra um caso Roger Leenhardt. Esse homenzinho magro, ligeiramente vergado como sob o fardo de não se sabe que lassidão ideal, esse homenzinho, portanto, ocupava nas fronteiras da literatura e do cinema francês um lugar discreto, insólito e primoroso.

Algumas pessoas consideram, com razão, Roger Leenhardt como um dos mais brilhantes críticos e estetas do cinema falado, e sabem que ele o foi uns dois lustros na frente (conforme artigos da revista *Esprit*, 1937, e suas conferências no rádio, no mesmo ano). Para outros, Leenhardt é antes de tudo um romancista que nunca terminou completamente seus romances; pra outros ainda, um curioso poeta dos negócios que, depois de ter corrido o risco da aventura e consumado sua ruína financeira na cultura intensiva da cidra (na Córsega), virou produtor de curtas-metragens para satisfazer os complexos sutis que o ligavam ao cinema. Desconfio que Roger Leenhardt só é o bastante produtor, como também crítico, para não confessar ser diretor. Nós o vimos, durante dez anos, girar em torno do cinema, fingir que o esquecia, às vezes desprezã-lo e resgatã-lo com poucas palavras de inflexão indolente em alguma de suas admiráveis conversas, nas quais Leenhardt faz

gato e sapato das idéias. Alguns se perguntavam também se Leenhardt poderia um dia abordar o “grande filme”, encarar a obra maior que a forma de sua inteligência parecia talvez fadar de antemão ao fracasso. Com Leenhardt, fomos tentados inclusive a achar uma pena que essa fonte de idéias vivas se comprometesse com a realização.

Desconfio, aliás, que Leenhardt decidiu aceitar a proposta de seu amigo Pierre Gerin, na medida em que realizar um filme é ainda uma maneira de apresentar uma idéia: a da criação, de maneira pouco menos intelectual que a aventura da cidra no centro da região mediterrânea.

Se me demoro assim na personalidade de Roger Leenhardt antes de falar de *Les dernières vacances* (As últimas férias), é que ela me parece, em certo sentido, mais importante que o filme. Em primeiro lugar, porque o essencial de Leenhardt entrará sempre em sua conversa e sua obra, por mais importante que seja, nunca passará de um sub-produto dela. Roger Leenhardt nos deu talvez suas obras-primas numa forma menor, nos comentários dos curtas-metragens que realizou ou produziu. Vocês se lembram, por exemplo, daquele documentário sobre o vento em que aparece, sobre uma charneca queimada pelo sol e pelo mistral, a grande silhueta de Lanza del Vasto? Porém, não quero sequer falar do texto, ainda que o de *Naissance du cinéma* seja admirável; penso apenas na dicção, no timbre e na modulação da voz que faz de Leenhardt o melhor comentarista do cinema francês. Leenhardt está inteiro nessa voz inteligente e incisiva que o mecanismo do microfone nunca consegue corroer, de tanto que ela se identifica com o próprio movimento do espírito. Leenhardt, antes de tudo, é um homem da fala. Somente ela é bastante móvel, bastante flexível, bastante íntima para absorver e traduzir sem degradação de energia apreciável a dialética de Roger Leenhardt, conservar sua vibração nessa dicção sem sombra, em que a clareza treme com paixão.

Não tivesse ele realizado grandes filmes, Roger Leenhardt já seria uma das personalidades mais sedutoras e mais insubstituíveis do cinema francês. Uma espécie de eminência parda da coisa cinematográfica. Um dos raros homens que, depois da geração dos Delluc e das Germaine Dulac, fizeram com que o cinema tivesse uma consciência.

Parecia, portanto, que o próprio caráter de Leenhardt lhe reservava não se aventurar longe demais da zona franca nas fronteiras da criação e da produção, de não passar dessa semi-interna-

cionalidade de Saint-Gemain-des-Près, onde tudo é possível em palavras, no mundo implacável e estúpido dos Champs-Élysées submetido à Inquisição sem recurso do sucesso e do dinheiro.

Vamos escrever por que faz juz: é preciso mostrar-se grato a Pierre Gerin por ter estendido para Roger Leenhardt, da margem esquerda à margem direita, a ponte de sua confiança e de sua amizade.

Posso dizê-lo agora: tínhamos muito medo. Em princípio, provavelmente, porque um fracasso nos teria penalizado em nossa afeição, quando não em nossa estima; mais ainda, porém, porque Leenhardt iria, depois de alguns, prestar testemunho sobre um dos problemas mais graves da criação cinematográfica. Apesar de sua familiaridade intelectual com o filme, apesar de sua experiência de produtor e de realizador de curtas-metragens, Leenhardt avançava no cinema sem armas, virgem de técnica do estúdio. Praticamente nunca havia dirigido atores. E, de repente, seria preciso controlar de saída todos os monstros contra os quais o sindicato, na falta dos produtores, protege cuidadosamente o diretor novato. Leenhardt está virtualmente encarregado de responder à questão: pode um autor no cinema ir diretamente a seu estilo, submeter em alguns dias de aprendizado toda a técnica a sua vontade e intenções, fazer uma obra a um só tempo bela e comercial sem passar pelo rito de uma longa aprendizagem técnica? Não esperávamos de Leenhardt um filme “bem feito”, mas uma obra assinada que realizasse, enfim, de modo grandioso, alguma coisa do mundo que ele traz dentro de si. Há outros exemplos disso, mas não são tão numerosos. Fora o caso bem diferente de Renoir, que é, sem dúvida, junto com Méliès e Feuillade, o único homem-cinema da França, poucos além de Cocteau e Malraux souberam submeter logo de saída a técnica a seu estilo. Em Hollywood, a aventura fresquinha de Orson Welles prova, aliás, o que a técnica pode ganhar deixando-se violentar pelo estilo. Será que ela iria rejeitar um dos homens mais inteligentes do cinema francês?

Leenhardt teve a prudência de criar o máximo de dificuldades: o pior era, nessas circunstâncias, o mais seguro. Por isso, Leenhardt escreveu (com seu cunhado e amigo íntimo, o saudoso Roger Breuil) o roteiro e os diálogos. O próprio tema era de uma tenuidade bem romanesca e a interpretação apresentava problemas quase insolúveis.

A idéia inicial é bem simples, bem bonita e poderia sair de um romance de Giraudoux. Por volta dos 15 ou 16 anos, acontece de a menina conquistar sobre o menino uma maturidade psicoló-



Les dernières vacances. O final da infância.

gica que este levará vários anos para recuperar. A chegada de um jovem arquiteto parisiense, encarregado da compra da propriedade familiar, faz com que Juliette tome repentinamente consciência de seu destino de mulher, afastando-a momentaneamente de seu primo Jacques, que sente confuso, em seu ciúme pueril, que Juliette está fugindo dele, pois está passando para o lado dos adultos e que é preciso que ele, por sua vez, porém mais lento e dolorosamente, abra seu caminho para o país dos homens. As últimas férias lhe ensinaram a distinguir a quentura da última bofetada de uma mãe, da primeira bofetada de uma mulher.

Leenhardt ligou, porém, intimamente, o tema do final da infância com o fim de uma família e de uma certa sociedade: da burguesia protestante, cujos modos de aristocracia foram feitos por três gerações de segurança material e de riqueza laboriosamente

adquirida. Por volta de 1930, nos dias que se seguiram à I Guerra, a decadência já havia começado. As duas aventuras, a das crianças e a de seus pais, têm um terreno em comum: o patrimônio que se tornou pesado demais aos herdeiros e que vai ser preciso vender a uma empresa hoteleira.

O parque, onde Jacques e Juliette receberam a primeira lição de amor e também o produto de uma geografia humana bem precisa, com suas bacias de cascalho, seus terrenos cobertos de relva de onde se tira feno, sua aléia de bambus, sua flora de araucárias, de cedros azuis, de magnólias grandiflora, onde a azinheira é a única essência que lembra as charnecas das Cevenas, ele é a secreção da propriedade burguesa tal como ela se encontra em outras 20 províncias francesas. Lugar fechado, paraíso artificial e objeto tão fora de uso e insólito, nessas terras queimadas de sol e balizadas por ruínas romanas, quanto os vestidos de guipura e os trabalhos de pérola da tia Nelly. Ele é o símbolo de três gerações burguesas, cujo charme e grandeza foram, contudo, em três quartos de século, de criar para si a um só tempo um estilo de vida e um estilo de propriedade. Mas tal prodígio burguês tornou-se ainda mais anacrônico nas preocupações dos pais do que nas brincadeiras das crianças.

Podemos nos perguntar, a propósito, por que o cinema francês não explorou mais até aqui o tema do "patrimônio familiar", ao qual a literatura, de *Dominique* ao *Grand Meaulnes*, deve, no entanto, algumas de suas obras-primas e numerosos romances muito estimáveis. Porém, é ainda mais curioso constatar que a burguesia, cujos costumes e decadência são a matéria de nove décimos da grande produção romanesca francesa, de Balzac a Marcel Proust, tenha interessado tão pouco os cineastas, que, de *História de um chapéu de palha* a *Dulce, Paixão de uma noite* e a *Adúltera*, não possamos citar quase nenhum como filme "burguês", a não ser a eterna e maravilhosa *Regra do jogo*.

Notemos, na ocasião, o quanto Leenhardt complicou ainda mais sua tarefa situando a ação entre 1925 e 1930. Audácia discreta, mas interessante, já que não contente em recusar os atrativos clássicos das mudanças em 1900, precisou, ao contrário, enfrentar a dificuldade de mostrar trajes pouco convenientes e próximos demais de nós para não correr o risco do ridículo.

O problema da interpretação precisava de uma solução ainda mais delicada. Quinze anos é a idade ingrata do cinema (enquanto, em contrapartida, é a idade eleita pelo romance), pois não se pode mais contar com a graça animal da infância e poucos são

os atores que possuem a naturalidade suficiente. Em *Adúltera*, Autant-Lara jogou, em última instância, com a idade imediatamente superior. O roteiro de *Les dernières vacances* não permitia isso. Leenhardt foi recompensado por sua audácia: a jovem Odile Versois, que estreou nas telas, e Michel François, que usa bermudas com desembaraço, são quase perfeitos. Dominam, em todo caso, a interpretação adulta. Essa é seguramente a causa das principais fraquezas do filme. Pierre Dux, em particular, não é de modo algum o personagem um pouco fraco, mas no fundo um bom menino e um *bon vivant*, que pedia o roteiro. Berthe Bovy não tem simplicidade e Christianne Barry não tem qualidades suficientes para interpretar a bela prima divorciada. Podemos também criticar Leenhardt pela mudança de tom do final do filme. Os dois primeiros terços, consagrados sobretudo à aventura de Jacques e Juliette, têm um admirável desenvolvimento, ia dizer, romanesco. O último, ao contrário, em que a tônica é a intriga amorosa esboçada entre Pierre Dux e Christianne Barry, evita por um triz o tom do *vaudeville* em certos momentos. Talvez aqui tenha faltado ousadia e fôlego ao roteirista.

Porém, por mais interessante por si só e em grande parte por mais novo que seja o roteiro de Roger Leenhardt, é, a meu ver, muito mais no estilo da *mise-en-scène* que deve recair a atenção. Não faltarão técnicos consagrados que o acharão pobre, quando não desajeitado. O público só notará uma espécie de despojamento dos efeitos técnicos, que vai ser também encarada mais ou menos conscientemente como pobreza. Isso porque quase já não se sabe mais, ou quase ainda não se sabe, o que é estilo em cinema. Na realidade, em 100 filmes, há certamente 98 cuja técnica de decupagem é rigorosamente idêntica, apesar de procedimentos ilusórios de “estilo”. Um filme de Christian Jaque ou até mesmo de Duviérier não pode ser reconhecido pelo estilo, mas somente pelo emprego mais ou menos freqüente de certos efeitos perfeitamente clássicos, aos quais eles simplesmente fizeram alguns aperfeiçoamentos pessoais. Em compensação, os filmes decupados de Renoir, na maioria das vezes, apesar do bom senso e a despeito de todas as gramáticas, são o próprio estilo. Leenhardt não era homem de desprezar a forma e tampouco as regras, e não espero de modo algum que não se sinta por vezes certa falta de jeito na solução de um problema da decupagem que um pouco mais de experiência lhe teria permitido resolver, mas, no essencial, ele encontrou perfeitamente seu estilo e técnica adequada. Sua frase cinematográfica tem uma sintaxe e um ritmo discretamente pessoais, e sua cla-

reza não deve enganar sobre sua originalidade. Com um senso admirável da continuidade concreta da cena, Leenhardt sabe resgatar, a tempo, seu detalhe significativo, sem que, para tanto, renunciasse à ligação aos conjuntos.

Enquanto romancista, Leenhardt foi um moralista. A escritura cinematográfica reencontra de certo modo aqui, através de seus meios pobres, esse sintaxe da lucidez que caracteriza todo um classicismo romanesco francês, de *A princesa de Clèves* a *O estrangeiro*. Considerada como descritiva, a decupagem de *Les dernières vacances* poderia, com efeito, parecer elementar, mas ela é antes de tudo o movimento de um pensamento no qual se encontram precisa e esteticamente resolvidas as contradições mais marcantes da personalidade de Roger Leenhardt. Se fosse necessário procurar referências plásticas em vez de literárias, eu compararia as melhores cenas de *Les dernières vacances* com as gravuras em que a observação do detalhe tira precisamente o sentido e valor da clareza linear do traço. Parcialmente influenciado por Renoir (sua câmera sabe como nunca acabar com uma cena com um escalpelo de dissecação), Leenhardt, entretanto, se afasta dele, sem renegá-lo, porque nunca renuncia completamente a compreender o acontecimento, isto é, a julgá-lo. O protestantismo hereditário do autor não se revela apenas na própria matéria do roteiro e no quadro cévenol² da ação, ele contribui para informar a decupagem, lhe impõe uma moral da qual Renoir — e é daí, aliás, que vem todo seu charme — está inteiramente livre.

Ficamos receosos que essa obra discreta, em que nada no roteiro e na *mise-en-scène* recorre a atrativos espetaculares, e que foi realizada com poucos meios, não se beneficie de toda a atenção que merece. Pelo menos é o que poderíamos pensar após a frieza persistente com a qual as comissões de seleção afastaram *Les dernières vacances* de todas as competições internacionais em 1947.

É que sua natureza estética é essencialmente romanesca. Leenhardt fez em filme o romance que poderia ter escrito. Por mais paradoxal que possa parecer, a atenção do público e até mesmo da crítica seria *a priori* muito mais favorável caso se tratasse de uma adaptação. *Les dernières vacances* integrando-se naturalmente, e sem que se dê conta, a uma tradição literária, não se nota mais o que sua existência cinematográfica pode ter de insólito e de profundamente original. Só Malraux, a meu ver, num tipo de romance radicalmente diferente, nos fez sentir o equívoco da obra cinematográfica que podia ser literária. Não nos enganemos: *Sierra de Teruel* é o contrário de uma adaptação. O filme e o livro são a

refração em duas matérias estéticas diferentes do mesmo projeto criador, eles estão no mesmo plano de existência estética. Se Malraux não tivesse escrito *L'espoir* (terminado depois do filme), não deixaríamos de ter na tela algo que poderia ter sido um romance. É a sensação que nos dá *Les dernières vacances*. Ora, tudo o que há dez anos conta realmente na produção mundial, de *A regra do jogo* a *Cidadão Kane* e *Paísá*, não são precisamente romances (ou contos) que preferiram ser filmes? E não é a tais mutações estéticas (que de modo algum são, eu repito, adaptações ou transposições) que a linguagem cinematográfica deve, desde o mesmo tempo, seus progressos mais incontestáveis?

NOTA

1. *Revue du Cinéma*, junho de 1948, publicada com o título: "O estilo é o próprio homem".
2. Da região de Cévennes. (N.E.)

XVI O WESTERN

OU O CINEMA AMERICANO POR EXCELÊNCIA¹

O *western* é o único gênero cujas origens quase se confundem com as do cinema, e que quase meio século de sucesso sem eclipse mantém sempre vivo. Mesmo se contestarmos a igualdade de sua inspiração e de seu estilo desde os anos 30, deveremos, ao menos, nos surpreender com a estabilidade de seu sucesso comercial, termômetro de sua saúde. Sem dúvida, o *western* não escapou completamente à evolução do gosto cinematográfico, sequer do simples gosto. Ele sofreu e sofrerá ainda influências alheias (as do romance *noir*, por exemplo, da literatura policial ou das preocupações sociais da época), a ingenuidade e o rigor do gênero foram perturbados por isso. Só podemos lamentar, mas de modo algum ver nisso uma verdadeira decadência. Com efeito, essas influências só foram exercidas, na realidade, sobre uma minoria de produção de um nível relativamente elevado, sem afetar os filmes "classe Z" destinados sobretudo ao consumo interior. Por outro lado, ao invés de lastimar as contaminações passageiras do *western*, seria melhor maravilhar-se com o fato de ele ainda resistir. Cada influência age sobre ele como uma vacina. O micróbio perde, com seu contato, sua virulência mortal. Em 10 ou 15 anos, a comédia americana esgotou suas virtudes; se ela sobrevive em êxitos ocasionais, é somente à medida que se afasta, de algum modo, dos cânones que lhe propiciaram o sucesso antes da guerra. De *Paixão e sangue* (1927) a *Scarface, a vergonha de uma nação* (1932), o filme de gângster já havia fechado seu ciclo de crescimento. Os roteiros policiais evoluíram rapidamente, e se hoje ainda podemos encontrar uma estética da violência nos quadros da aventura criminal que lhes é evidentemente comum com *Scarface*, teríamos grandes dificuldades para reconhecer ali, na figura do

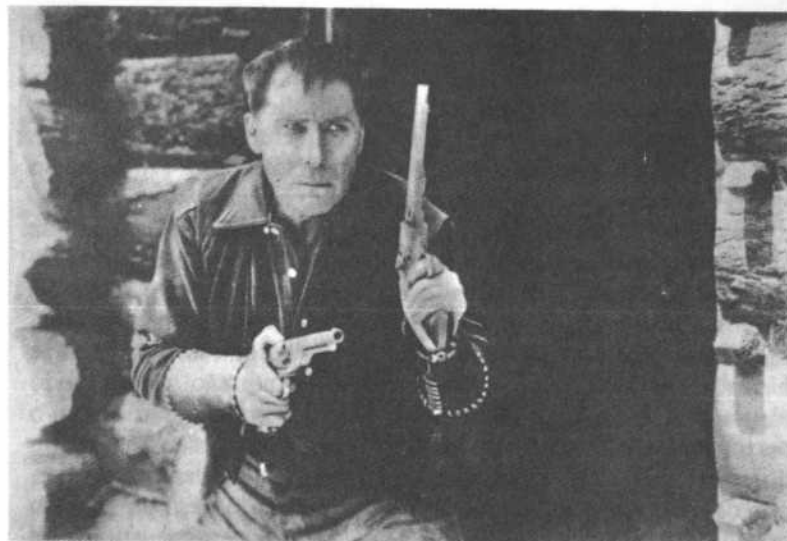
detetive particular, do jornalista ou do G. Man, os heróis originais. Aliás, se podemos falar de um gênero policial americano, não poderíamos lhe atribuir a especificidade do *western*; a literatura que existia antes dele não parou de influenciá-lo e os últimos avatares interessantes do filme de crime *noir* procediam diretamente dela.

Em contrapartida, a permanência dos heróis e dos esquemas dramáticos do *western* foi recentemente demonstrada pela televisão com o sucesso delirante das antigas fitas de Hopalong Cassidy: o *western* não envelheceu.

Mais ainda que a perenidade histórica do gênero, sua universalidade geográfica nos surpreende. Em que as populações árabes, hindus, latinas, germânicas ou anglo-saxônicas, junto das quais o *western* sempre teve um sucesso constante, são concernidas pela evocação do nascimento dos Estados Unidos, a luta de Búfalo Bill contra os índios, o traçado da estrada de ferro ou a guerra da Secessão?

É preciso, portanto, que o *western* encerre algum segredo melhor que o da mocidade: o da eternidade; um segredo que se identifica, de alguma maneira, com a própria essência do cinema.

É fácil dizer que o *western* “é o cinema por excelência”, pois o cinema é movimento. É verdade que a cavalgada e a briga são seus atributos comuns. Mas, então, o *western* seria apenas uma variedade entre outras do filme de aventura. Aliás, a animação dos personagens levada a um modo de paroxismo é inseparável de seu quadro geográfico, e poderíamos também definir o *western* pelo seu cenário (a cidade de madeira) e sua paisagem: outros gêneros, porém, ou outras escolas cinematográficas tiraram partido da poesia dramática da paisagem (por exemplo, a produção sueca muda), sem que a poesia que contribuíra para sua grandeza assegurasse sua sobrevivência. Ou melhor, aconteceu, como em *A manada*, de se tomar emprestado do *western* um de seus temas — a tradicional viagem da manada — e de situá-la numa paisagem (a da Austrália central) bastante análoga às do oeste americano. O resultado, como se sabe, foi excelente; mas, felizmente, renunciaram a qualquer continuação dessa proeza paradoxal, cujo êxito só se deveu a conjunturas excepcionais. E se aconteceu de *westerns* rodados na França, nas paisagens de Camargue, só podemos ver nisso uma prova suplementar da popularidade e da saúde de um gênero que suporta a contrafação, o pastiche ou a paródia.



William S. Hart em *Beijos que torturam* (1923): “Seria ridículo julgar o personagem de Tom Mix..., ou mesmo de William Hart ou de Douglas Fairbanks, que fizeram os belos filmes do grande período primitivo do *western*, segundo os métodos da arqueologia”.

Na verdade, seria vão o esforço de reduzir a essência do *western* a qualquer um de seus componentes manifestos. Os mesmos elementos são encontrados em outras partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o *western* deve ser outra coisa que não a forma. As cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem não poderiam ser suficientes para definir ou resumir o charme do gênero.

Tais atributos formais, pelos quais o *western* comumente é reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero *western*, que continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas. Não há, porém, uma medida comum entre a audiência limitada e nacional das *western stories* e a universal dos filmes que nelas se inspiram. Do mesmo modo que as miniaturas dos Livros de Horas serviram de modelo para a estatuária e para os

vitrais das catedrais, essa literatura, liberada da linguagem, encontra na tela uma promoção à sua altura, como se as dimensões da imagem se confundissem, enfim, com as da imaginação.

Este livro salientará um aspecto desconhecido do *western*: sua verdade histórica. Desconhecido, provavelmente, em primeiro lugar por causa da ignorância, mais ainda, porém, por causa de nosso preconceito solidamente enraizado segundo o qual o *western* só poderia contar histórias de uma grande puerilidade, fruto de uma invenção ingênua e não se dando o menor trabalho de verossimilhança psicológica, histórica ou até mesmo meramente material. É verdade, com efeito, que de um ponto de vista puramente quantitativo, os *westerns* explicitamente preocupados com a fidelidade histórica são minoria. É verdade, também, que não são de modo algum necessariamente os únicos válidos. Seria ridículo julgar o personagem de Tom Mix (e mais ainda seu cavalo branco encantado), ou mesmo de William Hart ou de Douglas Fairbanks, que fizeram os belos filmes do grande período primitivo do *western*, segundo os métodos da arqueologia. No mais, vários *westerns* atuais, de um nível razoável (penso, por exemplo, em *Embrutecidos pela violência*, *Céu amarelo* ou *Matar ou morrer*), não oferecem senão analogias bem simples com a história. São, antes de tudo, obras da imaginação. Mas seria tão errôneo ignorar as referências históricas do *western* quanto negar a liberdade sem embaraço de seus roteiros. J.-L. Rieupeyrou nos mostra perfeitamente a gênese da idealização épica a partir de uma história relativamente próxima, mas é possível que, preocupado em lembrar o que comumente é esquecido ou ignorado, seu estudo, dedicando-se sobretudo aos filmes que ilustram sua tese, deixa implicitamente no escuro a outra face da realidade estética. Entretanto, ela lhe dará duas vezes razão. Pois as relações da realidade histórica com o *western* não são imediatas e diretas, mas dialéticas. Tom Mix é o oposto de Abraham Lincoln, mas ele perpetua, à sua maneira o culto e a lembrança dele. Em suas formas mais romanescas ou mais ingênuas, o *western* é o contrário perfeito de uma reconstituição histórica. Hopalong Cassidy não difere, é o que parece, de Tarzan senão por suas roupas e pelo quadro de suas proezas. Contudo, se quisermos nos empenhar para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para superpô-las, como se faz em fisiognomia moderna com vários negativos de rostos, veremos aparecer por transparência um *western* ideal feito das constantes comuns a todas elas: um *western* composto unicamente de seus mitos em estado puro. Como exemplo, distingamos um deles, o da Mulher.

No primeiro terço do filme, o “bom *cowboy*” encontra uma moça pura, digamos, a virgem obediente e forte, pela qual ele se apaixonou e cujo grande pudor não nos impede de descobrir que o amor é compartilhado. Porém, obstáculos quase intransponíveis opõem-se a esse amor. Um dos mais significativos e dos mais frequentes vem da família da amada — o irmão, por exemplo, é um canalha sinistro o qual o bom *cowboy* é obrigado a livrar a sociedade num combate singular. Nova Ximenes, nossa heroína se proíbe de achar que o assassino de seu irmão é um menino bonito. Para redimir-se aos olhos de sua bela e merecer seu perdão, nosso cavaleiro deve então passar por uma série de provas fabulosas. Finalmente, ele salva a eleita de seu coração de um perigo mortal (mortal para sua pessoa, sua virtude, sua fortuna, ou para os três ao mesmo tempo). Ao fim de que, já que estamos no final do filme, a bela seria uma ingrata se não desculpasse seu pretendente e não lhe promettesse seus filhos.

Até aqui, tal esquema — sobre o qual, é claro, podemos bordar mil variantes (por exemplo, substituindo a guerra de Secessão pela ameaça dos índios, ou de ladrões de rebanhos), já não deixa de lembrar o esquema dos romances de cavalaria pela preeminência que concede à mulher e às provas que o melhor dos heróis deve satisfazer para pretender seu amor.

A história, porém, se complica na maioria das vezes com um personagem paradoxal: a dona do *saloon*, geralmente também apaixonada pelo *cowboy*. Haveria, portanto, uma mulher sobrando, se o deus dos roteiristas não estivesse de olho. Alguns minutos antes do fim, a prostituta de bom coração salva aquele que ama de um perigo, sacrificando sua vida e um amor sem saída pela felicidade de seu *cowboy*. No mesmo lance, ela se redime definitivamente no coração dos espectadores.

Isso pede uma reflexão. Nota-se, com efeito, que a divisão dos bons e dos maus só existe para os homens. As mulheres, de alto a baixo da escala social, são, de qualquer modo, dignas de amor, pelo menos de estima ou de piedade. A menor meretriz é ainda redimida pelo amor ou pela morte — essa última, aliás, lhe é poupada em *No tempo das diligências*, cujas analogias com *Bola de sebo*, de Maupassant, são bem conhecidas. É verdade que o bom *cowboy* é mais ou menos reincidente e que o casamento mais moral torna-se desde então possível entre o herói e a heroína.

Por isso, no mundo do *western*, as mulheres são boas, é o homem que é mau. Tão mau que o melhor deve, de certo modo, redimir com suas provas a culpa original de seu sexo. No Paraíso

Terrestre, Eva induz Adão em tentação. Paradoxalmente o puritanismo anglo-saxão, sob a pressão das conjunturas da história, inverte a proposição bíblica. A degradação da mulher não é ali senão a consequência da concupiscência dos homens.

É evidente que tal hipótese procede das próprias condições da sociologia primitiva do Oeste, onde a raridade das mulheres e os perigos da vida rude em demasia deram a essa sociedade nascente a obrigação de proteger suas fêmeas e seus cavalos. Contra o roubo de um cavalo, o enforcamento pode ser suficiente. Para respeitar as mulheres, é preciso mais que o receio de um risco tão fútil como o da vida: a força positiva de um mito. O que ilustra o *western* institui e confirma a mulher em sua função vestal das virtudes sociais de que este mundo caótico ainda tem a maior necessidade. Ela contém em si não apenas o futuro físico, mas, pela ordem familiar à qual ela aspira como a raiz à terra, seus fundamentos morais.

Esses próprios mitos, cujo exemplo talvez mais significativo (depois do qual viria imediatamente o do cavalo) acabamos de analisar, poderiam provavelmente se reduzir a um princípio ainda mais essencial. Cada um deles, no fundo, não faz mais que especificar, através de um esquema dramático já particular, o grande maniqueísmo épico que opõe as forças do Mal aos cavaleiros da justa causa. As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolavelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de grandes estradas de ferro importam talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. As relações da moral e da lei, que já não passam, para nossas velhas civilizações, de um tema de vestibular, foram, há menos de um século, a proposição vital da jovem América. Somente os homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar essas paisagens virgens. Todos sabem que a familiaridade com a morte não é para manter o medo do inferno, o escrúpulo e o raciocínio moral. A polícia e os juizes servem sobretudo aos fracos. A própria força dessa humanidade conquistadora gerava sua fraqueza. Lá onde a moral individual é precária, somente a lei pode impor a ordem



“Admirável ilustração dramática da parábola do fariseu e do publicano. *No tempo das diligências*, de John Ford, nos mostra que uma prostituta pode ser mais respeitável do que os beatos que a expulsaram da cidade e do que a mulher de um oficial.”

do bem e o bem da ordem. Mas, quanto mais a lei pretende garantir uma moral social que ignora os méritos individuais daqueles que fazem essa sociedade, mais ela é injusta. Para ser eficaz, a justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto os criminosos. Tais virtudes, como vimos, são pouco compatíveis com a Virtude, e o xerife, pessoalmente, nem sempre vale mais que aqueles que manda enforcar. Desse modo, surge e se confirma uma contradição inevitável e necessária. Frequentemente há pouca diferença moral entre aqueles que qualificamos de foras-da-lei e os que estão dentro dela. Todavia, a estrela do xerife deve constituir uma maneira de sacramento da justiça cujo valor é independente dos méritos de seu ministro. A essa primeira contradição, acrescenta-se a do exercício de uma justiça que, para ser eficaz, deve ser extrema e expeditiva — menos, no entanto, que o linchamento — e, portanto, ignorar as circunstâncias atenuantes, e até mesmo os álbis demorados demais para serem verificados. Protegendo a sociedade, ela corre talvez o risco da ingratidão para com os mais turbulentos de seus filhos, mas não menos úteis, e talvez, até mesmo, não menos merecedores.

A necessidade da lei nunca esteve mais próxima da necessidade de uma moral, nunca também o antagonismo delas foi mais concreto e mais evidente. É ele que constitui, sobre um modo burlesco, o fundo do *Pastor de almas*, de Charles Chaplin, no qual vemos, para terminar, nosso herói correr a cavalo na fronteira do bem e do mal, que é também a do México. Admirável ilustração dramática da parábola do fariseu e do publicano, *No tempo das diligências*, de John Ford, nos mostra que uma prostituta pode ser mais respeitável do que os beatos que a expulsaram da cidade e do que a mulher de um oficial; que um jogador debochado pode saber morrer com dignidade de aristocrata, que um médico bêbado pode praticar sua profissão com competência e abnegação; um fora-da-lei perseguido, por algum ajuste de contas passado e provavelmente futuro, dar provas de lealdade, de generosidade, de coragem e de delicadeza, enquanto um banqueiro considerável e considerado foge com o cofre.

Assim, encontramos na origem do *western* uma ética da epopéia e mesmo da tragédia. O *western* é épico, pensa-se geralmente, pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. Billy the Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O *cowboy* é um cavaleiro. Ao caráter do herói corresponde um estilo de *mise-en-scène*, em que a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto, que sempre lembram o confronto do Homem e da Natureza. O *western* ignora praticamente o primeiro plano, um pouco menos o plano americano; ele se prende, em compensação, ao *travelling* e à panorâmica, que negam o quadro da tela e restituem a plenitude do espaço.

É verdade. Mas esse estilo de epopéia só ganha seu sentido a partir da moral que lhe serve de base e o justifica. Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem como dois elementos simples e fundamentais. Mas o bem em estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopéia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, entre o imperativo categórico da lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irredutível da consciência individual.

Repetidas vezes a simplicidade corneliana dos roteiros do *western* foi parodiada. É fácil observar, com efeito, a analogia deles com o de *El Cid*: mesmo conflito do dever e do amor, mesmas



Winchester 73, de Anthony Mann: "O *western* ignora praticamente o primeiro plano, um pouco menos o plano americano; ele se prende, em compensação, ao *travelling* e à panorâmica, que negam o quadro da tela e restituem a plenitude do espaço".

(Foto Universal Film)

provas cavaleirosas ao cabo das quais somente a virgem forte poderá consentir esquecer a afronta feita à sua família. Mesmo pudor, aliás, dos sentimentos que supõe uma concepção do amor subordinado ao respeito às leis sociais e morais. Porém, tal comparação é ambígua; zombar do *western* evocando Corneille é frisar também sua grandeza, grandeza bem próxima da puerilidade, como a criança está próxima da poesia.

Não duvidemos, é essa grandeza ingênua que os homens mais simples de todos os climas — e as crianças — reconhecem no *western*, apesar das línguas, das paisagens, dos costumes e dos trajes. Pois os heróis épicos e trágicos são universais. A guerra da Secessão pertence à história do século XIX, o *western* fez dela a guerra de Tróia da mais moderna das epopéias. A marcha para o Oeste é nossa Odisséia.

Longe, portanto, de a historicidade do *western* entrar em contradição com a inclinação não menos evidente do gênero pelas situações excessivas, o exagero dos fatos e pelo *deus ex machina*, em suma, com tudo o que faz dele um sinônimo de inverossimilhança ingênua, ela fundamenta, ao contrário, sua estética e sua

psicologia. A história do cinema só conheceu outro cinema épico que é também um cinema histórico. Comparar a forma épica no cinema russo e no americano não é o objetivo deste estudo, contudo a análise dos estilos esclareceria provavelmente com uma luz inesperada o sentido histórico dos acontecimentos evocados nos dois casos. Nosso propósito é apenas o de observar que a proximidade dos fatos não tem nada a ver com a estilização deles. Há lendas quase instantâneas que meia geração basta para amadurecerem como epopéias. Como a conquista do Oeste, a Revolução soviética é um conjunto de eventos históricos que marcam o nascimento de uma ordem e de uma civilização. Ambas engendraram os mitos necessários à confirmação da História, ambas também tiveram de reinventar a moral, encontrar em sua origem viva, antes de sua mistura ou poluição, o princípio da lei que colocará ordem no caos, separará o céu da terra. Mas talvez o cinema fosse a única linguagem não apenas capaz de expressá-la, mas sobretudo de lhe dar sua verdadeira dimensão estética. Sem ele, a conquista do Oeste não teria deixado com as *western stories* senão uma literatura menor, e não foi por sua pintura, nem, no melhor dos casos, por seus romances, que a arte soviética impôs ao mundo a imagem de sua grandeza. É que o cinema, desde então, é a arte específica da epopéia.

NOTA

1. Prefácio ao livro de J.-L. Rieupeyrou, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, coleção "7^e Art", Ed. du Cerf, Paris, 1953.

XVII EVOLUÇÃO DO WESTERN¹

Nas vésperas da guerra, o *western* havia chegado a certo grau de perfeição. O ano de 1940 marca um patamar para além do qual uma nova evolução devia fatalmente se produzir, evolução que os quatro anos de guerra simplesmente atrasaram, e depois desviaram, sem no entanto determiná-la. *No tempo das diligências* (1939) é o exemplo ideal dessa maturidade de um estilo que alcançou o classicismo. John Ford atingia o equilíbrio perfeito entre os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da *mise-en-scène western*. Nenhum desses elementos fundamentais levava vantagem sobre o outro. *No tempo das diligências* evoca a idéia de uma roda tão perfeita que ela permanece em equilíbrio no seu eixo em qualquer posição que a coloquemos. Enumeremos alguns nomes e alguns títulos dos anos 1939-1940: King Vidor, *Bandeirantes do norte* (1940); Michael Curtiz, *A Estrada de Santa Fé* (1940), *Caravana de ouro* (1940); Fritz Lang, *Volta de Frank James* (1940), *Os conquistadores* (1940); John Ford, *Ao rufar dos tambores* (1939); William Wyler, *O galante aventureiro* (1940); George Marshall, *Atire a primeira pedra*, com Marlene Dietrich, (1939).²

Tal lista é significativa. Ela mostra, em primeiro lugar, que os diretores consagrados que haviam, naturalmente, iniciado 20 anos antes no *western* de série, quase anônimos, chegam ou voltam para ele no auge de sua carreira. E até um William Wyler, cujo talento parece, contudo, estar do lado oposto ao gênero. Esse fenômeno pode ser explicado pela promoção da qual o *western* parece se beneficiar de 1937 a 1940. Talvez a tomada de consciência nacional que preludia a guerra na era rooseveltiana tenha

contribuído para isto. É o que nos inclinamos a pensar na medida em que o *western* procede da história da nação americana, que ele exalta diretamente ou não.

Em todo caso, esse período dá perfeitamente razão à tese de J.-L. Rieupeyrout³ sobre o realismo histórico do gênero.

Mas, por um paradoxo mais aparente que real, os anos da guerra propriamente dita o fizeram quase desaparecer do repertório hollywoodiano. Pensando bem, não há nada de surpreendente nisso. Pela mesma razão que o *western* tinha se multiplicado e enobrecido às custas dos outros filmes de aventuras, os filmes de guerra iriam eliminá-lo pelo menos provisoriamente do mercado.

A partir do momento em que a guerra parecia enfim ganha, e antes mesmo do restabelecimento definitivo da paz, ele reapareceu e se multiplicou, mas essa nova fase de sua história merece ser examinada minuciosamente.

A perfeição ou, se preferirem, o classicismo que o gênero alcançara, implicava que ele procurasse justificar sua sobrevivência com alguma novidade. Sem querer explicar tudo pela famosa lei das idades estéticas, nada nos impede de fazer com que ela funcione aqui. Os novos filmes de John Ford — por exemplo, *Paixão dos fortes* (1946), *Sangue de heróis* (1948) — representariam muito bem o embelezamento barroco do classicismo de *No tempo das diligências*. Todavia, se a noção de barroco pode explicar um certo formalismo técnico ou a relativa preciosidade destes ou daqueles roteiros, não me parece que possa justificar uma evolução mais complexa, que provavelmente deve ser explicada pela relação com a perfeição atingida em 1940, e também em função dos acontecimentos de 1941 a 1945.

* * *

Chamarei por convenção “*metawestern*” o conjunto das formas adotadas pelo gênero depois da guerra. Mas não procurarei dissimular que a expressão vai encobrir, por necessidade da exposição, fenômenos nem sempre comparáveis. Ela pode, entretanto, justificar-se negativamente, por oposição ao classicismo dos anos 1940 e, sobretudo, à tradição de que é a finalização. Digamos que o “*metawestern*” é um *western* que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria. Retomaremos tais epítetos para esclarecê-los com alguns títulos. Mas convém assinalar de



“O próprio amor é quase alheio ao *western*. Os brutos também amam e vão justamente explorar essa contradição.”

antemão a influência da guerra na evolução do *western* depois de 1944. É provável que, com efeito, o fenômeno do “*metawestern*” tivesse de qualquer modo aparecido, porém seu conteúdo teria sido diferente. A verdadeira influência da guerra se fez sentir principalmente depois. Os grandes filmes que ela inspirou são naturalmente posteriores a 1945. Mas o conflito mundial não apenas forneceu a Hollywood temas espetaculares, ele também impôs principalmente, pelo menos durante alguns anos, temas de reflexão. A História não era senão a matéria do *western*, ela se tornara com frequência seu tema; é o caso notadamente de *Sangue de heróis*, no qual vemos aparecer o restabelecimento político do índio, perseguido por numerosos *westerns* até *O Último bravo* e ilustrado notadamente por *Flechas de fogo*, de Delmer Daves (1950). Porém, a influência profunda da guerra é provavelmente mais indireta e é preciso discerni-la cada vez que o filme substitui os temas tradicionais, ou que se superpõe a eles, por uma tese social ou moral. Sua origem remonta a 1943 com *Consciências mortas*, de William Wellman, de quem *Matar ou morrer* é o descendente longínquo

(notemos entretanto que, para o filme de Zinnemann, o que está mais em jogo é a influência do macarthismo triunfante). Quanto ao erotismo, também pode ser considerado uma consequência pelo menos indireta do conflito, na medida em que se vincula ao triunfo da *pin-up-girl*. Talvez seja o caso de *O proscrito*, de Howard Hughes (1943). O próprio amor é quase alheio ao *western* (*Os brutos também amam* vai justamente explorar essa contradição), e com mais razão o erotismo, cujo aparecimento como mola dramática supõe que o gênero só é utilizado como contraste para valorizar o *sex-appeal* da heroína. Não há dúvida sobre a intenção de *Duelo ao sol* (King Vidor, 1946), cujo luxo espetacular é uma razão a mais, puramente formal, para classificá-lo entre os “*metawestern*”.

Porém, os dois filmes que melhor ilustram tal mutação do gênero, sob o efeito da consciência que ele tomou, a um só tempo, dele mesmo e de seus limites, continuam a ser evidentemente *Matar ou morrer* e *Os brutos também amam*. No primeiro, Fred Zinnemann combina os efeitos do drama moral e do estetismo dos enquadramentos. Não sou daqueles que torcem o nariz diante de *Matar ou morrer*. Considero-o um bom filme e o prefiro, em todo caso, ao de Stevens. É certo, porém, que a engenhosa adaptação de Carl Foreman consiste em fazer coincidir uma história que poderia muito bem se desenvolver num outro gênero, com um tema tradicional do *western*. Isto é, tratar este último como uma forma que necessita de um conteúdo. Quanto a *Os brutos também amam*, constitui o supra-sumo da “*metawesternização*”. Com efeito, Georges Stevens propõe-se a justificar o *western* pelo... *western*. Os outros se empenhavam para fazer surgir, dos mitos implícitos, teses bem explícitas, mas a tese de *Os brutos também amam*... é o mito. Stevens combina dois ou três temas fundamentais do gênero, sendo o principal o do cavaleiro errante em busca do Graal: e, para que ninguém ignore isso, ele o veste de branco. A branquidão do traje e do cavalo era outrora óbvia no universo maniqueísta do *western*, mas compreendemos que a do traje de Shane (Alan Ladd) possui toda a pesada significação do símbolo, quando não passava, em Tom Mix, de um uniforme da virtude e da audácia. Desse modo o círculo se fecha. A terra é redonda. O “*metawestern*” levou tão longe sua “*ultrapassagem*” que ele se encontra nas Montanhas Rochosas.

Se o gênero *western* estivesse em vias de desaparecimento, o “*metawestern*” expressaria efetivamente sua decadência e sua explosão. Mas o *western* é decididamente feito com uma matéria diferente

da matéria da comédia americana ou do filme policial. Seus avatares não afetam profundamente a existência do gênero. Suas raízes continuam a correr sob o húmus hollywoodiano e nos surpreendemos ao ver rebentar verdes e robustos brotos entre os sedutores, porém estéreis, híbridos pelos quais gostaríamos de substituí-lo.

De fato, em primeiro lugar, o aparecimento do “*metawestern*” afetou apenas a camada mais excêntrica da produção, a dos filmes “*A*” e a das superproduções. É óbvio que os sismos superficiais não abalaram o núcleo econômico, o bloco central dos *westerns* ultra-comerciais, musicais ou galopantes, cuja popularidade teve até mesmo, provavelmente, na televisão, uma nova juventude. O sucesso de Hopalong Cassidy atesta e prova ao mesmo tempo a vitalidade do mito nas formas mais elementares. O assentimento da nova geração lhes garante ainda alguns lustros de existência. Mas o *western* classe “*Z*” não chega à França, e basta consultar os estúdios americanos para vermos confirmada sua sobrevivência. Se o interesse estético deles é individualmente limitado, sua presença, em compensação, é provavelmente decisiva para a saúde geral do gênero. Nessas camadas “*inferiores*”, cuja fecundidade econômica não foi desmentida, os *westerns* de tipo tradicional continuaram a criar raízes. Entre todos os “*metawesterns*” nunca deixamos, com efeito, de ver filmes classe “*B*” que não procuravam alibis intelectuais ou estéticos. Talvez, aliás, a noção de filme “*B*” seja por vezes discutível, tudo depende do nível em que se faz começar a letra “*A*”. Digamos mais simplesmente que penso em produções, claramente comerciais, sem dúvida mais ou menos onerosas, mas que só procuram sua justificativa no renome do intérprete principal e na solidez de uma história sem ambição intelectual. Um exemplo admirável dessa simpática produção nos foi dado por *O matador*, de Henri King (1950), com Gregory Peck, no qual o tema bem clássico de um assassino cansado de fugir, e obrigado a matar mais, é tratado dentro de um quadro dramático de uma bela sobriedade. Mencionemos ainda *Assim são os fortes*, de William Wellman (1951), com Clark Gable, e sobretudo, do mesmo diretor, *O poder da mulher* (1951).

Com *Rio bravo* (1950), o próprio John Ford retorna visivelmente à meia-classe e, em todo caso, à tradição comercial (sem excetuar o romance). Enfim, não nos surpreenderemos em encontrar na lista um velho sobrevivente da época heróica, Allan Dwan que, por seu lado, nunca abandonou o estilo da “*Triângulo*”,⁴ mesmo quando a liquidação do macarthismo lhe forneceu algumas chaves da atualidade para abrir os temas antigos (*Homens indomáveis*, 1954).

Restam-me alguns títulos importantes. É que a classificação utilizada até aqui vai tornar-se insuficiente e será preciso que eu agora pare de explicar a evolução do gênero pelo próprio gênero para levar mais em conta autores como fator determinante. Vocês puderam provavelmente observar que essa lista de produções relativamente tradicionais, pouco afetadas pela existência do “*metawestern*”, só comporta nomes de diretores consagrados e no mais das vezes especializados desde antes da guerra em filmes de movimento e aventuras. Não há nada de surpreendente, portanto, que através deles se afirme a perenidade do gênero e de suas leis. Aliás, cabe sem dúvida a Howard Hawks o mérito de ter provado, em plena voga do “*metawestern*”, que era ainda possível fazer um *western* verdadeiro, fundado sobre os velhos temas dramáticos e espetaculares, sem procurar desviar nossa atenção por alguma tese social ou o que seria seu equivalente na plasticidade da *mise-en-scène*. *Rio Vermelho* (1948) e *O rio da aventura* (1952) são obras-primas do *western*, mas sem nada de barroco nem de decadente. A inteligência e a consciência dos meios estão aí em perfeito acordo com a sinceridade do relato. É o que acontece também, nas devidas proporções, com Raoul Walsh, cujo recente *Pacto de honra* (1954) procede dos empréstimos mais clássicos da história americana. Porém, os outros filmes deste realizador me fornecerão — e azar se um pouco artificialmente — a transição que eu queria. Em certo sentido, *Golpe de misericórdia* (1949), *Sua única saída* (1947) e *Embrutecidos pela violência* (1951) são exemplos perfeitos dos *westerns* um pouco acima da classe “*B*” e de um veio dramático simpaticamente tradicional. Em todo caso, não há nenhum sinal de tese. Os personagens nos interessam por aquilo que lhes acontece, e tudo o que lhes acontece pertence à temática do *western*. Mas alguma coisa faria, contudo, que se não tivéssemos sobre esses filmes nenhuma outra indicação de data, não poderíamos hesitar em situá-los na produção dos últimos anos: é essa “alguma coisa” que eu gostaria de tentar definir.

Hesitei muito quanto ao adjetivo que conviria melhor a tais *westerns* “1950”. Pareceu-me a princípio que deveria procurar em torno de “sentimento”, “sensibilidade”, “lirismo”. Penso que, em todo caso, essas palavras não devem ser postas de lado e que elas caracterizam bastante bem o *western* moderno em relação ao “*metawestern*”, quase sempre intelectual, pelo menos na medida em que exige do espectador que reflita para admirar. Quase todos os títulos que vou citar agora serão títulos de filmes, não quero dizer menos inteligentes que *Matar ou morrer*, mas,

em todo caso, sem segundas intenções e nos quais o talento será sempre posto a serviço da história e não do que ela significa. Outra palavra conviria talvez melhor que as que adiantei, ou pelo menos as completaria utilmente, a palavra “sinceridade”. Quero dizer que os diretores abrem o jogo com o gênero, mesmo quando têm consciência de “fazer um *western*”. A ingenuidade, com efeito, é agora quase inconcebível no ponto em que estamos da história do cinema, mas, enquanto o “*metawestern*” substituía a preciosidade ou o cinismo a ingenuidade, temos agora a prova de que a sinceridade é ainda possível. Nicholas Ray rodando *Johnny Guitar* (1954), para a glória de Joan Crawford, sabe evidentemente muito bem o que faz. Ele não é, certamente, menos consciente da retórica do gênero que o Georges Stevens de *Os brutos também amam* e, aliás, roteiro e realização não se privam de humor, sem com isso jamais, com relação a seu filme, recuar de modo condescendente ou paternalista. Se ele se diverte, não zomba. Os quadros *a priori* do *western* não o incomodam para dizer o que tem a dizer e mesmo se essa mensagem é em definitivo mais pessoal e mais sutil que a imutável mitologia.

É finalmente com referência ao estilo do relato, antes que a relação subjetiva do realizador com o gênero, que escolherei meu adjetivo. Eu diria facilmente dos *westerns* que me restam para evocar — a meu ver os melhores — que eles têm algo de “romanesco”. Entendo com isso que, sem deixar de lado os temas tradicionais, eles os enriquecem do interior pela originalidade dos personagens, por seu sabor psicológico, por alguma singularidade atracente que é precisamente a que esperamos do herói de romance. Podemos ver, por exemplo, que em *No tempo das diligências* o enriquecimento psicológico se refere ao emprego e não ao personagem, permanecemos dentro das categorias *a priori* da distribuição *western*: o banqueiro, a beata, a prostituta de bom coração, o jogador elegante etc. Em *Fora das grades* (1955), ocorre algo bem diferente. É claro que situações e personagens são sempre apenas variantes da tradição, mas o interesse que suscitam se deve mais à singularidade do que à generosidade deles. Além disso, sabemos que Nicholas Ray trata sempre do mesmo assunto, o seu, o da violência e do mistério da adolescência. O melhor exemplo desta “romantização” do *western* pelo interior nos é dado por Edward Dmytryck, com *A lança partida* (1954), do qual sabemos que é apenas a “refilmagem” *western* de *Sangue do meu sangue*, de Mankiewicz. Para quem o ignora, entretanto, *A lança partida* é somente um *western* mais sutil que os outros, com personagens

mais singularizados e relações mais complexas, mas que não deixa de permanecer estritamente no interior de dois ou três temas clássicos. Elia Kazan tinha, aliás, tratado mais simplesmente um tema bem próximo psicologicamente em *Mar verde* (1947), também com Spencer Tracy. Naturalmente, todas as nuances intermediárias são imagináveis, do *western* “B” de pura obediência ao *western* romanesco, e minha classificação terá forçosamente alguma coisa de arbitrária. Espero que o leitor aceite defendê-la comigo.

Proporei, contudo, a seguinte idéia: do mesmo modo que Walsh seria o mais notável dos veteranos tradicionais, Anthony Mann poderia ser considerado como o mais clássico dos jovens realizadores romanescos. É a ele que devemos os *westerns* mais bonitos e verdadeiros dos últimos anos. O autor de *O preço de um homem* é, com efeito, provavelmente o único dos realizadores americanos do pós-guerra que parece especializado no gênero em que os outros se restringem a incursões mais ou menos esporádicas. Cada um de seus filmes, em todo caso, é testemunha de uma franqueza emocionante para com o gênero, de uma sinceridade sem esforço para insinuar-se no interior dos temas, dar vida a personagens atraentes e inventar situações cativantes. Quem quiser saber o que é o verdadeiro *western*, e as qualidades de *mise-en-scène* que ele supõe, deve ter visto *O caminho do diabo* (1950), com Robert Taylor, *E o sangue semeou a terra* (1952) e *Região do ódio* (1954), com James Stewart. Na falta desses três filmes, não se pode, em todo caso, deixar de conhecer o mais bonito de todos: *O preço de um homem* (1953). Esperemos que o cinemascópio não tenha feito Anthony Mann perder sua naturalidade no manejo de um lirismo direto e discreto e, principalmente, sua infalível segurança na aliança do homem e da natureza, esse senso da ária que é nele como que a própria alma do *western*, através do qual ele reencontrou, mas na escala do herói romanesco e não mais mitológico, o grande segredo perdido dos filmes da “Triângulo”.

Já pôde ser discernido em meus exemplos a coincidência do novo estilo com a nova geração. Seria certamente um abuso e uma ingenuidade pretender que o *western* “romanesco” só diga respeito a jovens, que começaram na *mise-en-scène* depois da guerra. Retrucarão, com motivo, que já há algo romanesco em *O galante aventureiro*, por exemplo, como também em *Rio Vermelho* e em *O rio da aventura*. Asseguram-me inclusive que há muito também, embora eu pessoalmente seja pouco sensível a isso, em *O diabo feito mulher* (1952), de Fritz Lang. É evidente, em todo caso, que o excelente *Homem sem rumo* (1954), de King Vidor,

deve ser classificado nessa perspectiva, entre Nicholas Ray e Anthony Mann. Se é certo, porém, que podemos encontrar três ou quatro títulos de filmes realizados por veteranos que podem ser postos ao lado daqueles realizados por jovens, parece, apesar de tudo, ser também certo dizer que são, sobretudo, senão exclusivamente, os recém-chegados que têm prazer com esse *western* a um só tempo clássico e romanesco. Robert Aldrich é a ilustração mais recente e mais brilhante disso, com *O último bravo* (1954) e principalmente com *Vera Cruz* (1954).

Resta o problema do cinemascópio; esse procedimento foi utilizado em *A Lança partida*, *Jardim do pecado* (1954), de Hathaway, um bom roteiro ao mesmo tempo clássico e romanesco, tratado, porém, sem grande invenção, e *Homem até o fim* (1955), de Burt Lancaster, que entediou o Festival de Veneza. Vejo, no fundo, apenas um cinemascópio onde o formato tenha realmente acrescentado algo importante à *mise-en-scène*, é *O rio das almas perdidas* (1954), de Otto Preminger, com fotografia de Joseph La Shelle. Quantas vezes, no entanto, lemos (ou nós mesmos escrevemos) que, se o alargamento da tela não se impunha em outra parte, o novo formato ia dar pelo menos um segundo impulso ao *western*, cujos grandes espaços e as cavalgadas pedem a horizontal. Tal dedução era verossímil demais para ser verdade. As ilustrações mais convincentes do cinemascópio nos foram dadas por filmes psicológicos (*Vidas amargas*, por exemplo). Eu não chegaria a sustentar paradoxalmente que a tela larga não convém ao *western*, tampouco que ela não lhe acrescentou nada,⁵ mas me parece pelo menos ser ponto pacífico que o cinemascópio não renovara nada de decisivo nesse campo. Em formato *standard*, em *vistavision* ou em tela bem larga, o *western* permanecerá o *western* tal como desejamos que nossos filhos ainda venham a conhecê-lo.

NOTAS

1. *Cahiers du Cinéma*, dezembro de 1955.
2. Do qual foi, em 1953, feita uma decepcionante refilmagem pelo próprio George Marshall, *Antro da perdição*, com Audy Murphy.
3. *Le western ou le cinéma américain par excellence*, coleção "7^e Art", Éd. du Cerf, Paris, 1953.
4. Amálgama de três companhias de produções cinematográficas americanas: Keystone, Kay Bee e Fine Arts.
5. Ficamos tranqüilizados com *Um certo capitão Lockart* (1955), no qual Anthony Mann não emprega o cinemascope enquanto formato novo, e sim como extensão do espaço em torno do homem.

XVIII

**UM WESTERN EXEMPLAR:
SETE HOMENS SEM DESTINO¹**

É esta a ocasião para aplicar o que escrevi sobre a política dos autores. Minha admiração por *Sete homens sem destino* não me fará concluir que Budd Boetticher é o maior realizador de *western* — embora não exclua tal hipótese —, mas somente que seu filme talvez seja o melhor *western* que já vi desde a guerra. Só a lembrança de *O preço de um homem* e *Rastros de ódio* me obrigam a uma reticência. É, com efeito, difícil discernir com certeza, entre as qualidades desse filme excepcional, as que dependem especificamente da *mise-en-scène*, do roteiro e de um diálogo fascinante, sem falar, naturalmente, das virtudes anônimas da tradição que só querem se expandir quando as condições de produção não as contrariam. Confesso só ter, infelizmente, uma vaga lembrança dos outros *westerns* de Boetticher para saber qual a parte, no êxito deste, das circunstâncias ou dos acasos, parte que quase não existe, devo admitir, em um Anthony Mann. Seja lá o que for, e mesmo que *Sete homens sem destino* seja o resultado de uma conjuntura excepcional, não deixo de considerá-lo como um dos êxitos exemplares do *western* contemporâneo.

Que o leitor me desculpe se não pode verificar o que digo, sei que falo de uma obra que ele provavelmente não verá. Assim decidem os distribuidores. *Sete homens sem destino* só foi apresentado em versão original, em exclusividade de baixa temporada, numa pequena sala dos Champs-Élysées. Se o filme não foi dublado, vocês não o encontrarão nos bairros. Situação simétrica à de outra obra-prima sacrificada, *Rastros de ódio*, de John Ford, apresentada apenas em versão dublada em pleno verão.

É que o *western* continua a ser o gênero menos compreendido. Para o produtor e o distribuidor, o *western* não passa de um filme

Lee Marvin em *Sete homens sem destino*.

(Foto Warner Bros.)

infantil e popular fadado a terminar na televisão, ou uma superprodução ambiciosa com grandes vedetes. Apenas a bilheteria dos intérpretes ou do diretor justifica o esforço de publicidade e de distribuição. Entre os dois, fica-se ao Deus dará e ninguém — não mais, é preciso dizer, a crítica que o distribuidor — faz a diferença sensível entre os filmes produzidos com a marca *western*. Foi assim que *Os brutos também amam*, superprodução ambiciosa da Paramount para as bodas de ouro cinematográficas de Zukor, foi saudada como uma obra-prima e que *Sete homens sem destino*, muito superior ao filme de Stevens, passará despercebido e reintegrará provavelmente as gavetas da Warner, de onde será tirado apenas para tapar algum buraco.

O problema fundamental do *western* contemporâneo está sem dúvida no dilema da inteligência e da ingenuidade. Hoje, o *western* só pode, no mais das vezes, continuar a ser simples e, conforme a tradição, vulgar e idiota. Toda uma produção de segunda categoria persiste nessas bases. É que, desde Thomas Ince e William Hart, o cinema evoluiu. Gênero convencional e simplista em seus dados primitivos, o *western* deve, no entanto, tornar-se adulto e ficar inteligente se quiser se situar no mesmo plano que os fil-

mes dignos de serem criticados. Desse modo apareceram os *westerns* psicológicos, com tese social ou mais ou menos filosófica, os *westerns* significantes. O cúmulo dessa evolução é justamente representado por *Os brutos também amam*, *western* em segundo grau, no qual a mitologia do gênero é conscientemente tratada como o tema do filme. Sendo a beleza do *western* proveniente justamente da espontaneidade e da perfeita inconsciência da mitologia dissolvida nele, como o sal no mar, essa destilação laboriosa é uma operação contra natureza, que destrói o que revela.

Mas será que podemos ainda seguir diretamente o estilo de Thomas Ince, ignorando 40 anos da evolução cinematográfica? É evidente que não. *No tempo das diligências* ilustra sem dúvida o extremo limite de um equilíbrio ainda clássico entre as regras primitivas, a inteligência do roteiro e o esteticismo da forma. Depois dele, temos o formalismo barroco ou o intelectualismo dos símbolos, temos *Matar ou morrer*. Somente Anthony Mann parece ter sabido encontrar a naturalidade através da sinceridade, porém, mais do que seus roteiros, é sua *mise-en-scène* que faz com que seus *westerns* sejam os mais puros do pós-guerra. Ora, apesar da política dos autores, o roteiro também é um elemento constitutivo do *western*, tanto quanto o bom emprego do horizonte e o lirismo da paisagem. Aliás, minha admiração por Anthony Mann foi sempre um pouco perturbada pelas imperfeições que ele tolerava em suas adaptações.

Por isso, a primeira surpresa que nos dá *Sete homens sem destino* vem da perfeição de um roteiro que realiza a proeza de nos surpreender continuamente a partir da trama rigorosamente clássica. Nada de símbolos, nem de segundas intenções filosóficas, nem sombra de psicologia, nada senão personagens ultra-convencionais com funções do arco da velha, mas uma organização extraordinariamente engenhosa e, sobretudo, uma invenção constante quanto aos detalhes capazes de renovar o interesse das situações. O herói do filme, Randolph Scott, é um xerife em perseguição a sete bandidos que mataram sua mulher roubando os cofres da Wells Fargo. Trata-se de pegá-los atravessando o deserto antes que atravessem a fronteira com o dinheiro roubado. Outro homem fica logo interessado em ajudá-lo, mas por um motivo bem diferente. Quando os bandidos estiverem mortos, ele poderá talvez apropriar-se de 20 mil dólares. Talvez, se não for impedido pelo xerife; caso contrário, seria preciso matar mais um homem. Desse modo a linha dramática é claramente apresentada. O xerife age por vingança, seu companheiro por interesse, no final, o ajuste

de contas será entre eles. A história poderia criar um *western* chato e banal se o roteiro não fosse construído com uma série de surpresas que não vou contar para não tirar o prazer do leitor, se tiver a sorte de ver o filme. No entanto, mais ainda que a invenção das peripécias, é o humor do tratamento delas que me parece notável. Assim, por exemplo, nunca vemos o xerife atirar, como se ele atirasse rápido demais para que a câmera tivesse tempo de fazer o contra-campo. A mesma vontade de humor justifica também, certamente, os trajes bonitos ou provocantes demais da heroína ou, ainda, as elipses inesperadas da decupagem dramática. Mas o mais admirável é que o humor aqui não vai de modo algum de encontro à emoção e ainda menos à admiração. Não há nada de paródico. Ele supõe apenas por parte do diretor a consciência e a inteligência das molas que ele põe em movimento, sem nada, porém, de menosprezante ou de condescendente. O humor não nasce de um sentimento de superioridade, mas muito pelo contrário, de uma superabundância de admiração. Quando amamos a tal ponto os heróis que animamos e as situações que inventamos, então e somente então podemos tomar uma distância humorística deles, que multiplica a admiração pela lucidez. Tal ironia não diminui os personagens, mas permite que a ingenuidade deles coexista com a inteligência. Esse é, com efeito, o *western* mais inteligente que conheço, mas também o menos intelectual, o mais refinado e o menos esteticista, o mais simples e o mais belo.

Essa dialética paradoxal foi possível porque Boetticher e seu roteirista não tomaram o partido de dominar o assunto com paternalismo ou de "enriquecê-lo" com contribuições psicológicas, mas simplesmente de levar sua lógica até o fim e de tirar todos os efeitos da perfeição das situações. A emoção nasce das relações mais abstratas e da beleza mais concreta. O realismo, tão imperativo nos *westerns* históricos ou psicológicos, não tem mais sentido aqui do que nos filmes da "Triângulo", nos quais um esplendor específico surge antes da superposição da extrema convenção e do extremo realismo. Boetticher soube se servir prodigiosamente da paisagem, da matéria variada da terra, do grão e da forma dos rochedos. Também acho que a fotogenia do cavalo há muito tempo não tinha sido tão bem explorada. Por exemplo, na extraordinária cena do banho de Janet Gaynor, em que o pudor inerente ao *western* é levado, com humor, tão longe que só é mostrado o movimento da água nos bambus, enquanto que a 50 metros dali Randolph Scott atrela os cavalos. É difícil imaginar a um só tempo mais abstração e mais transferência no erotismo. Penso também



Sete homens sem destino: "Boetticher soube se servir prodigiosamente da paisagem, da matéria variada da terra, do grão e da forma dos rochedos".
(Foto Warner Bros.)

na crina branca do cavalo do xerife e em seu grande olho amarelo. Saber usar tais detalhes é seguramente mais importante no *western* do que saber executar uma batalha com 100 índios.

É preciso, com efeito, realçar o uso totalmente insólito da cor nesse filme. Favorecidas, é verdade, por um procedimento cujas características ignoro, as cores de *Sete homens sem destino* são uniformemente transpostas numa tonalidade aguada que lembra por sua transparência e suas superfícies de cores, as antigas cores dos filmes pintados a mão. É como se as convenções da cor viessem assim salientar as da ação.

Há, enfim, Randolph Scott, cujo rosto lembra irresistivelmente o de William Hart até a sublime inexpressividade dos olhos azuis. Não há nenhum jogo de fisionomia, nem sombra de pensamento ou de um sentimento, sem que tal impassibilidade, é óbvio, tenha algo a ver com a interioridade moderna de um Marlon Brando. Esse rosto não traduz nada, pois não há nada para ser traduzido. Todos os móveis da ação são definidos aqui pelos empregos e pelas circunstâncias. Até o amor de Randolph por Janet Gaynor, do

qual sabemos exatamente quando ele nasceu (no momento do banho) e como evoluiu, sem que em momento algum o rosto do herói traduzisse um sentimento. Mas ele está inscrito na combinação dos acontecimentos como o destino na conjuntura dos astros, necessário e objetivo. Qualquer expressão subjetiva teria então a vulgaridade de um pleonasma. Não é por isso que nos ligamos menos aos personagens, muito pelo contrário: a existência deles é mais plena por não dever nada às incertezas e às ambiguidades da psicologia, e quando, no final do filme, Randolph Scott e Lee Marvin se encontram cara a cara, o dilaceramento ao qual sabemos estar condenados é emocionante e belo como uma tragédia.

Desse modo, é caminhando que o movimento fica provado. O *western* não está condenado a se justificar pelo intelectualismo ou pela espetacularidade. A inteligência que exigimos hoje pode servir para apurar as estruturas primitivas do *western* e não para meditar sobre elas ou desviá-las em prol de interesses alheios à essência do gênero.

NOTA

1. *Cahiers du Cinéma*, agosto-setembro de 1957.

XIX À MARGEM DE “O EROTISMO NO CINEMA”¹

Não ocorreria a ninguém escrever um livro sobre o erotismo no teatro. Não que o tema, a rigor, não se preste a reflexões, mas porque estas seriam exclusivamente negativas.

O mesmo, é verdade, não acontece com o romance, já que todo um setor não negligenciável da literatura funda-se mais ou menos expressamente no erotismo. Mas é só um setor, e a existência de um “inferno” na Biblioteca Nacional concretiza essa particularidade. É verdade que o erotismo tende a desempenhar um papel cada vez mais importante na literatura moderna e que ele invade completamente os romances, até os populares. Sem contar, porém, que se teria de atribuir certamente ao cinema uma grande parte nessa difusão do erotismo, este ainda continua subordinado a noções morais mais gerais que justamente tornam a sua extensão um problema. Malraux, sem dúvida o romancista contemporâneo que mais claramente propôs uma ética do amor fundada no erotismo, também ilustra perfeitamente o caráter moderno, histórico e por conseguinte relativo a uma tal opção. O erotismo tende, em suma, a desempenhar em nossa literatura um papel comparável ao do amor cortês na literatura medieval. Mas por mais influente que seja o seu mito e o futuro que lhe antecipamos, torna-se evidente que nada de específico o prende à literatura romanesca na qual ele se manifesta. Mesmo a pintura, em que a representação do corpo humano bem poderia ter desempenhado um papel determinante nesse sentido, apenas em termos acidentais e acessórios pode ser considerada erótica. Desenhos, gravuras, estampas ou pinturas libertinas constituem um gênero, uma variedade, tal qual a libertinagem literária. Poder-se-ia estudar o nu nas artes plásticas e então não haveria como ignorar a

tradução por seu intermédio de sentimentos eróticos, mas estes, uma vez mais, continuariam sendo um fenômeno secundário e acessório.

Do cinema pois, e dele só, é que se pode dizer que o erotismo aparece como um projeto e um conteúdo fundamental. De modo algum único, evidentemente, já que muitos filmes, e não dos menores, nada lhe devem, mas ainda assim um conteúdo maior, específico e talvez mesmo essencial.

Lo Duca² tem razão, pois, ao ver nesse fenômeno uma constante do cinema: “Há meio século o pano das telas porta em filigrana um motivo fundamental: o erotismo...”. Mas o que interessa saber é se a onipresença do erotismo, conquanto generalizada, não seria um fenômeno acidental, resultado da livre concorrência capitalista entre a oferta e a procura. Em se tratando de atrair a clientela, os produtores teriam naturalmente recorrido ao tropismo o mais eficaz: o sexo. Em favor desse argumento se poderia aduzir o fato de que o cinema soviético é de longe o menos erótico do mundo. O exemplo certamente mereceria reflexão, mas não parece decisivo, pois antes de mais seria preciso examinar os fatores culturais, étnicos, religiosos e sociológicos que concorreram para esse caso e sobretudo indagar se o puritanismo dos filmes soviéticos não seria um fenômeno artificial e passageiro, muito mais fortuito que o inflacionismo capitalista. O recente *O quadragésimo-primeiro* abre-nos, desse ponto de vista, muitos horizontes.

Lo Duca parece ver a fonte do erotismo cinematográfico no parentesco entre o espetáculo cinematográfico e o sonho: “O cinema está próximo do sonho, cujas imagens acromáticas são como as do filme, o que em parte explica a menor intensidade erótica do cinema em cores, que de algum modo escapa às regras do mundo onírico”.

Não pretendo polemizar com o nosso amigo, a não ser quanto ao pormenor. Não sei de onde surgiu este sólido preconceito segundo o qual jamais se sonha em cores! Não pode ser que eu seja o único a desfrutar desse privilégio! Cheguei além do mais a verificá-lo à minha volta. Com efeito, existem sonhos em preto-e-branco e sonhos em cores tal como no cinema, segundo um ou outro processo. Quando muito, concordarei com Lo Duca que a produção cinematográfica em cores já ultrapassou a dos sonhos em tecnicolor. Mas o que eu não posso mesmo é segui-lo na sua incompreensível depreciação do erotismo colorido. Enfim, deixemos essas divergências por conta das pequenas perversões individuais e não nos detenhamos nelas. O essencial está no onirismo do cinema ou, se se prefere, da imagem animada.

Se a hipótese for exata — e creio que ao menos em parte ela é —, a psicologia do espectador de cinema tenderia então a se identificar com a do indivíduo que sonha. Ora, sabemos muito bem que todo sonho é, em última análise, erótico.

Mas também sabemos que a censura que os rege é infinitamente mais poderosa que todas as Anastácias do mundo. O superrego de cada um de nós é um Mr. Hays que se ignora.³ Daí todo o extraordinário repertório de símbolos gerais ou particulares encarregados de camuflar ao nosso próprio espírito os impossíveis enredos dos nossos sonhos.

De sorte que a analogia entre o sonho e o cinema deve, a meu ver, ser levada ainda mais longe. Ela não reside mais naquilo que profundamente nós desejamos ver na tela do que naquilo que não se conseguiria mostrar nela. É por equívoco que se assimila a palavra sonho a não sei que liberdade anárquica da imaginação. De fato, nada é mais predeterminado e censurado do que o sonho. É verdade, e os surrealistas estão certos em lembrá-lo, que não o é absolutamente pela razão. Também é verdade que o sonho só se define negativamente pela censura, quando a sua realidade positiva consiste, pelo contrário, na irresistível transgressão das proibições do superrego. Tampouco me escapa a diferença de natureza entre a censura cinematográfica, de essência social e jurídica, e a censura onírica; apenas constato que a função da censura é essencial tanto ao sonho como ao cinema. Função, essa, dialeticamente constitutiva de ambos.

Confesso ser isso o que me parece carecer não apenas à análise preliminar de Lo Duca, mas sobretudo ao seu vasto conjunto de ilustrações, as quais constituem em todo caso uma documentação duplamente inestimável.

Não que o autor ignore tal papel excitante que podem desempenhar as proibições formais da censura, longe disso, mas é que ele parece ver nelas tão só o pior dos males, quando, afinal de contas, o espírito que presidiu à seleção das ilustrações demonstra a tese inversa. Tratava-se de mostrar antes o que a censura suprime habitualmente dos filmes do que aquilo que ela deixa passar. Não nego em absoluto o interesse, o charme sobretudo, desta documentação, mas se o caso é Marilyn Monroe, por exemplo, acho que a imagem que se impôs não foi aquela do calendário, em que posa nua (já que esse documento extracinematográfico é anterior ao sucesso da vedete e não poderia ser considerado uma extensão do seu *sex appeal* à tela), mas a famosa cena de *O pecado mora ao lado*, em que deixa a corrente de ar do metrô levantar-lhe a



Marilyn Monroe e Tom Ewell em *O pecado mora ao lado*: "Essa idéia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura".
(Foto 20th Century-Fox)

saía. Essa idéia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura. Tais achados supõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano. O fato é que Hollywood, apesar e por causa das proibições que nela vigoram, continua sendo a capital do erotismo cinematográfico.

Entretanto, não me obriguem a dizer que todo erotismo verdadeiro teria, para aflorar na tela, que burlar um código oficial de censura. É mais do que certo que as vantagens obtidas com essa transgressão oculta podem ser muito inferiores aos danos sofridos. É que os tabus morais e sociais dos censores são por demais estúpidos e arbitrários para canalizar convenientemente a imaginação. Benéficos na comédia ou no filme-balé, por exemplo, eles constituem um empecilho estúpido e incontornável nos gêneros realistas.

Precisamente porque a única censura decisiva da qual o cinema não pode se safar é aquela constituída pela própria imagem, sendo

em última análise em relação a ela e somente a ela que se haveria de tentar definir uma psicologia e uma estética da censura erótica.

Não tenho certamente a ambição de esboçar aqui sequer as suas linhas gerais, mas tão-somente propor uma série de reflexões cujo encadeamento pode indicar uma das direções possíveis a serem exploradas.

Faço questão, antes de mais nada, de restituir o essencial do mérito que possam ter essas sugestões a quem de direito, já que elas procedem de uma observação que me fez recentemente Domarchi⁴ e cuja pertinência parece-me extraordinariamente fecunda.

Domarchi, pois, que não é tido por carola, dizia-me que as cenas de orgia no cinema sempre o irritavam, ou, mais genericamente, toda cena erótica incompatível com a impassibilidade dos atores. Em outros termos, parecia-lhe que as cenas eróticas deviam ser interpretadas como as outras, e que a emoção sexual concreta dos parceiros diante da câmera contradizia as exigências da arte. Essa imposição pode surpreender à primeira vista, mas ela se apóia num argumento irrefutável e que não é em absoluto de ordem moral. Se me mostram na tela um homem e uma mulher em trajes e posturas tais que seja inverossímil que no mínimo as primícias da consumação sexual não tenham acompanhado a ação, tenho o direito de exigir, num filme policial, que se mate a vítima de verdade ou que pelo menos a firam com maior ou menor gravidade. Pois essa hipótese nada tem de absurda, já que não faz tanto tempo assim que o assassinato deixou de ser um espetáculo. A execução na Place de Grève não era outra coisa, e para os romanos os jogos mortais do circo eram o equivalente de uma orgia. Lembro-me de ter escrito certa vez, a propósito de uma célebre seqüência de cine-jornal em que se viam "espíões comunistas" sendo executados no meio da rua, em Xangai, por oficiais de Chang Kai-Chek, lembro-me, digo, de ter observado que a obscenidade da imagem era da mesma ordem que a de uma fita pornográfica. Uma pornografia ontológica. A morte é aqui o equivalente negativo do gozo sexual, que não é por menos qualificado de pequena morte (*petite morte*).

Pois o teatro não tolera nada semelhante. Tudo o que no palco toca ao amor físico acaba ressaltando o paradoxo do comediante. Ninguém jamais se sentiu excitado no Palais-Royal, nem no palco nem na platéia. É verdade que o *strip-tease* renova a questão, mas há de se convir que ele não depende do teatro embora seja um espe-

táculo, sendo essencial notar que nele é a própria mulher quem se despe. Não poderia sê-lo por um parceiro, sob pena de provocar o ciúme de todos os machos da sala. Na realidade, o *strip-tease* funda-se na polarização e na excitação do desejo dos espectadores, cada qual possuindo virtualmente a mulher que finge se oferecer, mas se um deles trepasse no palco, seria linchado, pois o seu desejo entraria em concorrência e em oposição com os demais (a não ser que descambe para a orgia e o voyeurismo, que afinal se ligam a mecanismos mentais outros).

No cinema, pelo contrário, a mulher, mesmo nua, pode ser abordada por seu parceiro, expressamente desejada e realmente acariciada, pois diferentemente do teatro — lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição —, o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua beleza, sua audácia não entram em concorrência com os meus desejos, mas os realizam.

Mas, se nos limitarmos tão somente a uma psicologia deste tipo, o cinema idealizaria o filme pornográfico. É bastante evidente, pelo contrário, que se desejamos permanecer no plano da arte, devemos nos ater ao imaginário. Devo considerar o que se passa na tela como uma simples estória, uma evocação que jamais se passa no plano da realidade, a não ser que me sujeite à transferência cúmplice de um ato ou, pelo menos, de uma emoção, cuja realização exige o segredo.

O que significa que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar. Não há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição porém de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental.

Eis por que, e decididamente, bem pensando as coisas, *E Deus criou a mulher...* parece-me, a despeito das qualidades que nele reconheço, um filme parcialmente detestável.

Expus a minha tese desenvolvendo a observação de Domarchi. Mas não posso deixar de confessar agora o meu embaraço diante das objeções que surgem. São muitas.

Primeiro, não posso esconder de mim mesmo que assim fazendo eu descarto sem mais boa parte do cinema sueco contemporâneo. Vale notar, entretanto, que as obras-primas do erotismo raramente são atingidas por esta crítica. O próprio Stroheim parece-me escapar dela... Sternberg também.



Cyd Charisse e Gene Kelly em *Cantando na chuva*: "Diferentemente do teatro — lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição —, o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação".

Mas o que me incomoda mais na bela lógica do meu raciocínio é a consciência dos seus limites. Por que me deter nos atores e não questionar também o espectador? Se a transmutação estética é perfeita, este último deveria permanecer tão impassível quanto os artistas. O "Beijo", de Rodin, não sugere qualquer pensamento libidinoso, apesar do seu realismo.

Afinal, a distinção entre imagem literária e imagem cinematográfica não será falaciosa? Atribuir a esta última uma essência diversa porque ela se realiza fotograficamente, implicaria muitas conseqüências estéticas que eu não tenciono endossar. Se o postulado domarchiano é correto, ele também se aplica, com correções, ao romance. Domarchi deveria sentir-se incomodado toda vez que um romancista descreve atos que ele não chegaria a imaginar com a "cabeça" totalmente fria. Será assim a situação do escritor tão diferente daquela do cineasta e de seus atores? É que nessa matéria a separação entre imaginação e ato é razoavelmente incerta,

se não arbitrária. Conceder ao romance o privilégio de tudo evocar e recusar ao cinema, que lhe é tão próximo, o direito de tudo mostrar, é uma contradição crítica que eu constato sem ultrapassar... É o que deixarei aos cuidados do leitor.

NOTAS

1. *Cahiers du Cinéma*, abril de 1957.
2. Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma* (Jean-Jacques Pauvert, 1956).
3. Anastácia, aqui, personifica a censura, representada na figura de uma velha senhora com uma tesoura nas mãos. Mr. Will Hays, figura célebre da indústria de cinema norte-americana, que dá nome ao protocolo de auto-censura de Hollywood — o código Hays, vigente na prática dos anos 20 aos anos 50. (N.E.)
4. Domarchi, Jean. Critico francês, colaborador dos *Cahiers du Cinéma* (N.E.).

XX O REALISMO CINEMATOGRAFICO E A ESCOLA ITALIANA DA LIBERAÇÃO¹

Foi comparada, com razão, a importância histórica do filme de Rossellini, *Paisà*, com a de várias obras-primas clássicas do cinema. Georges Sadoul não hesitou em evocar *Nosferatu*, os *Nibelungos* ou *Ouro e maldição*. Por meu lado, subscrevo inteiramente esse elogio, ainda que as referências ao expressionismo alemão não correspondam naturalmente senão a uma ordem de grandeza e não à natureza profunda das estéticas em causa. Poderia ser evocado com mais justeza o aparecimento de *O encouraçado Potemkin*, em 1925. Repetidas vezes se opôs, aliás, o realismo dos filmes italianos atuais ao esteticismo da produção americana e parcialmente da francesa. Não foi, em princípio, pela vontade de realismo que os filmes russos de Eisenstein, de Pudovkin ou de Dovjenco tornaram-se revolucionários em arte como em política, opondo-se a um só tempo ao esteticismo expressionista alemão e à insossa idolatria da vedete hollywoodiana? Como o *Potemkin*, *Paisà*, *Vítimas da tormenta*, *Roma cidade aberta* realizam uma nova fase da já tradicional oposição do realismo e do esteticismo na tela. A história, porém, não se repete; o que importa ressaltar é a forma particular que esse conflito estético tomou hoje, as novas soluções às quais o realismo italiano deve, em 1947, sua vitória.

Os precursores

Diante da originalidade da produção italiana e no entusiasmo da surpresa, talvez tenhamos negligenciado aprofundar as causas de tal renascimento, preferindo ver nele alguma geração espontânea procedente, como um enxame de abelhas, dos cadáveres podres do fascismo e da guerra. Não há dúvida que a Liberação

e as formas sociais, morais e econômicas que ela tomou na Itália desempenharam um papel determinante na produção cinematográfica. Teremos ocasião de retomar esse ponto. Mas somente a ignorância em que nos encontramos do cinema italiano pode nos dar a atraente ilusão do milagre que não fora preparado.

É bem possível que a Itália seja hoje o país onde a inteligência cinematográfica é a mais aguda, se julgarmos pela importância e pela qualidade da edição cinematográfica. O Centro Experimental do Cinema de Roma precedeu de vários anos o nosso Institut des Hautes Études Cinématographiques; sobretudo, as especulações intelectuais não deixam, como aqui, de ter efeito sobre a realização. A separação radical entre a crítica e a *mise-en-scène* já não existe no cinema italiano, como não existe aqui em literatura.

Aliás, o fascismo que, diferentemente do nazismo, deixou subsistir um certo pluralismo artístico, se interessou especialmente pelo cinema. Podemos fazer todas as restrições que quisermos sobre as relações do Festival de Veneza com os interesses públicos do Duce, mas não poderíamos contestar que a idéia do Festival Internacional tenha aberto, desde então, seu caminho e hoje podemos medir seu prestígio vendo quatro ou cinco nações da Europa tentarem anexar seus restos. O capitalismo e o dirigismo fascistas equiparam pelo menos a Itália com estúdios modernos. Se eles produziram filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastante hábeis para filmar roteiros de atualidade sem se subordinar ao regime), de realizarem obras de valor que prefiguram suas obras atuais. Se não tivéssemos, durante a guerra, e por razões óbvias, tomado partido, filmes como *S.O.S. 103* ou *La nave bianca*, de Rossellini, teriam chamado um pouco mais nossa atenção. Aliás, até mesmo quando a tolice capitalista ou politqueira limitam ao máximo a produção comercial, a inteligência, a cultura e a pesquisa experimental refugiam-se na edição, nos congressos de cinemateca e na realização de curtas-metragens. Lattuada, diretor de *O bandido*, então diretor da cinemateca de Milão, quase foi preso por ter ousado apresentar a versão integral de *A grande ilusão*, em 1941.²

A história do cinema italiano é além disso mal conhecida. Limitamo-nos a *Cabiria* e a *Quo Vadis*, achando na recente e memorável *Coroa de ferro* uma confirmação suficiente da perenidade das pretensas características nacionais do filme transalpino: gosto e mau gosto do cenário, idolatria da vedete, ênfase pueril da interpretação, hipertrofia da *mise-en-scène*, intrusão do aparelho tradicional do bel canto e da ópera, roteiros convencionais



Coroa de ferro (1940), de Alessandro Blasetti: "Gosto e mau gosto do cenário, idolatria da vedete, ênfase pueril da interpretação, hipertrofia da *mise-en-scène*, intrusão do aparelho tradicional do bel canto e da ópera, roteiros convencionais influenciados pelo drama, o melodrama romântico e a canção de gesta para novela".

influenciados pelo drama, o melodrama romântico e a canção de gesta para novela. É verdade que muitas produções italianas esforçam-se para confirmar tal caricatura, que muitos dos melhores diretores sacrificaram (nem sempre sem ironia) às exigências comerciais. As grandes máquinas, porém, de 100 milhões de liras, gênero *Cipião*, o africano, eram seguramente as primeiras a serem exportadas. Existia, no entanto, outro veio artístico praticamente reservado ao mercado nacional. Hoje, quando a carga dos elefantes de Cipião não passa de um rufar ao longe, podemos escutar um pouco melhor o ruído secreto, mas delicioso, que *O coração manda* faz.

O leitor, ao menos aquele que viu o último filme, ficará provavelmente tão surpreso quanto nós mesmos quando souber que essa comédia, de uma sensibilidade sutil, cheia de poesia e cujo realismo social sem ser pesado se aproxima diretamente do cinema italiano recente, foi realizada em 1942, dois anos depois da famosa *Coroa de ferro* e pelo mesmo diretor: Blasetti, a quem devemos

igualmente, mais ou menos da mesma época, *Romântico aventureiro*, e, bem recentemente, *Um dia na vida*. Diretores como Vittorio de Sica, o autor do admirável *Vítimas da tormenta*, sempre se dedicaram a fazer comédias bem humanas, cheias de sensibilidade e de realismo, dentre as quais, em 1942: *A culpa dos pais*. Um Camerini produziu desde 1932 *Gli Uomini, che Mascalzoni*, cuja ação se passa, como a de *Roma cidade aberta*, nas ruas da capital, e *Pequeno mundo antigo* não era menos tipicamente italiano.

Não há, aliás, tantos nomes novos assim na *mise-en-scène* italiana atual. Os mais jovens, como Rossellini, começaram a filmar no início da guerra. Os antigos, como Blasetti ou Mario Soldati, já eram conhecidos desde os primeiros anos do cinema falado.

De excesso em excesso, porém, não se deveria concluir daí que a “nova” escola italiana não existe. A tendência realista, o intimismo satírico e social, o verismo sensível e poético, não foram até o início da guerra senão qualidades menores, modestas violetas ao pé de sequóias da *mise-en-scène*. Parece que, entretanto, desde o início da guerra, essa floresta de papelão começava a clarear. Já em *Coroa de ferro* o gênero parece parodiar a si mesmo. Rossellini, Lattuada, Blasetti já se esforçam em direção a um realismo de classe internacional. Caberá, no entanto, à Liberação dar vazão, tão plenamente, a essas vontades estéticas, permitir sua expansão em condições novas que não deixarão de modificar sensivelmente o sentido e alcance.

A Liberação, ruptura e renascimento

Vários dos elementos da jovem escola italiana preexistiam, portanto, à Liberação: homens, técnicas e tendências estéticas. Mas a conjuntura histórica, social e econômica precipitou repentinamente uma síntese na qual se introduziam, aliás, elementos originais.

A Resistência e a Liberação forneceram os principais temas desses dois últimos anos. Mas, diferentemente dos filmes franceses, para não dizer europeus, os filmes italianos não se limitam a pintar ações de resistência propriamente dita. Na França, a Resistência logo virou lenda; por mais próxima que estivesse no tempo, ela não era, no dia seguinte à Liberação, mais que uma história. Com a partida dos alemães, a vida recomeçava. Na Itália, ao contrário, a Liberação não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social. Enfim, a Liberação



“Hoje, quando a carga dos elefantes de Cipião não passa de um rufar ao longe, podemos escutar um pouco melhor o ruído secreto, mas delicioso, que *O coração manda* (Alessandro Blasetti, 1942) faz.”

se deu lentamente, ao longo de meses intermináveis. Ela afetou profundamente a vida econômica, social e moral do país. De maneira que na Itália, Resistência e Liberação não são de modo algum, como a revolta de Paris, espécies de palavras históricas. Rossellini filmou *Paisà* numa época em que o roteiro ainda era atual. *O bandido* mostra como a prostituição e o mercado negro se desenvolveram na retaguarda do exército, como a decepção e

o desemprego conduzem um prisioneiro libertado ao gangsterismo. Com exceção de alguns filmes que são incontestavelmente de "Resistência", como *Vivere in pace* ou *Il sole sorge ancora*, o cinema italiano caracteriza-se sobretudo por sua adesão à atualidade. A crítica francesa não deixou de ressaltar, para o felicitar ou censurar por isso, mas sempre com um espanto solene, as poucas alusões precisas ao pós-guerra, com as quais Carné quis marcar seu último filme. Se o diretor e o roteirista se empenharam tanto para fazer com que o compreendêssemos, foi porque 19 em cada 20 filmes franceses não podem se situar nos últimos dez anos. Ao contrário, até mesmo quando o essencial do roteiro é independente da atualidade, os filmes italianos são, antes de tudo, reportagens reconstituídas. A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, tais como são no mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americano, francês ou inglês.

A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou.

Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época. A história italiana recente é sem dúvida irreversível. A guerra não é ressentida ali como um parêntese, mas como uma conclusão: o fim de uma época. Em certo sentido a Itália só tem três anos. Porém, a mesma causa podia produzir outros efeitos. O que não deixa de ser admirável, e de assegurar para o cinema italiano uma audiência moral bem ampla nas nações ocidentais, é o sentido que a pintura da atualidade ganha ali. E, ainda, em um mundo já obcecado pelo terror e pelo ódio, onde a realidade quase nunca é amada por ela mesma, mas apenas recusada e defendida como um sinal político, o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio seio da época que ele pinta, um humanismo revolucionário.

Amor e recusa do real

Os filmes italianos recentes são pelo menos pré-revolucionários: todos recusam, implícita ou explicitamente, pelo humor, pela sátira ou pela poesia, a realidade social da qual se servem, mas sabem, até nas tomadas de posição mais claras, nunca tratar tal realidade como um meio. Condená-la não obriga à má fé. Eles não esquecem que, antes de ser condenável, o mundo é, simplesmente. Isso é bobagem e talvez seja também tão ingênuo quanto

o elogio que Beaumarchais fazia das lágrimas do melodrama, mas digam-me se, saindo de um filme italiano, vocês não se sentem melhor, se vocês não têm vontade de mudar a ordem das coisas, e de preferência persuadindo os homens, pelo menos aqueles que podem ser persuadidos e que somente a cegueira, o preconceito ou a má sorte conduziram a maltratar seus semelhantes.

Por isso os roteiros de muitos filmes italianos, quando lemos seus resumos, não resistem ao ridículo. Reduzidos à intriga, eles não passam, no mais das vezes, de melodramas moralizantes. No filme, porém, os personagens existem com uma verdade perturbadora. Nenhum fica reduzido ao estado de coisa ou de símbolo, o que permitiria odiá-los confortavelmente, sem ter que ultrapassar, de antemão, o equívoco da humanidade deles.

Eu veria tranqüilamente no humanismo dos filmes italianos atuais seu principal mérito quanto ao fundo.³

Eles nos permitem saborear, quando talvez já não seja mais tempo para isso, um certo tom revolucionário do qual o terror ainda parece excluído.

O amálgama dos intérpretes

O que a princípio tocou naturalmente o público foi a excelência dos intérpretes. Com *Roma cidade aberta*, o cinema mundial enriqueceu-se com uma atriz de primeira ordem. Anna Magnani, a inesquecível moça grávida. Fabrizzi, o padre, Pagliero, o resistente, e outros não têm dificuldades em igualar em nossa memória as criações mais emocionantes do cinema. As reportagens e as informações da grande imprensa dedicaram-se, naturalmente, a anos dizer que *Vítimas da tormenta* tinha sido realizado com autênticos meninos de rua, que Rossellini filmava com uma figuração ocasional escolhida nos próprios lugares da ação, que a heroína na primeira história de *Paisà* era uma menina analfabeta encontrada no cais. Quanto a Anna Magnani, era, sem dúvida, uma profissional, mas que vinha do *café-concert*; e Maria Michi era apenas uma lanterninha de cinema.

Se esses recrutamentos dos intérpretes opõem-se aos hábitos do cinema, não constitui, entretanto, um método novo. Ao contrário, sua constância em todas as formas "realistas" do cinema desde, pode-se dizer, Louis Lumière, permite ver nela uma lei propriamente cinematográfica que a escola italiana apenas confirma e permite formular com segurança. Foi admirado também, outrora, no cinema russo, sua decisão de recorrer a atores não-profissio-

nais que faziam com que desempenhassem na tela o papel se sua vida cotidiana. Na realidade, foi criada em torno do cinema russo uma lenda. A influência do teatro foi bem grande sobre certas escolas soviéticas e, se os primeiros filmes de Eisenstein não têm atores, uma obra tão realista como *No caminho da vida* foi representada por profissionais do teatro e, desde então, a interpretação dos filmes soviéticos tornou-se novamente profissional como em todos os outros lugares. Nenhuma grande escola cinematográfica entre 1925 e o cinema italiano atual não reivindicará a ausência de atores, mas de vez em quando um filme fora de série lembrará seu interesse. Será precisamente sempre uma obra próxima da reportagem social. Citemos duas delas: *Sierra de Terruel* e *A última porta*. Em torno delas também foi criada uma lenda. Os heróis do filme de Malraux não são todos atores ocasionais provisoriamente encarregados de desempenhar o personagem de sua vida cotidiana. É o caso para muitos deles, mas não para os principais. O camponês, em particular, era um ator cômico bem conhecido em Madri. Quanto a *A última porta*, se os soldados aliados são autênticos aviadores que caíram no céu suíço, a mulher judia, por exemplo, é uma atriz de teatro. Seria preciso se referir a filmes como *Tabu* para não encontrar nenhum ator profissional, mas trata-se ali, como nos filmes infantis, de um gênero bem particular, em que o ator profissional é quase inconcebível. Mais recentemente, Rouquier, em *Farrebique*, se esforçou para desempenhar o papel a fundo. Mesmo ressaltando seu êxito, notemos que ele é quase único e que os problemas do filme camponês não são, quanto à interpretação, tão diferentes do filme exótico. Mais que um exemplo a ser imitado, *Farrebique* é um caso limite que não enfraquece em nada a regra a que chamarei: lei do amálgama. Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco a escola italiana atual, mais precisamente, porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais. O que importa é não colocar o profissional em seu lugar habitual: a relação que ele entretém com seu personagem não deve ser sobrecarregada o para público com nenhuma idéia a priori. É significativo que o camponês de *Sierra de Terruel* tenha sido um cômico de teatro, Anna Magnani uma cantora realista e Fabrizzi um palhaço de *vaudeville*. A profissão não é apenas uma contra-indicação, ao contrário; mas ela se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator a obedecer as exigências da *mise-en-scène* e a penetrar melhor em seu personagem. Os não-profissionais são naturalmente esco-

lhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito — a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo “morais”, do roteiro forem reunidas — obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão de verdade dos filmes italianos atuais. Parece que a adesão comum deles a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, seja a origem de uma espécie de osmose entre os intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral.

Se, porém, um método tão proveitoso para a arte cinematográfica só foi empregado esporadicamente, foi porque ele continha em si mesmo, infelizmente, seu princípio de destruição. O equilíbrio químico do amálgama é necessariamente instável, ele evolui fatalmente até reconstituir o dilema estético que havia provisoriamente resolvido: sujeição da vedete e documentário sem ator. Tal desintegração pode ser apreendida com mais clareza e rapidez nos filmes infantis ou de indígenas: a pequena Rari, de *Tabu*, acabou, parece, prostituta na Polônia, e sabemos o que acontece com as crianças que logo após o primeiro filme são consagradas vedete. No melhor dos casos elas se tornam jovens atores prodígio, mas isso é uma outra coisa. Na medida em que a inexperiência e a ingenuidade são fatores indispensáveis, é evidente que não resistem ao uso. Não podemos imaginar a “família Farrebique” em meia-dúzia de filmes e finalmente contratadas por Hollywood. Quanto aos atores profissionais, que no entanto não são vedetes, o processo de destruição é um pouco diferente. É o público que o provoca. Se a vedete consagrada transporta consigo seu personagem, o sucesso de um filme pode também confirmar o ator no papel que ele desempenha. Os produtores ficam bem felizes em reeditar um primeiro sucesso adiantando-se ao gosto bem conhecido do público de reencontrar seus atores prediletos em funções habituais. E mesmo se o ator é bem ajuizado para evitar se deixar aprisionar num papel, resta que seu rosto, certas constâncias de sua interpretação, tornando-se familiares, impedirão a fixação do amálgama com intérpretes não-profissionais.

Esteticismo, realismo e realidade

Atualidade do roteiro, verdade do ator são, entretanto, apenas a matéria-prima da estética do filme italiano.



Roma cidade aberta, de Roberto Rossellini: "Atualidade do roteiro, verdade do ator são entretanto, apenas a matéria-prima da estética do filme italiano".

Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia "realismo" em arte que não fosse em princípio profundamente "estético". Já pressentíamos, mas nos ecos do processo de bruxaria que alguns fazem hoje aos artistas suspeitos de um pacto com o demônio da arte pela arte, tínhamos tendência para esquecerlo. Tanto o real como o imaginário pertencem, em arte, apenas ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de caírem nas malhas da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação. Em outras palavras, quando a invenção e a complexidade das formas não recaem sobre o próprio conteúdo da obra, elas não deixam por isso de se exercer sobre a eficácia dos meios. Foi por tê-lo esquecido um pouco demais que o cinema soviético passou 20 anos do primeiro para o último lugar das grandes produções nacionais. Se o *Potemkin* pôde subverter o cinema, não foi apenas por causa de sua mensagem política,

tampouco por ter substituído o *staff* dos estúdios pelos cenários reais e a estrela pela multidão anônima, mas porque Eisenstein era o maior teórico da montagem de seu tempo, porque ele trabalhava com Tissé, o melhor operador do mundo, porque a Rússia era o centro do pensamento cinematográfico, em uma palavra, porque os filmes "realistas" que ela produzia continham mais ciência estética que os cenários, as iluminações e a interpretação das obras mais artificiais do expressionismo alemão.

É o que acontece hoje com o cinema italiano. Seu realismo não traz consigo, de modo algum, uma regressão estética, e sim, ao contrário, um progresso da expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística.

Em primeiro lugar, é preciso ver onde fica o cinema hoje em relação a isso. Desde o fim da heresia expressionista e principalmente desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo. Entendamos grosso modo que ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica. Com isso, o cinema opõe-se claramente à poesia, à pintura, ao teatro para se aproximar cada vez mais do romance. Não me proponho aqui a justificar pelas causas técnicas, psicológicas, econômicas, esse projeto estético fundamental do cinema moderno. Que me desculpem se o afirmo desta vez como um fato consumado, sem antes julgar a questão intrínseca dessa evolução e tampouco seu caráter definitivo. Mas o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artificios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. Por isso, seria vão rebelar-se contra qualquer progresso técnico novo que tivesse por objeto aumentar o realismo do cinema: som, cor, relevo. De fato, "a arte" cinematográfica se nutre com essa contradição, ela utiliza o melhor possível as possibilidades de abstração e de símbolo que os limites temporais da tela lhe oferecem,

Porém, tal utilização do resíduo de convenções abandonado pela técnica pode ser feita a serviço ou às custas do realismo, ela pode aumentar ou neutralizar a eficácia dos elementos de realidade capturados pela câmera. Podemos classificar, se não hierarquizar, os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que eles representam. Chamaremos, portanto, *realista todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela*. “Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva algumas das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo do original. Ao cabo dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração (o preto-e-branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica. É uma ilusão necessária, mas ela traz consigo rapidamente a perda de consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua representação cinematográfica. Quanto ao cineasta, a partir do momento em que obteve tal cumplicidade inconsciente do público, sua tentação de negligenciar cada vez mais a realidade é grande. O hábito e a preguiça ajudando, ele mesmo chega a não mais distinguir claramente onde começam e onde terminam suas mentiras. Não teria cabimento acusá-lo de mentir, já que a mentira constitui sua arte, mas apenas de não mais dominá-la, de ser sua própria vítima e de impedir qualquer conquista nova sobre a realidade.

De *Cidadão Kane* a *Farrebique*

Os últimos anos fizeram evoluir enormemente a estética do cinema em direção ao realismo. Desse ponto de vista, os dois eventos que marcam incontestavelmente a história do cinema desde 1940 são: *Cidadão Kane* e *Paisà*. Ambos fazem com que o realismo tenha um progresso decisivo, mas por vias bem diferentes. Se evoco o filme de Orson Welles antes de analisar a estilística dos filmes italianos, é porque ele permitirá situar melhor o sentido desta. Orson Welles restituiu à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: sua continuidade. A decupagem clássica, decorrente de Griffith, decompunha a realidade em planos

sucessivos, que não eram senão uma seqüência de pontos de vista, lógicos ou subjetivos, sobre o acontecimento. Um personagem, trancado num quarto, espera que seu carrasco venha a seu encontro. Ele fixa angustiadamente a porta. No momento em que o carrasco vai entrar, o diretor não deixará de fazer um primeiro plano da maçaneta da porta girando lentamente; esse primeiro plano é psicologicamente justificado pela extrema atenção da vítima ao sinal de sua aflição. É a seqüência de planos, análise convencional de uma realidade contínua, que constitui propriamente a linguagem cinematográfica.

A decupagem introduz, portanto, uma abstração evidente na realidade. Como estamos perfeitamente acostumados a isso, a abstração já não é sentida como tal. Toda revolução introduzida por Orson Welles parte da utilização sistemática de uma profundidade de campo inusitada. Enquanto a objetiva da câmera clássica focaliza sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles abrange com a mesma clareza todo o campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático. Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. É, portanto, a utilização inteligente de um progresso preciso que *Cidadão Kane* deve seu realismo. Graças à profundidade do campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível.

Podemos ver com que elementos da realidade o cinema se enriqueceu, mas, de outros pontos de vista, é evidente que ele se afastou da realidade, ou, pelo menos não se aproximou mais dela do que a estética clássica. Proibindo-se, pela complexidade de sua técnica, de recorrer em particular à realidade bruta — ao cenário natural, à filmagem externa,⁴ à iluminação solar, à interpretação não profissional —, Orson Welles renuncia ao mesmo tempo às qualidades absolutamente inimitáveis do documento autêntico e que, também fazendo parte da realidade, podem, elas também, fundar um “realismo”. Se quisermos, do lado oposto de *Cidadão Kane* situaríamos *Farrebique* em que a vontade sistemática de só utilizar uma matéria-prima natural conduziu Rouquier a perder terreno precisamente no domínio da perfeição técnica.

Assim, a mais realista de todas as artes partilha, contudo, a sina comum. Ela não pode apreender a realidade inteira, ela lhe escapa necessariamente por algum lado. Um progresso técnico

pode, sem dúvida, quando seu emprego é bom, apertar as malhas da rede, mas é sempre preciso escolher mais ou menos entre esta ou aquela realidade. Isso acontece um pouco com a câmera, como com a sensibilidade da retina. Não são as mesmas terminações nervosas que registram a cor e a intensidade luminosa, a densidade de uma estando comumente em função inversa à das outras; os animais que distinguem perfeitamente, à noite, a forma de sua presa, são apenas quase cegos à cor.

Entre os realismos opostos, mas igualmente puros, de *Farrebique* e de *Cidadão Kane*, numerosas alianças são possíveis. Aliás, a margem de perda do real implicada em qualquer tomada de posição "realista" permite muitas vezes ao artista multiplicar, pelas convenções estéticas que ele pode introduzir no lugar que ficou vago, a eficácia da realidade escolhida. Temos precisamente um exemplo notável disso com o cinema italiano recente. Por falta de equipamento técnico, os diretores foram obrigados a gravar posteriormente o som e o diálogo: perda de realismo. Livres, porém, para brincar com a câmera sem relação com o microfone, eles aproveitaram para estender seu campo de ação e sua mobilidade, de onde veio o acréscimo imediato do coeficiente de realidade.

Os aperfeiçoamentos técnicos que permitirão conquistar outras propriedades do real: cor e relevo, por exemplo, não poderão, aliás, senão aumentar o afastamento dos dois pólos realistas que se situam muito bem, hoje, em torno de *Farrebique* e de *Cidadão Kane*. As qualidades das filmagens em estúdio serão, com efeito, cada vez mais tributárias de um aparelho complexo, delicado e atravancador. Será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade.

Paisà

Como situar o filme italiano no espectro do realismo? Depois de ter tentado delimitar a geografia desse cinema tão penetrante na descrição social, tão minucioso e tão perspicaz na escolha do detalhe verdadeiro e significativo, resta-nos ainda compreender sua geologia estética.

Seria obviamente ilusório pretender reduzir toda a produção italiana recente a alguns traços comuns bem característicos e indiferentemente aplicáveis a todos os diretores. Tentaremos apenas destacar as características mais geralmente aplicáveis, reservando-nos porém, em último caso, a restringir nossa ambição às obras mais significativas. Já que precisaremos também fazer uma esco-

lha, digamos logo que disporemos implicitamente os principais filmes italianos em círculo concêntrico de interesse decrescente em torno de *Paisà*, pois é o filme de Rossellini que encerra mais segredos estéticos.

A técnica do relato

Como no romance, é principalmente a partir da técnica do relato que a estética implícita da obra cinematográfica pode se revelar. O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o "sentido". O objetivismo do romance moderno, reduzindo ao mínimo o aspecto propriamente gramatical da estilística,⁵ revelou a essência mais secreta do estilo. Certas qualidades da língua de Faulkner, de Hemingway ou de Malraux não poderiam com certeza entrar numa tradução, porém, o essencial do estilo deles nada sofre com isso, pois neles "o estilo" se identifica quase que totalmente com a técnica do relato. Ele não é senão a colocação no tempo de fragmentos de realidade. O estilo torna-se a dinâmica interna do relato, é um pouco como a energia à matéria ou, se quisermos, como a física específica da obra; é ele quem dispõe uma realidade retalhada sobre o espectro estético do relato, quem polariza a limalha dos fatos sem modificar a composição química deles. Um Faulkner, um Malraux, um Dos Passos tem seu universo pessoal que se define evidentemente pela natureza dos fatos relatados, mas também pela lei de gravitação que os mantém suspensos fora do caos. Será, portanto, propício definir o estilo italiano a partir do roteiro, de sua gênese e das formas de exposição que ele determina.

A visão de alguns filmes italianos bastaria, se não tivéssemos além disso o testemunho de seus autores, para nos convencer da parte que cabe à improvisação. Sobretudo desde o cinema falado, um filme exige um trabalho complexo demais, põe em jogo muito dinheiro para admitir a menor hesitação no meio do caminho. Pode-se dizer que no primeiro dia de filmagem o filme já está virtualmente realizado na decupagem que prevê tudo. As condições materiais da realização na Itália, logo após a Liberação, a natureza dos temas tratados e provavelmente alguma genialidade étnica liberaram os diretores dessas sujeições. Rossellini partiu com sua câmera, película e esboços de roteiros que modificou a bel-prazer de sua inspiração, meios materiais ou humanos, natureza, paisagens... Era assim que Feuillade procedia em busca nas ruas de

Paris de uma seqüência para *Os vampiros* ou para *Fantomas*, na qual ele não ficava menos preso do que os espectadores que foram deixados ofegantes de inquietação na semana precedente. Certamente a margem de improvisação pode ser maior ou menor. Reduzida no mais das vezes ao detalhe, ela é suficiente, contudo, para dar ao relato um andamento e um tom bem diferentes daquele que conhecemos comumente na tela. É claro que o roteiro de *O coração manda* é tão bem traçado quanto o de uma comédia americana, mas eu apostaria de bom grado que um terço dos planos não estava rigorosamente previsto. O roteiro de *Vítimas da tormenta* não parece submetido a uma necessidade dramática muito rigorosa, e o filme termina com uma situação que podia muito bem não ter sido a última. O filminho encantador de Pagliero, *Roma citta libera*, se diverte em criar e desfazer mal-entendidos que sem dúvida poderiam ser entrelaçados de outra maneira. Infelizmente, os demônios do melodrama, aos quais os cineastas italianos nunca podem resistir completamente, ganha aqui e ali a partida, introduzindo então uma necessidade dramática com efeitos rigorosamente previsíveis. Mas essa é uma outra história. O que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade do relato é mais biológica do que dramática. Ele brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida.⁶ Não se deve deduzir daí que tal método é *a priori* menos estético do que a previsão lenta e meticulosa. Porém, o preconceito que o tempo, o dinheiro e os meios valem por si só é tão tenaz que esquecemos de reportá-los à obra e ao artista... Van Gogh refazia dez vezes bem rápido o mesmo quadro, enquanto Cézanne retornava anos a fio ao seu. Certos gêneros exigem que se trabalhe com velocidade, que se opere em período febril. O cirurgião, no entanto, deve ter ainda mais segurança e precisão. Só a esse preço o cinema italiano pode possuir o andamento da reportagem, essa naturalidade mais próxima do relato oral do que da escritura, do croqui que da pintura. Era preciso ter ali o desembaraço e a segurança do olho de Rossellini, de Lattuada, de Vergano e de De Santis. A câmera deles possui um tato cinematográfico bem perspicaz, antenas maravilhosamente sensíveis, que lhe permite apreender num repente o que é preciso, como é preciso. Em *O bandido*, o prisioneiro voltando da Alemanha descobre que sua casa foi destruída. Do conjunto de imóveis, resta apenas um monte de pedras rodeado de paredes em ruínas. A câmera nos mostra o rosto do homem, depois, seguindo o movimento de seus olhos, faz uma longa panorâmica de 360 graus que nos revela o espetáculo. A ori-

ginalidade de tal panorâmica é dupla: (1) no início, ficamos exteriores ao ator, pois o olhamos por intermédio da câmera, mas durante a panorâmica identificamo-nos naturalmente com ele, a ponto de ficarmos surpresos quando, terminados os 360 graus, redescobrimos um rosto tomado de horror; (2) a velocidade da panorâmica subjetiva é variável. Ela começa deslizando lentamente e depois quase pára, contempla lentamente as paredes deterioradas e queimadas no próprio ritmo do olhar do homem, como que movida diretamente por sua atenção.

Foi preciso que me estendesse nesse pequeno exemplo para não me restringir a afirmar em abstrato o que chamo, quase no sentido psicológico da palavra: o "tato" cinematográfico. Tal plano se aproxima em seu dinamismo ao movimento da mão que desenha um croqui; deixando brancos, esboçando aqui, ali cercando e examinando o objeto. Penso na câmera lenta no documentário sobre Matisse que nos revela, embaixo do arabesco contínuo e uniforme do traço, as hesitações variáveis da mão. Em tal decupagem o movimento do aparelho é muito importante. A câmera deve estar tão pronta a se mover quanto a se imobilizar. *Travelings* e panorâmicas não têm o caráter quase divino que a grua americana lhes atribuía em Hollywood. Quase tudo é feito na altura dos olhos ou a partir de pontos de vista concretos como são um telhado ou uma janela. Toda a inesquecível poesia do passeio das crianças no cavalo branco em *Vítimas da tormenta* se reduz tecnicamente a um ângulo de tomada em *contra-plongée*, que dá aos cavaleiros e à cavalgadura a perspectiva de uma estátua equestre. Christian Jaque teve muito mais dificuldade com seu cavalo fantasma em *Sortilégios*. Tanta virtuosidade cinematográfica não impedia sua égua de ter o prosaísmo de um velho cavalo de fiacre. A câmera italiana conserva alguma coisa do humanismo da Bel-Howell de reportagem, inseparável da mão e do olho, quase identificada com o homem, regulada prontamente a sua atenção.

Quanto à foto, é óbvio que a iluminação não desempenhará senão um papel expressivo bem fraco. Em primeiro lugar, porque ela exige o estúdio e a maioria das tomadas é feita em externa ou em cenário real; depois, porque o estilo reportagem se identifica para nós com o aspecto acinzentado das atualidades. Seria um contra-senso cuidar ou melhorar excessivamente a qualidade plástica do estilo.

Tal como tentamos descrevê-lo até aqui, o estilo dos filmes italianos pareceria aparentado, com mais ou menos destreza, controle e sensibilidade, a um jornalista meio literário, a uma arte hábil,

viva, simpática, até mesmo emocionante, mas, em seu princípio menor. É às vezes o caso, ainda que se possa colocar o gênero bem alto na hierarquia estética. Seria injusto e errôneo ver nele a última realização de tal técnica. Do mesmo modo que em literatura a reportagem, e sua ética da objetividade (mas talvez fosse melhor dizer da exterioridade), apresentaram apenas as bases de uma nova estética do romance,⁷ a técnica dos cineastas italianos culmina, nos melhores filmes, e particularmente em *Paisà*, numa estética do relato igualmente complexa e original.

Paisà é, em princípio, provavelmente, o primeiro filme que equivale rigorosamente a uma antologia de contos. Só conhecíamos o filme de *sketches*, gênero, se for um, bastardo e falso. Rossellini nos conta sucessivamente seis histórias da Liberação italiana. Elas só têm em comum esse elemento histórico. Três delas, a primeira, a quarta e a última, se vinculam à Resistência, as outras são episódios divertidos, patéticos ou trágicos, à margem do avanço aliado. A prostituição, o mercado negro, a vida de um convento franciscano, fornecem indiferentemente sua matéria. Nenhuma outra progressão, senão certa disposição das histórias segundo uma ordem cronológica a partir de um desembarque de destacamento aliado na Sicília. Porém, o fundo social, histórico e humano das seis histórias lhes confere uma unidade mais do que suficiente para fazer delas uma obra perfeitamente homogênea em sua diversidade. Mas, sobretudo, a duração de cada história, a estrutura, sua matéria, sua duração estética nos dão pela primeira vez a impressão exata de um conto. O episódio de Nápoles, no qual vemos um garoto especialista do mercado negro vender roupas de um negro bêbado, é um admirável conto "de" Saroyan. Um outro evoca Steinbeck, outro Hemingway, outro (o primeiro) Faulkner. Não quero dizer apenas pelo tom ou pelo tema, porém, mais profundamente, pelo estilo. Infelizmente, não podemos citar entre aspas uma seqüência de filme como um parágrafo, e sua descrição literária fica forçosamente incompleta. Eis, no entanto, um episódio do último conto (que me faz pensar ora em Hemingway, ora em Faulkner): (1) um pequeno grupo de guerrilheiros italianos e soldados aliados foi abastecido com víveres por uma família de pescadores que vive numa espécie de fazenda, isolada em pleno pântano do delta do Pó. Dão-lhes uma cesta de enguias e eles vão embora; uma patrulha alemã percebe mais tarde o ocorrido e executa todos os habitantes da fazenda; (2) ao cair da tarde, o oficial americano e um guerrilheiro caminham em algum lugar do pântano. Ao longe um fuzilamento. Um diálogo elíptico dá a

entender que os alemães fuzilaram os pescadores; (3) homens e mulheres estendidos mortos em frente da cabana, um bebê quase nu chora sem parar no crepúsculo. Mesmo tão sucintamente descrito, esse fragmento de relato deixa aparecer suficientemente imensas elipses, ou melhor dizendo, lacunas. Uma ação bastante complexa fica reduzida a três ou quatro curtos fragmentos, por si só já elípticos em relação à realidade que revelam. Passemos pelo primeiro, puramente descritivo. No segundo, o acontecimento só nos é comunicado por aquilo que os guerrilheiros podem saber dele: tiros ao longe. O terceiro é apresentado independentemente da presença dos guerrilheiros. Não é sequer certo que a cena tenha alguma testemunha. Uma criança chora no meio de seus pais mortos: é isso, é um fato. Como os alemães fizeram para saber da culpa dos camponeses? Por que a criança está ainda viva? Isso não é problema do filme. Entretanto, toda uma série de acontecimentos encadearam-se até esse resultado. Sem dúvida, normalmente, o cineasta não mostra tudo — aliás é impossível —, mas sua escolha e suas omissões tendem, contudo, a reconstituir um processo lógico no qual a mente passa sem dificuldades das causas aos efeitos. A técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade à sucessão dos fatos, mas estes não engrenam uns nos outros como os elos de uma cadeia. A mente deve saltar de um fato para o outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um riacho. Acontece de o pé hesitar na escolha entre dois rochedos, ou de não acertar uma pedra ou de deslizar sobre uma delas. Assim faz nossa mente. É que a essência das pedras não é de permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés, tampouco a do formato do melão de facilitar a divisão justa pelo *pater familias*. Os fatos são fatos, nossa imaginação os utiliza, mas eles não têm por função *a priori* servi-la. Na decupagem cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao do relato romanesco clássico), o fato é atacado pela câmera, retalhado, analisado, reconstituído; sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas esta fica revestida de abstração como a argila de um tijolo pela parede ainda ausente que multiplicará seu paralelepípedo. Os fatos, em Rossellini, ganham um sentido, mas não a maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quer, a moral da história. Uma moral a qual a mente não pode precisamente escapar, pois ela vem da própria realidade. No episódio



“*Paisà* é, em princípio, provavelmente, o primeiro filme que equivale rigorosamente a uma antologia de contos.”

“de Florença”, uma mulher atravessa a cidade, ainda ocupada pelos alemães e por grupos fascistas, para tentar encontrar um chefe do maqui, seu noivo. Um homem, que também procura sua mulher e seu filho, a acompanha. A câmera os segue passo a passo, nos faz participar de todas as dificuldades que eles encontram, de todos os perigos, mas com uma perfeita imparcialidade na atenção que dá aos heróis da aventura e às situações que precisam atravessar. Com efeito, tudo o que acontece em Florença atormentada pela Liberação tem a mesma importância, a aventura pessoal desses dois seres insinua-se, bem ou mal, numa agitação de outras aventuras, como quando se tenta dar cotoveladas através da multidão para encontrar alguém que se perdeu. Na ocasião, vislumbramos nos olhos daqueles que dão passagem outras preocupações, outras paixões, outros perigos, perto dos quais os nossos são derisórios. No final e por acaso, a mulher fica sabendo pela boca de um guerrilheiro ferido que a pessoa que ela procura está morta. Mas a frase que lhe revela isso não lhe é propriamente destinada, ela vem acertá-la como uma bala perdida. A pureza de linha desse relato não deve nada aos procedimentos de composição clássica para uma narração desse gênero. O interesse nunca é artificialmente colocado sobre a heroína. A câmera não pretende ser psicologicamente subjetiva. Participamos ainda mais dos sentimentos

dos protagonistas, pois é fácil deduzi-los e o patético não vem do fato de uma mulher ter perdido o homem que ela ama, mas da situação desse drama particular dentro de outros mil dramas, de sua solidão solidária do drama da Liberação de Florença. A câmera se limitou a seguir como que para uma reportagem imparcial uma mulher em busca de um homem, ela deixa para nós o cuidado de estar com a mulher, de compreendê-la e de sofrer com ela.

No admirável episódio final dos guerrilheiros cercados no pântano, a água lamacenta do delta do Pó, os bambus a perder de vista, grandes só o bastante para ocultar homens agachados nos pequenos barcos chatos, o barulho das ondas na madeira têm um lugar de certo modo equivalente ao dos homens. Assinalemos a esse respeito que tal participação dramática do pântano se deve em grande parte a certas qualidades intencionais da filmagem. De modo que a linha de horizonte fica sempre na mesma altura. Tal permanência das proporções da água e do céu ao longo de todos os planos manifesta uma das características essenciais dessa paisagem. Ela é o equivalente exato, nas condições impostas pela tela, da impressão subjetiva que os homens vivos podem sentir entre o céu e a água e cuja vida depende constantemente de um ínfimo deslocamento angular em relação ao horizonte. Vemos com esse exemplo o quanto a câmera em externa dispõe ainda de sutilezas de expressão quando é manejada por um operador como o de *Paisà*.

A unidade do relato cinematográfico em *Paisà* não é o “plano”, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o “fato”. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo “sentido” se sobressai somente *a posteriori*, graças a outros “fatos” entre os quais a mente estabelece relações. Sem dúvida o diretor escolheu esses “fatos”, mas respeitando sua integridade de “fato”. O primeiro plano da maçaneta da porta, ao qual há pouco fiz alusão, era menos um fato que um signo isolado *a priori* e pela câmera, que não tinha mais independência semântica que uma preposição numa frase. É o contrário do pântano ou da morte dos camponeses.

Porém, a natureza da “imagem-fato” não é apenas entreter com outras “imagens-fatos” as relações inventadas pela mente. Estas são, de certo modo, as propriedades centrífugas da imagem, as que permitem constituir o relato. Considerada por si só, cada imagem sendo apenas um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma densidade concreta igual. É ainda o contrário da *mise-en-scène* do gênero “ma-

Tudo q. u. mostra do e parte da realidade, então, é importante

çaneta de porta”, no qual a cor da laca, a espessura da sujeira na madeira na altura da mão, o brilho do metal, a deterioração da lingueta são outros tantos fatos perfeitamente inúteis, parasitas concretos da abstração que será conveniente eliminar.

Em *Paisà* (e lembro que com isso entendo, em graus diversos, a maioria dos filmes italianos), o primeiro plano da maçaneta de porta seria substituído pela “imagem-fato” de uma porta cujas características concretas seriam igualmente aparentes. Pelo mesmo motivo o comportamento dos atores zelará para nunca dissociar a interpretação deles do cenário ou da interpretação dos outros personagens. O próprio homem não é senão um fato entre outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada *a priori*. Por isso, os cineastas italianos são os únicos que conseguem fazer boas cenas de ônibus, de caminhão ou de vagão, precisamente porque elas reúnem uma densidade particular do cenário e dos homens, e porque sabem descrever ali uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela está imbricada; a sutileza e a agilidade dos movimentos da câmera deles nesses espaços estreitos e atravancados, a naturalidade do comportamento de todos os personagens que entram no campo, fazem de tais cenas a fina flor, por excelência, do cinema italiano.

O realismo do cinema italiano e a técnica do romance americano

Receio que a ausência de documentos cinematográficos tenha prejudicado a clareza destas linhas. Se, no entanto, meus passos puderam ser até aqui seguidos, o leitor deve ter notado que fui levado a caracterizar quase nos mesmos termos o estilo de Rossellini em *Paisà* e o de Orson Welles em *Cidadão Kane*. Por vias técnicas diametralmente opostas, ambos chegam, no entanto, a uma “decupagem” que respeita, mais ou menos da mesma maneira, a realidade: tanto a profundidade de campo de Orson Welles, como a escolha realista de Rossellini. Tanto num quanto noutro encontramos a mesma dependência do ator em relação ao cenário, o mesmo realismo de interpretação imposto a todos os personagens no campo, qualquer que seja a “importância” dramática deles. Melhor ainda: com modalidades de estilo evidentemente bem diferentes, o próprio relato ordena-se, no fundo, da mesma maneira em *Cidadão Kane* e em *Paisà*. Isso porque, numa independência técnica total, na ausência evidente de qualquer influência direta, através de temperamentos que não poderíamos imaginar menos

compatíveis, Rossellini e Orson Welles levaram adiante, no fundo, o mesmo propósito estético essencial, eles têm a mesma concepção estética do “realismo”.

Tive tempo de comparar, na ocasião, o relato de *Paisà* ao de certos romancistas e contistas modernos. As relações da técnica de Orson Welles com a do romance americano (e particularmente de Dos Passos) são, por outro lado, bem evidentes para que eu me permita desvendar agora minha tese. A estética do cinema italiano, pelo menos em suas partes mais elaboradas e em diretores tão conscientes de seus meios quanto Rossellini, não é senão o equivalente cinematográfico do romance americano.

Que fique bem entendido que se trata aqui de algo muito diferente de uma adaptação banal. Hollywood não se cansa de “adaptar” os romances americanos para a tela. Sabemos o que Sam Wood fez de *Por quem os sinos dobram*. É que ele só procura, no fundo, restituir uma intriga. Se fosse fiel frase por frase, não teria ainda assim transcrito estritamente nada do livro para a tela. Podemos contar nos dedos das duas mãos os filmes americanos que souberam fazer passar em imagem alguma coisa do estilo dos romancistas, isto é, da própria estrutura do relato, da lei de gravitação que rege a organização dos fatos em Faulkner, Hemingway ou Dos Passos. Foi preciso esperar Orson Welles para vislumbrar o que podia ser o cinema do romance americano.⁸

Ora, enquanto Hollywood multiplica as adaptações de *best-sellers* afastando-se cada vez mais do sentido dessa literatura, é na Itália que se realiza, naturalmente, e com uma facilidade que exclui qualquer idéia de cópia consciente e voluntária, com base em roteiros totalmente originais, o cinema da literatura americana. Não se deve, sem dúvida, deixar de lado na conjuntura a popularidade dos romancistas americanos na Itália, onde suas obras foram traduzidas e assimiladas bem antes do que na França, onde é notória, por exemplo, a influência de um Saroyan sobre um Vittorini. Porém, mais que estas relações duvidosas de causa e efeito, prefiro invocar a excepcional afinidade das duas civilizações, tal como foi revelada pela ocupação aliada. O “G. I.” se sentiu logo em casa na Itália e o *Paisà* se reconheceu no G. I., branco ou negro, uma familiaridade imediata. A proliferação do mercado negro e da prostituição no exército americano não é o menor exemplo que prova a simbiose das duas civilizações. Também não é à toa que os soldados americanos são personagens importantes na maioria dos filmes italianos recentes e que eles conservam seu lugar ali com uma naturalidade que já diz tudo.

O que quer que seja, no entanto, e se certas vias de influência foram abertas pela literatura ou pela ocupação, trata-se de um fenômeno inexplicável unicamente nesse nível. O cinema americano é feito hoje na Itália, porém, nunca o cinema da península foi tão tipicamente italiano. O sistema de referência que adotei me afastou de outras aproximações ainda menos contestáveis, por exemplo, com a tradição do conto italiano, a *comedia dell'arte* e a técnica do afresco. Mais que uma "influência", é um acordo do cinema e da literatura, sobre os mesmos dados estéticos profundos, sobre uma concepção comum das relações da arte e da realidade. Há muito tempo o romance moderno realizou sua revolução "realista", integrou o behaviorismo, a técnica da reportagem e a ética da violência. Longe de o cinema ter exercido alguma influência sobre essa evolução, como se acredita, freqüentemente, um filme como *Paisà* prova, ao contrário, que ele estava uns 20 anos atrás do romance contemporâneo. É um dos grandes méritos do cinema italiano recente ter sabido encontrar para a tela os equivalentes propriamente cinematográficos da mais importante revolução literária moderna.

NOTAS

1. *Esprit*, janeiro de 1948.
 2. A influência de Jean Renoir sobre o cinema italiano é capital e decisiva. Ela só se iguala à de René Clair.
 3. Não me dissimulo a parte de habilidade política mais ou menos consciente que se esconde, provavelmente, sob essa generosidade comunicativa. É possível que amanhã o vigário de *Roma cidade aberta* não se entenda tão bem com o ex-resistente comunista. É possível que o cinema italiano logo se torne, ele também, político e guerrilheiro. É possível que em tudo isso haja algumas meias-verdades. Pró-americano com bastante habilidade, *Paisà* foi realizado por democratas-cristãos e por comunistas. Tirar de uma obra o que ali se encontra não é se iludir, e sim ser inteligente. No momento, o cinema italiano é muito menos político do que sociológico. Quero dizer que realidades sociais tão concretas quanto a miséria, o mercado negro, a administração, a prostituição, o desemprego ainda não parecem ter cedido o lugar na consciência do público aos valores a priori da política. Os filmes italianos quase não nos informam sobre o partido ao qual pertence o diretor, tampouco sobre aquele que ele pretende adular. Tal estado de fato se deve, provavelmente, ao temperamento étnico, mas também à situação política italiana e ao estilo do partido comunista na península.
- Independente da conjunção política, esse humanismo revolucionário tem igualmente suas origens numa certa consideração pelo indivíduo, a massa é apenas raramente considerada como uma força social positiva. Quando é evocada, é geralmente para mostrar seu caráter destruidor e negativo em relação ao herói: o

tema do homem na multidão. Desse ponto de vista, o último grande filme italiano, *Trágica perseguição* e *Il sole sorge ancora* são duas exceções significativas que marcam talvez uma nova tendência.

O diretor G. de Santis (que fez muito como assistente em *Il sole sorge ancora*, é o único que faz de um grupo de homens, de uma coletividade, um dos protagonistas do drama.

4. As coisas se complicam quando se trata de um cenário urbano. Os italianos levam nisso uma vantagem incontestável: a cidade italiana, seja ela antiga ou moderna, é prodigiosamente fotogênica. Desde a antiguidade o urbanista italiano sempre foi teatral e decorativo. A vida urbana é um espetáculo, uma *comedia dell'arte* que os italianos dão a si mesmos. E até mesmo nos bairros mais miseráveis a espécie de agregação coralina das casas constitui, graças aos terraços e às varandas, eminentes possibilidades espetaculares. O pátio é um cenário elisabetano onde o espetáculo é visto de baixo, onde são os espectadores das varandas que representam a comédia. Foi apresentado em Veneza um documentário poético constituído exclusivamente de uma montagem de fotos de pátios. O que dizer, então, quando as fachadas teatrais dos palácios combinam seus efeitos de ópera com a arquitetura de comédia das casas miseráveis? Acrescente-se a isso o sol e a ausência de nuvens (inimigo número 1 das tomadas em externa) e terão a explicação da superioridade do filme italiano para as externas urbanas.
5. No caso de *O estrangeiro*, de Camus, por exemplo, Sartre mostrou as relações metafísicas do autor com o emprego repetido do pretérito perfeito, tempo de uma eminente pobreza modal.
6. Quase todos os créditos dos filmes italianos têm na rubrica "roteiro" uns dez nomes. Não se deve levar esta imponente colaboração muito a sério. Ela tem por objetivo, em primeiro lugar, dar ao produtor garantias ingenuamente políticas: ali se encontram regularmente o nome de um democrata-cristão e o de um comunista (como no filme, um marxista e um vigário). O 3º co-roteirista é reputado por saber construir uma história, o 4º por encontrar *gags*, o 5º porque ele faz bons diálogos. O 6º "porque ele tem o senso da vida" etc. O resultado não é nem melhor nem pior do que se houvesse apenas um roteirista. Mas a concepção do roteiro italiano se aplica bem a essa paternidade coletiva onde cada um traz uma idéia sem que o diretor do filme se sinta finalmente obrigado a segui-la. Mais do que do trabalho em série dos roteiristas americanos, seria preciso aproximar tal interdependência da improvisação da *comedia dell'arte* ou até mesmo do *jazz hot*.
7. Não vou me enveredar aqui na polêmica histórica sobre as origens ou as pré-figurações do romance de reportagem no século XIX. Em Stendhal ou nos naturalistas, ainda se trata, mais do que de objetividade propriamente dita, de franqueza, de audácia, de perspicácia na observação. Os próprios fatos ainda não tinham essa espécie de autonomia ontológica que faz deles uma sucessão de mônadas fechadas, estritamente limitadas por suas aparências.
8. Entretanto, várias vezes o cinema passou perto de tais verdades, em Feuillade, por exemplo, ou com Stroheim. Mais próximo de nós, Malraux compreendeu claramente os equivalentes de certo estilo de romance com o relato cinematográfico. Enfim, por instinto e genialidade, Renoir já aplicou em *A regra do jogo* o essencial dos princípios da profundidade de campo e da *mise-en-scène* simultânea para todos os atores. Ele se explicou num artigo profético da revista *Point*, em 1938.

XXI

LA TERRA TREMA¹

O tema de *La terra trema* nada deve à guerra. Trata-se de uma tentativa de revolta dos pescadores de um vilarejo siciliano contra o jugo econômico do armador local. Darei uma idéia bem exata dele definindo-o como uma espécie de “super-Farrebique” da cabotagem. As analogias com o filme de Rouquier são numerosas: em primeiro lugar, o realismo quase documentário e, se podemos dizer, o exotismo interno do tema, o lado geografia humana implícito (a esperança de se liberar do armador equivale para a família siciliana à “eletricidade” da família Farrebique). Embora em *La terra trema* (filme comunista) o vilarejo inteiro esteja em causa, é através da família, do avô aos netos, que a aventura é contada. Essa família, durante a luxuosa recepção da “Universal” no hotel “Excelsior”, de Veneza, não era tão diferente da família Farrebique deslocada para os coquetéis parisienses. Visconti também não quis recorrer à interpretação profissional, sequer ao “amalgama” de Rossellini. Seus pescadores são verdadeiros pescadores escolhidos no próprio lugar da ação. Ação, se podemos dizer, pois essa, como em *Farrebique*, renuncia voluntariamente às seduções dramáticas: a história se desenrola indiferente às regras do suspense; nenhum outro recurso senão o de interessar-se pelas próprias coisas, como na vida. A esses aspectos, porém, mais negativos do que positivos, se restringem as semelhanças com *Farrebique*, do qual *La terra trema* está, pelo estilo, o mais afastado possível.

Visconti procurou e obteve incontestavelmente uma síntese paradoxal do realismo e do esteticismo. Rouquier também, mas a transposição poética de *Farrebique* se deveu essencialmente à montagem (lembrem-se das seqüências sobre o inverno e a prima-

vera); a de Visconti, ao contrário, não recorreu de modo algum aos efeitos de aproximação das imagens. Cada uma delas contém em si seu sentido e o exprime totalmente. Por isso também *La terra trema* só pode ser parcialmente comparado ao cinema soviético dos anos 25-30, no qual a montagem era essencial. Acrescentemos a isso que também não é pelo simbolismo da imagem que o sentido é aqui descoberto, esse simbolismo ao qual Eisenstein (e Rouquier) recorre constantemente. A estética da imagem é sempre rigorosamente plástica; ela evita qualquer transposição épica. A frota de barcos que saem do porto pode ser de uma beleza estonteante: e, no entanto, ela é apenas a frota do vilarejo, e não, como em *O encouraçado Potemkin*, o entusiasmo e a adesão da população de Odessa que envia seus barcos de pesca para levar víveres aos rebeldes. Mas, dirão, onde pode a arte se refugiar depois de um postulado tão asceticamente realista? Em qualquer outra parte. Em primeiro lugar, na qualidade fotográfica. Nosso compatriota Aldo, que antes disso não fez nada de importante e quase que só era conhecido como fotógrafo de estúdio, realizou um estilo de imagem profundamente original, e cujo equivalente só vejo nos curtas-metragens suecos de Arne Sucksdorf. Permito-me lembrar, para abreviar minha explicação, que no artigo sobre a escola italiana de Liberação,² havia estudado alguns aspectos do realismo cinematográfico atual e fui levado a ver em *Farrebique* e *Cidadão Kane* os dois pólos das técnicas realistas. O primeiro atinge a realidade no objeto, o outro nas estruturas de sua representação. Em *Farrebique* tudo é verdade; em *Kane* tudo é reconstituído em estúdio, e isso porque a profundidade de campo e a rigorosa composição da imagem não poderiam ser obtidas em externa. Entre os dois, *Paisà* se aparentaria mais com *Farrebique* pela imagem, a estética realista introduzindo-se entre os blocos de realidade, graças a uma concepção particular do relato. As imagens de *La terra trema* realizam o paradoxo e a proeza de integrar ao realismo documentário de *Farrebique* o realismo estético de *Cidadão Kane*. Se não absolutamente pela primeira vez, pelo menos com essa consciência sistemática, a profundidade de campo é utilizada fora do estúdio, tanto nas externas ao ar livre, debaixo de chuva e até mesmo em plena noite, quanto no interior, nos cenários reais das casas dos pescadores. Não posso insistir sobre a proeza técnica que isso representa, mas gostaria de frisar que a profundidade de campo levou naturalmente Visconti (como Welles) não somente a renunciar à montagem, mas literalmente a reinventar a decupagem. Seus “planos”, se podemos ainda falar de planos, são



“As imagens de *La terra trema* realizam o paradoxo e a proeza de integrar ao realismo documentário da *Farrebique* o realismo estético de *Cidadão Kane*.”

de uma duração desmedida, no mais das vezes, três ou quatro minutos; neles desenrolam-se naturalmente várias ações a um só tempo. Visconti parece ter desejado também sistematicamente construir sua imagem sobre o evento. Um pescador enrola um cigarro? Nenhuma elipse nos será concedida, veremos toda a operação. Esta não será reduzida à sua significação dramática ou simbólica, como normalmente a montagem faz. Os planos são com frequência fixos, deixando homens e coisas entrarem no quadro e se situarem nele, mas Visconti faz também uma panorâmica bem particular, deslocando-se bem devagar num setor bem extenso. É o único movimento de câmera que ele se permite, excluindo os *travellings* e, naturalmente, ângulos anormais.

A sobriedade inverossímil dessa decupagem só é suportada pelo extraordinário equilíbrio plástico que se mantém ali, mas só uma reprodução fotográfica poderia nos dar uma idéia. E isso ocorre também porque, para além da pura composição movente da imagem, realizadores dão testemunho de uma ciência íntima de sua matéria. Principalmente os interiores, que até o presente momento escaparam ao cinema. Eu me explico. As dificuldades de iluminação e de filmagem tornam o cenário natural quase inutilizável no interior. Algumas vezes se conseguiu, mas geralmente

com um rendimento estético bem inferior àquele que se podia obter em externa. Pela primeira vez aqui, todo um filme, diante do estilo da decupagem, da interpretação dos atores e da reprodução fotográfica, é igual *intra* e *extra muros*. Visconti foi digno da novidade de tal conquista. Apesar da pobreza e mesmo por causa da banalidade da casa dos pescadores, surge dali uma extraordinária poesia, a um só tempo íntima e social.

O que merece, porém, mais admiração é o controle com que Visconti dirigiu seus intérpretes. Não é a primeira vez que o cinema utiliza atores não profissionais, mas eles ainda nunca tinham sido, com exceção talvez nos filmes exóticos, nos quais o problema é bem particular, tão perfeitamente integrados aos elementos mais estéticos do filme. Rouquier não conseguiu dirigir sua família sem que a presença da câmera fosse sensível. O incômodo, o riso contido, a falta de jeito são camuflados com habilidade pela montagem que corta a tempo a réplica. Aqui, o ator fica às vezes durante vários minutos no campo, fala, se desloca, age com naturalidade, e mais, com uma graça inimaginável. Visconti vem do teatro; ele soube comunicar a seus intérpretes, para além da naturalidade, a estilização do gesto que é o arremate da profissão do ator. Ficamos confusos. Se os júris de festivais não fossem o que são, o prêmio de melhor interpretação deveria ter sido atribuído, em Veneza, anonimamente, aos pescadores de *La terra trema*.

Vemos que, com Visconti, o neo-realismo italiano de 1946 fica, em mais de um ponto, ultrapassado. As hierarquias em arte são bastante vãs, mas o cinema é jovem demais, inseparável demais de sua evolução, para se permitir a repetição por muito tempo: cinco anos valem para o cinema uma geração literária. Visconti tem o mérito de integrar dialeticamente as aquisições do cinema italiano recente com uma estética mais extensa, mais elaborada, em que o próprio termo de realismo já não tem muito sentido. Não dizemos que *La terra trema* é superior a *Paisà* ou a *Trágica perseguição*, mas somente que ele tem ao menos o mérito de ultrapassá-los historicamente. Vendo os melhores filmes italianos de 1948, tínhamos a sensação de uma repetição que iria fatalmente se esgotar.

La terra trema é a única abertura estética original, e com isso carregada, pelo menos em hipótese, de esperança.

Significaria isso que tal esperança se realizará? Infelizmente não estou certo, pois *La terra trema* contradiz, contudo, alguns princípios cinematográficos sobre os quais, mais tarde, Visconti



“Se os júris de festivais não fossem o que são, o prêmio de melhor interpretação deveria ter sido atribuído, em Veneza, anonimamente, aos pescadores de *La terra trema*.”

terá que triunfar de maneira mais convincente. Em particular, tal vontade de não sacrificar nada às categorias dramáticas tem como consequência manifesta e maciça... entediar o público. O filme dura mais de três horas para uma ação extremamente reduzida. Se acrescentarmos a isso que é falado em dialeto siciliano, sem legenda possível por causa do estilo fotográfico da imagem, e que os próprios italianos não compreendem uma palavra, vemos que se trata de um espetáculo no mínimo austero, com muito pouco valor comercial. Concordo que um semi-mecenato da firma “Universal”, completado com a enorme fortuna pessoal de Luchino Visconti, permita terminar a trilogia planejada (da qual *La terra trema* é apenas o primeiro episódio): teremos, no melhor dos casos, uma espécie de monstro cinematográfico, cujo tema eminentemente social e político será, no entanto, inacessível ao grande público. O assentimento universal não é no cinema um critério necessário para todas as obras, com a condição que a causa da incompreensão do público possa ser finalmente compensada por outras. Em outros termos, a obscuridade ou o esoterismo não devem ser ali

essenciais. É preciso necessariamente que a estética de *La terra trema* possa ser utilizada para fins dramáticos, para que sirva à evolução do cinema. Caso contrário, não passa de uma esplêndida via de resguardo.

Resta também, e isso me inquieta um pouco mais quanto ao que devemos esperar do próprio Visconti, uma tendência perigosa ao esteticismo. Esse grande aristocrata, artista até o último fio de cabelo, faz, contudo, comunismo — se ousar dizer — sintético.

Falta entusiasmo a *La terra trema*. Imaginamos os grandes pintores da Renascença, capazes de executar, sem se fazer violência, os afrescos religiosos mais admiráveis apesar de sua profunda indiferença ao cristianismo. Não estou julgando a sinceridade do comunismo de Visconti. Mas o que é a sinceridade? Não se trata, é óbvio, de paternalismo para com o proletariado. O paternalismo vem de uma sociologia burguesa e Visconti é um aristocrata, mas talvez de uma espécie de participação estética na história. O que quer que seja, estamos bem longe da convicção comunicativa de *O encouraçado Potemkin* ou de *O fim de São Petersburgo* ou até mesmo, num tema idêntico, de *Piscator*. O filme possui, com certeza, um valor de propaganda, mas objetiva, com um vigor documental que não sustenta qualquer eloquência afetiva. Vemos que Visconti o quis assim e sua decisão não deixa, em princípio, de nos seduzir. Não é certo, porém, que tal opinião possa ser defendida, pelo menos no cinema. Esperamos que a continuação desta obra virá nos demonstrar isso. O que só ocorrerá com a condição de ela não cair para onde ela nos parece já se inclinar perigosamente.

NOTAS

1. *Esprit*, dezembro de 1948.
2. Ver capítulo XX, pp. 233-246.

XXII

LADRÕES DE BICICLETA¹

O que hoje me parece mais surpreendente na produção italiana é que ela parece sair do impasse estético para onde se podia crer que o “neo-realismo” a conduzia. Passado o deslumbramento de 1946 e 1947, receávamos que essa reação útil e inteligente contra a estética italiana da grande *mise-en-scène* e, aliás, geralmente, contra o esteticismo-técnico, do qual o cinema do mundo inteiro sofria, não pudesse ultrapassar o interesse de uma espécie de super-documentário, ou de reportagens romanceadas. Vimo-nos constatando que o sucesso de *Roma cidade aberta*, de *Paisà* ou de *Vitimas da tormenta* era inseparável de certa conjuntura histórica, que ele participava do próprio sentido da Liberação e que sua técnica era, de certo modo, enaltecida pelo valor revolucionário do tema. Como certos livros de Malraux ou de Hemingway encontram numa espécie de cristalização do estilo jornalístico a forma do relato mais apropriada à tragédia da atualidade, os filmes de Rossellini ou de De Sica devem apenas a um acordo acidental da forma com a matéria o fato de serem obras maiores, “obras-primas”. Mas já que a novidade e, sobretudo, o tempero dessa técnica insossa esgotaram seu efeito de surpresa, o que resta do “neo-realismo” italiano, a partir do momento em que, pela força das coisas, é preciso que ele retome temas tradicionais: policiais, psicológicos ou inclusive de costumes? Vá lá ainda pela câmera na rua, mas será que a admirável interpretação não-profissional não se condena por si só, à medida que as revelações vêm engordar as categorias das vedetes internacionais? E então desandam a generalizar tal pessimismo estético: “realismo” não pode ter em arte senão uma posição dialética, ele é mais uma reação que uma verdade. Resta em seguida integrá-lo à estética que ele, assim, viria

verificar. Os italianos não foram, aliás, os últimos a falar mal do “neo-realismo”. Creio que não há nenhum diretor italiano, inclusive os mais “neo-realistas”, que não assegure com firmeza que é preciso sair dele.

Por isso o crítico francês sente-se tomado de escrúpulos — visto que o famoso neo-realismo deu logo sinais visíveis de exaustão. Comédias, aliás bem divertidas, vieram se aproveitar com uma visível facilidade da fórmula de *O coração manda* ou de *Viver em paz*. Mas o pior de tudo foi o aparecimento de uma espécie de superprodução “neo-realista”, em que a busca do cenário verdadeiro, da ação de costumes, da pintura do meio popular, das intenções “sociais”, tornava-se um estereótipo acadêmico, e por isso muito mais detestável que os elefantes de *Cipião, o africano*. Pois é óbvio que um filme “neo-realista” pode ter todos os defeitos, menos o de ser acadêmico. Assim, este ano, em Veneza, *Patto col diavolo*, de Luigi Chiarini, melodrama lúgubre de amor campônês, tentava visivelmente encontrar numa história de conflito entre pastores e lenhadores um alibi no gosto em voga. Embora tenha sido bem-sucedido sob alguns pontos de vista, *Em nome da lei*, que os italianos tentaram por à frente em *Knokke-le-Zoute*, não escapa completamente às mesmas críticas. Notaremos, além disso, com esses dois exemplos, que o neo-realismo se dirigia muito agora para o problema rural, talvez por prudência em relação ao sucesso do neo-realismo urbano. Às “cidades abertas” se sucedem os campos fechados.

Seja como for, as esperanças que havíamos posto na nova escola italiana começavam a se transformar em inquietação, ou até mesmo em ceticismo. Ainda mais que a própria estética do neo-realismo lhe proíbe por essência de se repetir ou plagiar, como, a rigor, é possível e às vezes mesmo normal em certos gêneros tradicionais (o policial, o *western*, o filme de atmosfera etc.). Já começávamos a nos voltar para a Inglaterra, cujo renascimento cinematográfico é igualmente, em parte, fruto do neo-realismo: o da escola dos documentaristas que, antes e durante a guerra, aprofundaram os recursos oferecidos pelas realidades sociais e técnicas. É provável que um filme como *Desencanto* tivesse sido impossível sem o trabalho de dez anos de Grierson, Cavalcanti ou Rotha. Os ingleses, porém, ao invés de romperem com a técnica e a história do cinema europeu e americano, souberam integrar ao esteticismo mais refinado as aquisições de um certo realismo. Nada de mais construído, de menos concebível sem os recursos mais modernos do estúdio, sem atores hábeis e consagrados; será que pode-

mos imaginar, no entanto, pintura mais realista dos costumes e da psicologia inglesa? É certo que David Lean nada ganhou fazendo este ano uma espécie de novo *Desencanto: a história de uma mulher* (apresentado no festival de Cannes). Mas é a repetição do tema que podemos incriminar, não a da técnica, que podia servir de novo indefinidamente.²

Será que fui o bastante o advogado do diabo? Pois, agora posso confessar, minhas dúvidas sobre o cinema italiano nunca foram tão longe, mas é verdade que todos os argumentos que invoquei foram dados por eruditos — sobretudo na Itália — e que, infelizmente, não deixam de ser verossímeis. É verdade, também, que muitas vezes eles me perturbaram e que subscrevi a vários deles.

Há, porém, o *Ladrões de bicicleta* e dois outros filmes, que em breve, espero, conheceremos na França. Pois com *Ladrões de bicicleta*, De Sica conseguiu sair do impasse e justificar novamente toda a estética do neo-realismo.

Neo-realista, *Ladrões de bicicleta* o é conforme todos os princípios que podemos tirar dos melhores filmes italianos desde 1946. Intriga “popular” e até mesmo populista: um incidente da vida cotidiana de um operário. E de modo algum um desses acontecimentos extraordinários como os que ocorrem aos operários predeterminados à maneira de Gabin. Nada de crime passional, de coincidência policial grandiosa, que só fazem transpor para o exotismo popular proletário os grandes debates trágicos reservados antigamente aos familiares do Olimpo. Realmente um incidente insignificante, banal mesmo: um operário passa um dia inteiro procurando em vão, em Roma, sua bicicleta que lhe roubaram. A bicicleta tinha se tornado seu instrumento de trabalho e, se não a encontrar, ele ficará sem dúvida desempregado. De noitinha, depois de horas de caminhadas inúteis, ele tenta roubar uma bicicleta, mas quando é pego e, contudo, solto, se encontra tão pobre como antes, tendo apenas, a mais, a vergonha de ter se rebaixado ao nível de seu ladrão.

Vemos que não há sequer matéria de um *fait divers*: toda essa história não merecia duas linhas na rubrica dos cachorros atropelados. Devemos evitar a confusão com a tragédia realista do tipo da de Prévert ou de James Cain, onde o *fait divers* inicial é, na verdade, uma verdadeira máquina infernal deixada pelos deuses entre as pedras da estrada. O evento não possui nele mesmo qualquer força dramática própria. Ele só ganha sentido em função

da conjuntura social (e não psicológica ou estética) da vítima. Não passaria de um infortúnio banal sem o espectro do desemprego que o situa na sociedade italiana de 1948. Do mesmo modo, a escolha da bicicleta como objeto-chave do drama é característica a um só tempo dos costumes urbanos italianos e de uma época em que os meios de transporte mecânicos são ainda raros e onerosos. Não vamos insistir: outros cem detalhes significativos multiplicam as anastomoses do roteiro à atualidade, o situam como um evento da história política e social, em tal lugar, em tal ano.

Também a técnica da *mise-en-scène* satisfaz as exigências mais rigorosas do neo-realismo italiano. Nenhuma cena de estúdio. Tudo foi realizado na rua. Quanto aos intérpretes, nenhum deles tinha a menor experiência de teatro ou de cinema. O operário vem da Breda, o garoto foi descoberto na rua entre os curiosos, a mulher é uma jornalista.

São esses os dados do problema. Vemos que eles não parecem renovar no que quer que seja o neo-realismo de *O Coração manda*, de *Viver em paz* ou de *Vítimas da tormenta*. Mesmo a priori, tínhamos mais razões particulares de desconfiarmos. O lado sórdido da história ia na direção mais contestável da história italiana: um certo miserabilismo e a busca sistemática do detalhe sujo.

Se *Ladrões de bicicleta* é uma pura obra-prima comparável, a rigor, a *Paisà*, é por um certo número de razões bem precisas que não aparecem no mero resumo do roteiro, tampouco na exposição superficial da técnica da *mise-en-scène*.

Em primeiro lugar, o roteiro é de uma habilidade diabólica, pois ele dispõe, a partir do alibi da atualidade social, de vários sistemas de coordenadas dramáticas que o sustentam em torno dos sentidos. *Ladrões de bicicleta* é com certeza o único filme não-comunista válido dos últimos dez anos, precisamente porque tem sentido mesmo se fizermos abstração de sua significação social. Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la, já que nunca é explicitada como mensagem. A tese implicada é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, devem roubar uns aos outros. Essa tese, porém, nunca é apresentada como tal, o encadramento dos eventos é sempre de uma verossimilhança a um só tempo rigorosa e anedótica. No fundo, na metade do filme, o operário poderia encontrar sua bicicleta; só que não haveria filme. (Desculpem o incômodo, diria o diretor, nós pensamos que ele não a encontraria, mas já que encontrou, fica tudo bem, melhor

para ele, a sessão terminou, podem acender as luzes da sala.) Em outros termos, um filme de propaganda procuraria nos *demonstrar* que o operário *não pode encontrar* a bicicleta e que é necessariamente pego no círculo infernal de sua pobreza. De Sica se limita a nos *mostrar* que o operário *pode não encontrar* sua bicicleta e que por isso vai sem dúvida ficar novamente desempregado. Quem não vê, porém, que é o caráter accidental do roteiro que faz a necessidade da tese, ao passo que a menor dúvida sobre a necessidade dos eventos num roteiro de propaganda tornaria a tese hipotética.

Se pudermos, porém, fazer outra coisa que não deduzir do infortúnio do operário a condenação de um certo tipo de relação entre o homem e seu trabalho, o filme nunca reduz os acontecimentos e os seres a um maniqueísmo econômico ou político. Ele evita trapacear com a realidade, não apenas dispondo na sucessão dos fatos uma cronologia accidental e como que anedótica, mas tratando cada um deles em sua integridade fenomenal. Que o garoto, no meio da perseguição, tenha de repente vontade de fazer xixi: ele faz. Que uma chuva obrigue o pai e o filho a se esconder debaixo de uma porta de cocheira, e é preciso que nós, como eles, renunciemos à busca para esperar o fim da tempestade. Os acontecimentos não são essencialmente signos de alguma coisa, de uma verdade de que seria preciso nos convencer, eles conservam todo seu peso, toda sua singularidade, toda sua ambigüidade de fato. De modo que, se você não tem olhos para ver, pode atribuir tranquilamente suas conseqüências à má sorte e ao acaso. É o que acontece com os seres. O operário está tão despojado e isolado no sindicato quanto na rua, ou até mesmo nessa inenarrável cena de "quakers" católicos, onde ele mais tarde andar, porque o sindicato não é feito para encontrar bicicletas, mas para modificar o mundo onde a perda de uma bicicleta condena o homem à miséria. Por isso, o operário não veio se queixar "sindicalmente", mas encontrar seus companheiros que poderão ajudá-lo a achar o objeto roubado. Desse modo uma reunião de proletários sindicalizados não se comporta de modo diferente que um bando de burgueses paternalistas em relação a um operário infeliz. Nesse infortúnio privado, o colador de cartazes fica tão sozinho (fora os companheiros, mas os companheiros são um caso privado) no sindicato quanto na igreja. Mas tal similitude é de uma habilidade suprema, pois faz surgir um contraste. A indiferença do sindicato é normal e justificada, pois os sindicatos trabalham pela justiça e não pela caridade. Mas o paternalismo importuno dos "quakers" católicos é intolerável, pois sua "caridade" é cega à tragédia indi-

vidual, sem fazer nada para mudar realmente o mundo que é sua causa. A melhor cena, sob esse aspecto, é a da tempestade debaixo do alpendre, quando um bando de seminaristas austríacos se lança sobre o operário e seu filho. Não temos nenhum motivo válido para criticá-los por serem tão tagarelas e, além disso, falar alemão. Porém, era difícil criar uma situação *objetivamente* mais anticlerical.

Como podemos ver — e eu poderia encontrar outros 20 exemplos — os acontecimentos e os seres nunca são solicitados num sentido de uma tese social. A tese, porém, aparece toda armada e ainda mais irrefutável por nos ser dada somente em acréscimo. É nossa mente que a desvela e constrói, não o filme. De Sica ganha a todo momento o jogo no qual... não apostou.

Essa técnica não é absolutamente nova nos filmes italianos e insistimos muito sobre seu valor, aqui mesmo, a propósito de *Paisà* e, mais recentemente, de *Alemanha ano zero*,³ mas esses dois últimos filmes ressaltavam os temas da resistência ou da guerra. *Ladrões de bicicleta* é o primeiro exemplo decisivo da conversão possível desse "objetivismo" em temas intermutáveis. De Sica e Zavattini fizeram o neo-realismo passar da Resistência à Revolução.

Desse modo, a tese do filme se eclipsa atrás de uma realidade social perfeitamente objetiva, mas esta passa, por sua vez, para o plano de fundo do drama moral e psicológico que, por si só, bastaria para justificar o filme. O achado da criança é um toque de gênio, do qual não sabemos em definitivo se é de roteiro ou de *mise-en-scène*, de tanto que aqui tal distinção perde o sentido. É a criança que dá à aventura do operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral individual esse drama que poderia ser apenas social. Suprima-a e a história permanece sensivelmente idêntica; a prova disso: ela seria resumida da mesma maneira. O garoto se limita, com efeito, a seguir o pai, caminhando apressadamente a seu lado. Ele é, porém, a testemunha íntima, o coro particular ligado à sua tragédia. A habilidade de ter quase evitado o papel da mulher para encarnar o caráter privado do drama da criança é enorme. A cumplicidade que se estabelece entre o pai e o filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. É a admiração que a criança como tal tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. A vergonha social do operário desmascarado e esbofetado em plena rua não é nada perto daquela de ter tido seu filho por testemunha. Quando tem a tentação de roubar uma bicicleta,



Ladrões de bicicleta, de Vittorio de Sica: "É a criança que dá à aventura do operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral individual esse drama que poderia ser apenas social".

a presença silenciosa do menino que advinha o pensamento de seu pai é de uma crueldade quase obscena. Se ele tenta se livrar dele mandando-o tomar o bonde, é como se diz a uma criança, em apartamentos pequenos demais, para ir esperar uma hora no corredor. É preciso remontar aos melhores filmes de Carlitos para encontrar situações de uma profundidade mais comovente em sua concisão.

A esse respeito, o gesto final da criança, que dá novamente a mão ao pai, foi frequentemente mal interpretado. Seria indigno por parte do filme ver nisso uma concessão à sensibilidade do público. Se De Sica oferece tal satisfação aos espectadores, é porque ela faz parte da lógica do drama. A aventura marcou uma etapa decisiva nas relações entre o pai e o filho, algo como a puberdade. O homem até então era um deus para seu filho; as relações deles estavam sob o signo da admiração. Elas foram comprometidas pelo gesto do pai. As lágrimas que eles derramam enquanto caminham lado a lado, os braços pendentes são o desespero de um paraíso perdido. A criança, porém, retorna ao pai através de sua degradação, agora ela o amará como um homem, com sua vergonha. A mão que escorrega na sua mão é nem o sinal de um perdão, nem de um consolo pueril, e sim gesto mais grave que possa marcar as relações de um pai e de seu filho: o gesto que os torna iguais.

Sem dúvida, seria demorado enumerar apenas as múltiplas funções secundárias do garoto no filme, tanto no que toca à construção da história quanto à própria *mise-en-scène*. Entretanto, é preciso ao menos frisar a mudança de tom (quase no sentido musical do termo) que sua presença introduz no meio do filme. O perambular entre o menino e o operário nos conduz, com efeito, do plano social e econômico ao da vida privada, e o falso afogamento do garoto, fazendo o pai tomar repentinamente consciência da relativa insignificância de seu infortúnio, cria, no âmago da história, uma espécie de oásis dramático (a cena do restaurante), oásis naturalmente ilusório, pois a realidade de tal felicidade íntima depende em definitivo da famosa bicicleta. Assim, a criança constitui uma espécie de reserva dramática que, dependendo do caso, serve de contraponto, de acompanhamento, ou passa, ao contrário, para o primeiro plano melódico. Tal função interior à história é, aliás, perfeitamente sensível na orquestração da caminhada do garoto e do homem. De Sica, antes de se decidir por essa criança, não lhe impôs tentativas de interpretação, mas unicamente de caminhada. Ele queria, ao lado do andar pesado do homem, os passinhos rápidos do garoto, a harmonia desse desacordo tendo por si só uma importância capital para a inteligência de toda a *mise-en-scène*. Não seria exagero dizer que *Ladrões de bicicleta* é a história da caminhada pelas ruas de Roma de um pai e de seu filho. Que o garoto fique na frente, ao lado ou, ao contrário, como no emburramento depois do tabefe, a uma distância vingativa, o fato nunca é insignificante. Ele é, ao contrário, a fenomenologia do roteiro.

É difícil imaginar, nesse bom resultado da dupla do operário e de seu filho, que De Sica tivesse podido recorrer a atores conhecidos.

A ausência de atores profissionais não é uma novidade, mas ainda nisso *Ladrões de bicicleta* vai além dos filmes anteriores. De agora em diante, a virgindade cinematográfica dos intérpretes não depende mais da proeza, da sorte ou de uma espécie de conjugação feliz entre o tema, a época e o povo. É até mesmo provável que se tenha dado uma importância excessiva ao fator étnico. É certo que os italianos são, junto com os russos, o povo mais naturalmente teatral. O menor menino de rua se iguala a Jackie Coogan e a vida cotidiana é uma perpétua *commedia dell'arte*; porém, me parece dificilmente verossímil que tais dotes de atores sejam igualmente partilhados entre os milaneses, os napolitanos e os camponeses do Pó ou os pescadores da Sicília. Além das diferenças de raças, os contrastes históricos, lingüísticos, econômicos e sociais bastariam para comprometer tal tese, se quiséssemos atribuir unicamente às qualidades étnicas a naturalidade dos intérpretes italianos. É inconcebível que filmes tão diferentes no tema, no tom, no estilo, na técnica quanto *Paisà*, *Ladrões de bicicleta*, *La terra trema* e até mesmo *Céu sobre o pântano* tenham em comum essa qualidade suprema da interpretação. Poderíamos ainda admitir que o italiano da cidade seja mais particularmente dotado para a afetação espontânea, mas os camponeses de *Céu sobre o pântano* são verdadeiros homens da caverna ao lado dos habitantes de *Farrebique*. Basta a evocação do filme de Rouquier a propósito do de Genina para relegar — pelo menos desse ponto de vista — a experiência do francês à categoria de uma tocante tentativa de apadrinhamento. A metade dos diálogos de *Farrebique* é em voz *off*, porque ele não conseguiu impedir os camponeses de rir durante uma réplica um pouco longa. Genina em *Céu sobre o pântano*, Visconti em *La terra trema*, dirigindo dezenas de camponeses ou de pescadores, lhes confiam papéis de uma complexidade psicológica extrema, fazem-os dizer textos longuíssimos, no decorrer de cenas em que a câmera perscruta tão implacavelmente um rosto quanto em um estúdio americano. Ora, dizer que esses atores são bons ou perfeitos é pouco: eles suprimem a própria idéia de atores, de interpretação, de personagem. Cinema sem atores? Sem dúvida! Mas o primeiro sentido da fórmula fica ultrapassado, é de um cinema sem interpretação que será preciso falar, de um cinema onde está fora de questão que um figurante interprete mais ou menos bem, de quanto que o homem está identificado com seu personagem.



Ladrões de bicicleta: "Era preciso que o operário fosse a um só tempo tão perfeito, anônimo e objetivo quanto sua bicicleta".

Não nos afastamos, apesar das aparências, de *Ladrões de bicicleta*. De Sica procurou por muito tempo seus intérpretes e os escolheu em função de características precisas. A nobreza natural, essa pureza popular do rosto e do andar... Hesitou meses entre um ou outro, fez centenas de tentativas para finalmente decidir, num segundo, por intuição, diante de uma silhueta encontrada numa esquina. Porém, não há qualquer milagre nisso. Não é a singular excelência desse operário e desse garoto que nos vale a qualidade da interpretação deles, e sim todo o sistema estético no qual eles vieram se inserir. De Sica, em busca de um produtor, acabou encontrando-o com a condição de que o personagem do operário fosse interpretado por Cary Grant. Basta colocar o problema nesses termos para fazer aparecer um despropósito. Cary Grant, com efeito, é excelente nesse tipo de papel, mas fica claro que aqui não se trata precisamente de desempenhar um papel, e sim de suprimir até sua idéia. Era preciso que o operário fosse a um só tempo tão perfeito, anônimo e objetivo quanto sua bicicleta.

Tal concepção do ator não é menos "artística" do que a outra. A interpretação do operário implica tantos dotes físicos, inteligên-

cia, compreensão das diretivas do diretor quanto a de um ator consagrado. Até então os filmes total ou parcialmente sem atores (por exemplo, *Tabu*, *Que viva México*, *Mãe*) apresentavam-se antes como êxitos excepcionais ou restritos a algum gênero preciso. Nada impede, em contrapartida, De Sica (a não ser uma sábia prudência) de fazer 50 filmes como *Ladrões de bicicleta*. É sabido, desde então, que a ausência de atores profissionais não envolve necessariamente nenhuma limitação na escolha dos temas. O cinema anônimo conquistou definitivamente sua existência estética. O que não quer dizer de modo algum que o cinema do futuro deva ser sem atores — De Sica é o primeiro a se defender disso, ele que, aliás, é um dos maiores atores do mundo —, mas simplesmente que certos temas tratados em certo estilo não o podem mais sê-lo com atores profissionais, e que o cinema italiano impôs definitivamente essas condições de trabalho tão simplesmente quanto o cenário verdadeiro. É essa passagem da proeza admirável, mas talvez precária, a uma técnica precisa e infalível, que marca uma fase de crescimento decisivo do “neo-realismo” italiano.

Ao desaparecimento da noção de ator na transparência de uma perfeição aparentemente natural como a própria vida, responde o desaparecimento da *mise-en-scène*. Entendamo-nos: o filme de De Sica teve uma preparação demorada e tudo foi tão minuciosamente previsto quanto numa superprodução de estúdio (o que, aliás, permitiu as improvisações de última hora), mas não me lembro de um só plano no qual um efeito dramático viesse da “decupagem” propriamente dita. Esta parece ser tão neutra quanto num filme de Carlitos. Entretanto, se analisarmos o filme, descobriremos um número e uma nomenclatura de planos que não distinguem sensivelmente *Ladrões de bicicleta* de um filme comum. Mas a escolha deles tende apenas para uma valorização mais límpida do evento, com um mínimo de índice de refrigência pelo estilo. Tal objetividade é bem diferente da de Rossellini em *Paisà*, mas ela se inscreve na mesma estética. Poderíamos aproximá-la daquilo que Gide e sobretudo Martin du Gard dizem da prosa romanesca, que ela deve tender para a mais neutra transparência. Como o desaparecimento do ator é o resultado de uma ultrapassagem do estilo da interpretação, o desaparecimento da *mise-en-scène* é igualmente o fruto de um progresso dialético no estilo do relato. Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor tenha necessidade de esclarecê-lo com ângulos ou arbitrariedades da câmera, é porque ele conseguiu chegar àquela luminosidade perfeita que per-

mite à arte desmascarar uma natureza que afinal se parece com ela. Por isso a impressão que nos deixa *Ladrões de bicicleta* é constantemente a da verdade.

Se a suprema naturalidade, esse sentimento de acontecimentos observados por acaso horas a fio, é o resultado de todo um sistema estético presente (embora invisível), é em definitivo a concepção preliminar do roteiro que a autoriza. Desaparecimento do ator, desaparecimento da *mise-en-scène*? Sem dúvida, mas porque no princípio de *Ladrões de bicicleta* há, antes de tudo, o desaparecimento da história.

A palavra é equívoca. Por certo há uma história, mas sua natureza é diferente daquelas que vemos normalmente nas telas; e foi por isso mesmo que De Sica não achou nenhum produtor. Quando Roger Leenhardt, numa fórmula crítica profética, perguntava naquela época “se o cinema era um espetáculo?”, ele queria opor o cinema dramático a uma estrutura romanesca do relato cinematográfico. O primeiro toma emprestado do teatro suas forças escondidas: sua intriga, por mais especificamente concebida que seja para a tela, é sempre o alibi de uma ação idêntica, em sua essência, a ação teatral clássica. Como tal, o filme é um espetáculo, como a representação no palco. Mas, por outro lado, por seu realismo e pela igualdade que ele concede ao homem e à natureza, o cinema se aparenta esteticamente ao romance.

Sem nos estendermos sobre uma teoria, sempre contestável aliás, do romance, digamos *grosso modo* que o relato romanesco, ou o que se aparenta a ele, se opõe ao teatro pela primazia do acontecimento sobre a ação, da sucessão sobre a causalidade, da inteligência sobre a vontade. Se quisermos, a conjunção teatral é o “portanto”, a partícula romanesca o “então”. Talvez essa definição escandalosamente aproximativa esteja certa pelo seguinte: ela caracteriza bastante bem os dois movimentos de pensamento do leitor e do espectador. Proust pode nos prostar com sua *Madeleine*, mas o autor dramático fracassa se cada uma de suas réplicas não mantiver teso nosso interesse pela réplica seguinte. Por isso o romance pode ser fechado e reaberto, enquanto a peça é indivisível. A unidade temporal do espetáculo faz parte de sua essência. Enquanto realiza as condições físicas do espetáculo, o cinema não parece poder escapar a suas leis psicológicas, mas ele dispõe também de todos os recursos do romance. Com isso o cinema é, sem dúvida, congenitamente híbrido: ele contém uma contradição. Ora, é evidente que a via progressiva do cinema se dirige para o

aprofundamento de suas virtualidades romanescas. Não que sejamos contra o teatro filmado, mas convenhamos que se a tela pode, em certas condições, desenvolver e como que desdobrar o teatro, é necessariamente em detrimento de certos valores especificamente cênicos e, em primeiro lugar, da presença física do ator. Em contrapartida, o romance não tem (ao menos idealmente) nada a perder no cinema. Podemos conceber o filme como um super-romance cuja forma escrita não seria senão uma versão enfraquecida e provisória.

Posto isso de modo por demais breve, o que acontece, nas condições atuais, no espetáculo cinematográfico? É praticamente impossível ignorar na tela as exigências espetaculares e teatrais. Resta saber como resolver a contradição.

Constatemos, em primeiro lugar, que o cinema italiano atual é o único no mundo a ter a coragem de abandonar deliberadamente os imperativos espetaculares. *La terra trema* e *Céu sobre o pântano* são filmes sem “ação”, cujo desenrolar (de um romanesco um pouco épico) não concede nada à tensão dramática. Os acontecimentos surgem ali na sua hora, uns após os outros, mas cada um deles tem o mesmo peso. Se alguns são mais carregados de sentido, o são somente *a posteriori*. Cabe a nós substituir mentalmente o “portanto” ao “então”. *La terra trema*, principalmente, é por isso, um filme “maldito”, quase inexplorável no circuito comercial, a não ser depois de mutilações que o tornem irreconhecível.

É esse o mérito de De Sica e de Zavattini. *O Ladrões de bicicleta* deles é construído como uma tragédia, com cal e pedra. Nenhuma imagem que não seja carregada de uma força dramática extrema, mas nenhuma também à qual não pudéssemos nos interessar independentemente da seqüência dramática. O filme se desenrola no plano do acidental puro: a chuva, os seminaristas, os “quakers” católicos, o restaurante... Todos esses acontecimentos, parece, são intermutáveis, nenhuma vontade parece organizá-los conforme um espectro dramático. A cena no bairro dos ladrões é significativa. Não temos sequer certeza de que o cara perseguido pelo operário seja mesmo o ladrão da bicicleta, e nunca sabermos se sua crise de epilepsia foi simulada ou verídica. Enquanto “ação”, esse operário seria um disparate, já que não leva a lugar algum, caso seu interesse romanesco, seu valor de fato não lhe restituisse *adicionalmente* um sentido dramático.

É, com efeito, além e paralelamente, que a ação se constitui, não tanto como uma tensão mas pela “soma” dos eventos. Espe-

táculo, se quisermos — e que espetáculo! —, *Ladrões de bicicleta* já não depende em nada, contudo, das matemáticas elementares do drama, a ação não preexiste a ele como uma essência, ela decorre da existência preliminar do relato, ela é a “integral” da realidade. O êxito supremo de De Sica, do qual outros só conseguiram chegar mais ou menos perto, é de ter sabido encontrar a dialética cinematográfica capaz de ultrapassar a contradição da ação espetacular e do acontecimento. Com isso, *Ladrões de bicicleta* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Nada de atores, de história, de *mise-en-scène*, vale dizer, enfim, na ilusão estética perfeita da realidade: nada de cinema.

NOTAS

1. *Esprit*, novembro de 1949.
2. Este parágrafo, em honra do cinema inglês, mas não em honra do autor, é mantido aqui como testemunho das ilusões críticas que não fui o único a ter sobre o cinema inglês do pós-guerra. *Desencanto* causou naquela época quase tanta impressão quanto *Roma cidade aberta*. O tempo encarregou-se de mostrar qual dos dois teria um verdadeiro futuro cinematográfico. Além disso, o filme de Noel Coward e David Lean não devia grande coisa à escola documentária de Grierson. [Nota de André Bazin posterior ao artigo, provavelmente de 1956.]
3. Cf. *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo III: “Cinéma et Sociologie”, Éd. du Cerf, Paris, 1961, p. 29.

XXIII DE SICA DIRETOR¹

Devo confessar ao leitor, o escrúpulo paralisa minha pena, tanto me parecem imperativos os motivos que deveriam proibir-me de lhe apresentar De Sica.

Em primeiro lugar, porque há muita presunção por parte de um francês querer ensinar aos italianos alguma coisa sobre seu cinema em geral e, em particular, sobre aquele que talvez seja o seu maior diretor, mas, principalmente, porque a essa inquietação teórica preliminar se acrescentam no caso presente algumas outras objeções particulares. Quando, imprudentemente, tive a honra de aceitar apresentar aqui De Sica, tinha sobretudo em mente minha admiração por *Ladrões de bicicleta* e ainda não conhecia *Milagre em Milão*. Havíamos, sem dúvida, visto na França *Vítimas da tormenta* e *A culpa dos pais*, porém, por mais bonito que seja *Vítimas da tormenta*, filme que nos revelou o talento de De Sica, ainda subsistem, ao lado de achados sublimes, algumas hesitações de aprendizagem. O roteiro não deixa de ceder às vezes à tentação do melodrama e a *mise-en-scène* tem uma eloquência poética, um lirismo, que De Sica hoje parece evitar. Em suma, o estilo pessoal do diretor ainda estava sendo buscado. O controle total e definitivo afirma-se em *Ladrões de bicicleta*, tanto assim que esse filme nos parece resumir todos os esforços daqueles que o precederam.

Mas será que podemos julgar um diretor por um filme? Ele nos prova suficientemente a genialidade de De Sica, mas de modo algum necessariamente as formas que ela tomará futuramente. Como ator, De Sica não é novato no cinema, mas devemos, no entanto, considerá-lo "um jovem" diretor, um realizador de futuro. Através das profundas similitudes que nos esforçaremos para compreender, *Milagre em Milão* é um filme bem diferente, pela

piração e pela estrutura, de *Ladrões de bicicleta*. Qual será o próximo filme? Será que ele não nos revelará a importância dos filhos que permaneceram menores nas duas obras anteriores? Em suma, empreendemos, de fato, falar do estilo de um realizador de primeira ordem sobre apenas duas obras, sendo que uma delas parece, além de tudo, desmentir a orientação da outra. É pouco para quem não confunde de modo algum a atividade do crítico e a do profeta. É fácil, para mim, explicar minha admiração por *Ladrões* e *Milagre*, mas é outra coisa pretender extrapolar dessas duas obras os traços permanentes e definitivos do talento de seu autor.

Entretanto, nós o teríamos feito de bom grado a propósito de Rossellini, a partir de *Roma cidade aberta* e de *Paisà*. O que poderíamos ter dito deles (e o que escrevemos efetivamente na França) corria fatalmente o risco de precisar ser aprimorado e corrigido pelos filmes seguintes, mas não desmentido. É que o estilo de Rossellini é de uma família estética bem diferente. Ele mostra facilmente suas leis. Ele corresponde a uma visão de mundo imediatamente traduzida em estrutura de *mise-en-scène*. Se quisermos, o estilo de Rossellini é, antes de tudo, um olhar, enquanto o de De Sica é, antes de tudo, uma sensibilidade. A *mise-en-scène* do primeiro investe seu objeto do exterior. Não quero de modo algum dizer, é claro, sem o compreender nem sentir, mas porque tal exterioridade traduz um aspecto ético e metafísico essencial às nossas relações com o mundo. Basta, para compreender essa afirmação, comparar o tratamento da criança em *Alemanha Ano Zero* e em *Vítimas da tormenta* ou *Ladrões de bicicleta*. O amor de Rossellini por seus personagens os envolve com uma consciência desesperada da incomunicabilidade dos seres, o de De Sica irradia, ao contrário, envolve a dos próprios personagens. São o que são, porém iluminados do interior pela ternura que ele lhes dá. Daí a *mise-en-scène* de Rossellini se interpor entre sua matéria e nós, não, por certo, como um obstáculo artificial, mas como uma distância ontológica intransponível, uma enfermidade congênita do ser que se traduz esteticamente em termos de espaço, em formas e em estruturas de *mise-en-scène*. Sendo sentida como uma falta, como uma recusa, um esquivar das coisas, e portanto, em definitivo, como uma dor, fica mais fácil tomarmos consciência dela, mais fácil reduzi-la a um método formal. Rossellini não pode mudá-la sem, em primeiro lugar, proceder a uma revolução moral pessoal.

Em contrapartida, De Sica é daqueles diretores que parecem não ter outro propósito que o de traduzir fielmente seus roteiros,

cujo talento procede do amor que tem por seu tema e por sua compreensão íntima. A *mise-en-scène* parece modelar-se por si só como a forma natural de uma matéria viva. Embora a partir de uma sensibilidade bem diferente, e com uma preocupação formal bem visível, Jacques Feyder, na França, também pertencia a essa família de realizadores cujo único método parece ser o de servir honestamente seu tema. É claro que essa neutralidade, e voltarei a falar sobre isso, é ilusória, mas sua existência aparente não facilita a tarefa do crítico, ela divide a produção do cineasta em tantos casos particulares que um filme suplementar pode pôr tudo novamente em questão. A tentação é grande, pois, de só ver profissionalismo lá onde se procura um estilo, a generosa humildade de um técnico hábil diante das exigências do tema, em vez da marca criadora de um verdadeiro autor.

A *mise-en-scène* de um filme de Rossellini se *deduz* facilmente das imagens, enquanto que De Sica nos obriga a induzi-la de um relato visual que parece não comportar nenhuma.

Enfim e sobretudo, o caso de De Sica é até aqui inseparável da colaboração de Zavattini, mais ainda, sem dúvida, que, na França, o de Marcel Carné o é em relação a Jacques Prévert. A história do cinema não comporta provavelmente exemplo mais perfeito de simbiose entre o roteirista e o diretor. O fato de Zavattini colaborar em muitos outros filmes (enquanto Prévert escreve apenas poucos roteiros para outros além de Carné) não facilita de modo algum as coisas, muito pelo contrário: no máximo, ele permitirá que se deduza que De Sica é o realizador ideal de Zavattini, aquele que melhor o compreende e mais intimamente. Temos exemplos de Zavattini sem De Sica, mas não de De Sica sem Zavattini. É, portanto, com muita arbitrariedade que empreendemos distinguir o que pertence propriamente a De Sica, ainda mais que acabamos de constatar sua humildade, ao menos aparente, diante das exigências do roteiro.

Por isso devemos renunciar a separar contra natureza o que o talento uniu tão intimamente. Que De Sica e Zavattini nos perdoem, e de antemão também o leitor, a quem meus casos de consciência não interessam e que esperam que eu enfim me decida. Que fique, no entanto, bem claro, para o descando de minha consciência, que não pretendo nada além de aborçagens críticas que o futuro porá sem dúvida em questão, e que são apenas o testemunho pessoal de um crítico francês, em 1951, sobre uma obra cheia de promessas e cujas qualidades são particularmente rebeldes à análise estética. Essa profissão de humildade não é de modo algum

uma precaução oratória ou uma fórmula de retórica. Peço-lhes insistentemente que acreditem que ela seja, antes de tudo, a medida de minha admiração.

É pela poesia que o realismo de De Sica ganha seu sentido, pois há em arte, no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte. Estão sempre nos dizendo que esta é escolha e interpretação. Por isso, até o presente momento, as tendências “realistas” no cinema, como nas outras artes, consistiam apenas em introduzir mais realidade na obra; tal suplemento de realidade, porém não passava de um meio — mais ou menos eficaz — de servir a um propósito perfeitamente abstrato: dramático, moral ou ideológico. Na França, o “naturalismo” corresponde precisamente à multiplicação dos romances — das peças de tese. A originalidade do neo-realismo italiano em relação às principais escolas realistas anteriores e à escola soviética é de não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*. Até mesmo a teoria do Kino-glass, de Dziga Vertov, só utilizava a realidade bruta das atualidades para ordená-la sobre o espectro dialético da montagem. De outro ponto de vista, o teatro, mesmo realista, dispõe da realidade em função das estruturas dramáticas e espetaculares. Seja para servir aos interesses da tese ideológica, da idéia moral ou da ação dramática, o realismo subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais. O neo-realismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, *a posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos. Ele é uma fenomenologia.

No plano dos meios de expressão, o neo-realismo vai, portanto, ao encontro das categorias tradicionais do espetáculo; em primeiro lugar, quanto à interpretação. Em sua concepção clássica que procede do teatro, o ator expressa alguma coisa, um sentimento, uma paixão, um desejo, uma idéia. Com sua atitude e sua mímica, ele permite aos espectadores ler sobre seu rosto como num livro aberto. Nessa perspectiva, fica combinado implicitamente entre o espectador e o ator que as mesmas causas psicológicas produzem o mesmo efeito físico, e que se pode sem ambiguidade remontar de um ao outro. É propriamente o que se chama “a interpretação”.

Daí resultam as estruturas de *mise-en-scène*: o cenário, a luz, o ângulo e o enquadramento da filmagem serão a imagem do comportamento do ator, mais ou menos expressionistas. Elas contri-

buem por seu lado a confirmar o sentido da ação. Enfim, a decomposição da cena em planos e a montagem destes equivale a um expressionismo no tempo, a uma recomposição do evento conforme uma duração artificial e abstrata: a duração dramática. Quase todos esses dados gerais do espetáculo cinematográfico serão questionados pelo neo-realismo.

Em primeiro lugar, os da interpretação. Ele pede ao intérprete para *ser* antes de expressar. Tal exigência não implica necessariamente na renúncia ao ator profissional, mas é normal que ela tenda a substituí-lo pelo homem da rua, escolhido unicamente por seu comportamento geral, sendo sua ignorância da técnica teatral menos uma condição necessária que uma garantia contra o expressionismo da "interpretação". Para De Sica, Bruno era uma silhueta, um rosto, um andar.

As do cenário e da filmagem. O cenário natural é para o cenário construído o que o ator é para o profissional. Ele tem, por outro lado, como consequência, suprimir, ao menos parcialmente, as possibilidades de composição plástica pela luz artificial que os estúdios autorizam.

Talvez seja, porém, sobretudo a estrutura do relato a mais radicalmente subvertida. Ela tem o dever de respeitar a verdadeira duração do evento. Os cortes que a lógica exige só poderiam ser, no máximo, descritivos; a decupagem não deve de maneira alguma acrescentar algo à realidade que subsiste. Se ela participa do sentido do filme, como em Rossellini, é porque os vazios, os brancos, as partes do evento que nos deixam ignorar são eles próprios de uma natureza concreta: pedras, que faltam no edifício. Como na vida não sabemos tudo o que acontece aos outros. A elipse na montagem clássica é um efeito de estilo; em Rossellini, ela é uma lacuna da realidade, ou antes, do conhecimento que temos dela e que é por natureza limitado.

Assim, o neo-realismo é uma posição ontológica antes de ser estética. Por isso, a aplicação de seus atributos técnicos como uma receita não o reconstitui necessariamente. Como a rápida decadência do neo-realismo americano o prova. E, até mesmo na Itália, falta muito para que todos os filmes sem atores, inspirados num *fait divers* e rodados em externas, valham mais que os melodramas tradicionais e espetaculares. Em contrapartida, é lícito chamar de neo-realismo um filme como *Crimes da alma*, de Michelangelo Antonioni, pois, apesar dos atores profissionais, da arbitrariedade policial da intriga, de certos cenários luxuosos e dos traços barrocos da heroína, o realizador não recorre a um expressio-

nismo exterior aos personagens, ele funda todos seus efeitos sobre a maneira de existir, de chorar, de andar e de rir deles. Eles são pegos no dédalo da intriga como os ratos de laboratório, obrigados a passar por um labirinto.

Imagino que vão opor a isso a diversidade dos estilos nos melhores cineastas italianos. Zavattini é o único que conheço a ousar, sem vergonha, confessar-se neo-realista. A maioria protesta a existência de uma escola realista italiana que os engloba. Mas isso é um reflexo de criador em relação aos críticos. Enquanto artista, o diretor tem mais consciência de suas diferenças do que de seus traços comuns. O termo neo-realista foi jogado como uma rede sobre o cinema italiano do pós-guerra, todos procuram rasgar por sua conta as malhas onde se pretende prendê-los. Mas apesar de tal reação normal, que tem a vantagem de nos fazer refletir cada vez sobre uma classificação crítica por demais cômoda, penso que há boas razões para mantê-la, fosse contra os próprios interessados.

A definição sucinta que acabei de dar do neo-realismo pode parecer, por certo, superficialmente desmentida pela obra de um Lattuada, de visão calculista, sutilmente arquitetural, pela exuberância barroca, a eloquência romântica de um De Santis, pelo sentido teatral refinado de um Visconti, que compõe a realidade mais vulgar como uma *mise-en-scène* de ópera ou de tragédia clássica. Tais epítetos são sumários e contestáveis, mas em nome de outros epítetos possíveis, que confirmariam, por conseguinte, a existência das diferenças formais, das oposições de estilo. Esses três diretores são tão diferentes uns dos outros quanto de De Sica. E, no entanto, o parentesco comum deles fica evidente se olharmos um pouco mais de cima e sobretudo se, deixando de comparar esses cineastas entre eles, nos referirmos aos cinemas americanos, franceses ou soviético.

Acontece apenas que o neo-realismo não existe fatalmente em estado puro, e que não podemos conceber sua combinação com outras tendências estéticas. Os biólogos, porém, distinguem nas características hereditárias decorrentes de parentes dissemelhantes certos fatores ditos dominantes. É o que ocorre com o neo-realismo. A teatralidade exacerbada de um Malaparte, em *O Cristo proibido*, pode dever muito ao expressionismo alemão; o filme não deixa de ser realista, radicalmente diferente do que foi o expressionismo realista de um Fritz Lang, por exemplo.

Afastei-me, porém, aparentemente muito de De Sica. Foi apenas para poder melhor situá-lo na produção italiana contemporâ-

nea. É possível, com efeito, que a dificuldade da abordagem crítica sobre o realizador de *Milagre em Milão* fosse justamente o indício mais significativo de seu estilo. Será que a impossibilidade em que nos encontramos de analisar suas características formais não procede do fato de ele representar a expressão mais pura do neo-realismo, do fato de *Ladrões de bicicleta* ser como que o ponto zero de referência, o centro ideal em torno do qual gravitam sobre sua órbita particular as obras dos outros grandes diretores? Seria essa própria pureza que a tornaria indefinível, já que tem como propósito paradoxal não o de fazer um espetáculo que pareça real, e sim, de modo inverso, o de instituir a realidade em espetáculo: um homem anda na rua e o espectador se surpreende com a beleza do homem que anda. Até maiores informações, até que seja realizado o sonho de Zavattini de filmar sem montagem 90 minutos da vida de um homem, *Ladrões de bicicleta* é, incontestavelmente, a expressão extrema do neo-realismo.²

Pelo fato de ela ter precisamente por objeto negar a si própria, por ser perfeitamente transparente a realidade que ela revela, seria, no entanto, ingenuidade concluir que tal *mise-en-scène* não exista. É inútil dizer que poucos filmes foram mais minuciosamente preparados, mais meditados, mais cuidadosamente elaborados, porém todo o trabalho de De Sica tende a dar a ilusão do acaso, a fazer com que a necessidade dramática tenha o caráter da contingência. Ou melhor, ele conseguiu fazer da contingência a matéria do drama. Nada acontece em *Ladrões de bicicleta* que não pudesse ter acontecido: o operário poderia por sorte, no meio do filme, encontrar sua bicicleta, as luzes da sala seriam acesas e De Sica viria se desculpar por nos ter incomodado, mas, no final das contas, ficaríamos mesmo assim contentes pelo operário. O maravilhoso paradoxo desse filme é que ele tem o rigor da tragédia e que, no entanto, tudo acontece por acaso. Mas é justamente da síntese dialética dos valores contrários da ordem artística e da desordem amorfa da realidade que ele tira sua originalidade. Não há nenhuma imagem que não esteja carregada de sentido, que não enterre na mente a ponta aguda de uma verdade moral inesquecível, nenhuma também que traia por trair a ambiguidade ontológica da realidade. Nenhum gesto, nenhum incidente, nenhum objeto é ali determinado *a priori* pela ideologia do diretor. Se eles se ordenam com clareza irrefutável no espectro da tragédia social, é como os grãos de limalha no espectro do ímã: separadamente. Porém, o resultado dessa arte onde nada é necessário, onde nada perdeu o caráter fortuito do acaso, é justamente o de ser duplamente convin-

cente e demonstrativa. Pois, afinal, não é surpreendente que o romancista, o dramaturgo ou o cineasta nos façam encontrar esta ou aquela idéia: é que eles as colocaram ali de antemão, impregnaram sua matéria com elas. Ponha sal na água, faça com que a água evapore no fogo da reflexão e reencontrarão ali o sal. Mas se a água é pega diretamente na fonte, é da natureza dessa água ser salgada. Bruno, o operário pode achar sua bicicleta como pode ganhar na loteria (até os pobres ganham na loteria), mas esse poder virtual apenas salienta ainda mais a atroz impotência do homem pobre. Se ele achasse sua bicicleta, então a enormidade da sorte condenaria ainda mais a sociedade, já que ela faria da volta à ordem humana, a felicidade mais natural, uma espécie de milagre sem preço, um favor exorbitante: significaria a sorte de não ser ainda mais pobre.

Podemos ver o quanto esse neo-realismo está longe da concepção formal que consiste em vestir uma história com a realidade. Quanto à técnica propriamente dita, *Ladrões de bicicleta* foi, como muitos outros filmes, rodado na rua com atores não-profissionais, mas seu verdadeiro mérito é bem outro: é o de não trair a essência das coisas, de as deixar em princípio existir por si só livremente, de as amar em sua singularidade particular. Minha irmã, a realidade, diz De Sica, e a realidade gira em torno dele como os pássaros em torno de Poverello. Outros colocam-na na gaiola e lhe ensinam a falar, mas De Sica conversa com ela, e é a verdadeira linguagem da realidade que percebemos, a palavra irrefutável que só o amor podia expressar.

Para definir De Sica é preciso, portanto, remontar à própria origem de sua arte, que é a ternura e o amor. O que *Milagre em Milão* e *Ladrões de bicicleta* têm em comum, apesar das divergências mais aparentes do que reais (que seria fácil demais enumerar), é a afeição inesgotável que o autor tem por seus personagens. É significativo que, em *Milagre em Milão*, nenhum dos maus, e sequer dos orgulhosos ou traidores, são antipáticos. O judas do terreno baldio que vende os casebres de seus companheiros ao vulgar Mobbi não suscita a raiva do espectador. Ele nos divertiria antes, com sua fantasia de "vilão" de melodrama, que ele usa desajeitadamente: é um traidor "bom". Também os novos pobres que conservam na degradação a arrogância dos bairros nobres não passam de uma variedade da fauna humana, e não são, portanto, excluídos da comunidade dos vagabundos, mesmo se fazem pagar uma lira pelo pôr do sol. E é preciso amar do mesmo modo o pôr

do sol para ter a idéia de cobrar o espetáculo, como para aceitar tal comércio de tolos. Podemos notar que, em *Ladrões de bicicleta*, nenhum dos personagens principais é antipático. Sequer o ladrão. Quando Bruno consegue enfim por as mãos em cima dele, o público estaria moralmente disposto a linchá-lo (como a multidão o teria feito um pouco antes de Bruno). Mas o achado genial da cena é justamente nos obrigar a engolir a raiva tão logo ela surge, e desistir de julgar como Bruno desistira de dar queixa. Os únicos personagens antipáticos de *Milagre em Milão* são Mobbi e seus companheiros, mas no fundo eles não existem realmente, e são apenas símbolos convencionais. No momento em que De Sica os mostra de um pouco mais de perto, por pouco não sentimos surgir uma curiosidade terna por eles. “Pobres ricos”, somos tentados a dizer, “como estão decepcionados”. Há várias maneiras de amar, inclusive a Inquisição. As éticas e as políticas do amor estão ameaçadas pelas piores heresias. Desse ponto de vista, o ódio é muitas vezes terno. Mas a afeição que De Sica tem por suas criaturas não lhes faz correr nenhum risco, ela nada tem de ameaçador ou de abusivo, é uma gentileza cortês e discreta, uma generosidade liberal, e que não exige nada em troca. A caridade não entra aí, fosse pelo mais pobre ou pelo mais miserável, pois a caridade violenta a dignidade de quem é seu objeto. Ela domina sua consciência.

A ternura de De Sica tem uma qualidade bem particular, e por isso dificilmente se presta a qualquer generalização moral, religiosa ou política. As ambiguidades de *Milagre em Milão* e de *Ladrões de bicicleta* foram amplamente utilizadas pelos democratas-cristãos ou pelos comunistas. Melhor assim: cabe às verdadeiras parábolas dar uma parte a todos. Não me parece que De Sica e Zavattini tentam dissuadir quem quer que seja. Não ousarei afirmar que a gentileza de De Sica tem mais valor “em si” que a terceira virtude teologal ou que a consciência de classe, mas vejo na modéstia de sua posição uma vantagem artística óbvia. Ela garante sua autenticidade e, ao mesmo tempo, lhe assegura sua universalidade. Tal inclinação ao amor é menos uma questão de moral que de temperamento pessoal e étnico. Uma disposição bem-sucedida natural que se desenvolveu num clima napolitano; eis o que concerne à autenticidade. Mas essas raízes psicológicas estão mais profundamente enterradas que as camadas de nossa consciência cultivadas pelas ideologias partidárias. Paradoxalmente, e devido à qualidade singular, ao sabor inimitável delas, já que não foram catalogadas nos herbários dos moralistas e dos políticos, elas esca-

pam à censura deles, e a gentileza napolitana de De Sica torna-se, graças ao cinema, a mais vasta mensagem de amor que nosso tempo teve a sorte de ouvir desde a de Chaplin. Se tivéssemos dúvida de sua importância, bastaria salientar a presteza com que a crítica partidária procurou anexá-la em seu domínio: qual o partido, com efeito, que poderia deixar o amor para o outro? Nossa época não tolera mais o amor livre. Mas já que todos podem reivindicar, com a mesma verossimilhança, a propriedade deste, e também o amor autêntico, o amor ingênuo que atravessa os muros das cidadelas ideológicas e sociais.

Rendamos graças a Zavattini e a De Sica pela ambiguidade de sua posição, e evitemos ver nisso uma habilidade intelectual, no país de Don Camillo, a preocupação totalmente negativa de dar garantias a todos para obter todos os carimbos da censura. Trata-se, ao contrário, de uma vontade positiva da poesia, o estratagemas de um enamorado que se expressa através das metáforas de seu tempo, mas tomando o cuidado de escolhê-las para abrir todos os corações. Se fizeram tantas tentativas de exegese política de *Milagre em Milão*, foi porque as alegorias sociais de Zavattini não são a última instância de seu simbolismo, os próprios símbolos sendo apenas alegoria do amor. Os psicanalistas nos ensinam que nossos sonhos são o contrário perfeito de uma manifestação livre de imagens. Se eles expressam algum desejo fundamental, mascarando-se de um duplo simbolismo, geral e individual, é para atravessar necessariamente o domínio do “super-ego”. Mas tal censura não é negativa. Sem ela, sem a resistência que ela opõe à imaginação, o sonho não existiria. Só podemos considerar *Milagre em Milão* como a tradução, no plano de onirismo cinematográfico e através do simbolismo social da Itália contemporânea, do bom coração de Vittorio De Sica. Assim ficaria explicado o que há de aparentemente esquisito e inorgânico nesse filme estranho, cujas soluções de continuidade dramática e indiferença a qualquer lógica narrativa poderíamos dificilmente compreender de outro modo.

Observemos, de passagem, o que o cinema deve ao amor das criaturas. Não conseguiríamos compreender inteiramente a arte de um Flaherty, de um Renoir, de um Vigo e sobretudo de um Chaplin se não procurássemos antes de quê variedade particular de ternura, de quê afeição sensual ou sentimental seus filmes são o espelho. Acredito que, mais do que qualquer outra arte, o cinema é a arte própria ao amor. O próprio romancista, em suas relações

com seus personagens, precisa mais de inteligência que de amor; sua maneira de amar e principalmente de compreender. A arte de um Chaplin, transposta para a literatura, não poderia evitar um certo sentimentalismo; foi o que permitiu a um André Suarès, homem de letras por excelência, evidentemente impermeável à poesia cinematográfica, de falar do “coração vil” de Carlitos; esse coração, porém, encontra no cinema a nobreza do mito. Cada arte, e cada fase da evolução de cada uma delas, tem sua escala de valores específica. A sensualidade tenra e divertida de um Renoir, a mais dilacerante de um Vigo encontram na tela um tom e uma tônica que nenhum outro meio de expressão poderia lhes ter dado. Entre tais sentimentos e o cinema existe uma afinidade misteriosa que por vezes é recusada aos maiores. Ninguém além de De Sica pode hoje pretender a herança de Chaplin. Já observamos como, enquanto ator, há nele uma qualidade de presença, uma luz que metamorfoseia sorrateiramente o roteiro e os outros intérpretes, a ponto de não podermos pretender interpretar diante de De Sica como se alguma outra pessoa desempenhasse o mesmo papel. Não conhecemos na França o intérprete brilhante dos filmes de Camerini. Foi preciso que ele se tornasse célebre como diretor para que seu nome fosse notado pelo público. Ele não tinha então um físico de galã, porém, quanto mais seu charme era sensível, menos ele era explicável. Mero ator nos filmes de outros cineastas, De Sica já é diretor, pois sua presença modifica o filme, influencia seu estilo. Um Chaplin concentra sobre si mesmo, nele mesmo, a irradiação de sua ternura, o que faz com que a crueldade nem sempre seja excluída de seu universo; muito pelo contrário, ela tem, com o amor, uma relação necessária e dialética, como podemos notá-lo em *Monsieur Verdoux*. Carlitos é a própria bondade projetada no mundo. Ele está pronto para amar tudo, mas o mundo nem sempre lhe responde. Em compensação, parece que De Sica diretor difunde em seus intérpretes o amor potencial que ele possui como ator. Chaplin também escolhe seus intérpretes com cuidado, mas é sabido que ele sempre o faz em relação a si mesmo, e para iluminar melhor seu personagem. A humanidade de Chaplin é encontrada em De Sica, mas universalmente repartida. De Sica tem o dom de comunicar uma intensidade de presença humana, uma graça desconcertante do rosto e do gesto que, em sua singularidade, testemunham irreversivelmente em favor do homem. Ricci (*Ladrões de bicicleta*), Totô (*Milagre em Milão*) e *Umberto D*, por mais afastados que estejam fisicamente de Chaplin e de De Sica, nos fazem contudo pensar neles.

Estariamos enganados se pensássemos que o amor que De Sica tem pelo homem, e nos obriga a lhe manifestar, seja o equivalente de um otimismo. Se ninguém é realmente mau, se diante de cada homem singular somos obrigados a abandonar a acusação, como Ricci diante do ladrão, é preciso dizer então que o mal que, no entanto, existe no mundo, está num lugar que não é o coração do homem, que ele está em algum lugar na ordem das coisas. Poderíamos dizer: na sociedade, e teríamos em parte razão. De certo modo, *Ladrões de bicicleta*, *Milagre em Milão* e *Umberto D* são requisitos de caráter revolucionário. Sem o desemprego, a perda da bicicleta não seria uma tragédia. Mas é evidente que tal explicação política não dá conta de todo o drama. De Sica protesta contra a comparação de *Ladrões de bicicleta* com a obra de Kafka, sob pretexto que a alienação de seu herói é social e não metafísica. É verdade, mas os mitos de Kafka não perdem nada de seu valor se os considerarmos como alegoria de certa alienação social. Não é necessário crer em um Deus cruel para sentir a culpa do senhor K. O drama, ao contrário, consiste nisso: Deus não existe, o último escritório do castelo está vazio. É essa, talvez, a tragédia específica do mundo moderno, a passagem para a transcendência de uma realidade social que pari sozinha sua própria deificação. Os sofrimentos de Bruno e de *Umberto D*. têm causas imediatas e visíveis, mas percebemos que há também um resíduo insolúvel, feito da complexidade psicológica e material das relações sociais, e que tanto a excelência das instituições quanto a boa vontade de nosso próximo não podem bastar para fazer desaparecer. A natureza desse não é menos positiva e social, mas sua ação nasce, todavia, de uma fatalidade absurda e imperativa. É isso que faz, na minha opinião, a grandeza e a riqueza do filme. Ele satisfaz duas vezes a justiça: através de uma descrição irrecusável da miséria do proletariado, mas também através do apelo implícito e constante de uma exigência humana que a sociedade, qualquer que ela seja, tem o dever de respeitar. Ele condena o mundo onde, para sobreviver, os pobres são obrigados a roubar entre si (a polícia defende muito bem os ricos), mas tal condenação necessária não é suficiente, pois não é apenas uma organização histórica dada que está em causa, ou uma conjuntura econômica particular, mas a indiferença congênita do organismo social, enquanto tal, à aventura da felicidade individual. Dito de outro modo, o paraíso terrestre estaria situado na Suécia, onde as bicicletas ficam noite e dia ao longo das calçadas. De Sica gosta demais dos homens, seus irmãos, para não desejar que todas as causas possíveis da miséria deles desapa-

reçam, mas ele nos lembra também que a felicidade de cada homem é um milagre do amor, em Milão ou em outro lugar. Uma sociedade que não multiplica as ocasiões de sufocá-lo já é melhor que a que semeia o ódio, porém a mais perfeita ainda não engendraria o amor, que continua a ser um negócio privado, de homem para homem. Em que país seriam conservadas as tocas de coelho em cima de um campo de petróleo? Em que outro a perda de um papel administrativo não seria tão angustiante quanto o roubo de uma bicicleta? Está na ordem da política de conceber e promover as condições objetivas da felicidade individual, mas não faz parte de sua natureza respeitar as condições subjetivas dela. E é aqui que o universo de De Sica esconde um certo pessimismo necessário e pelo qual nós nunca lhe seremos bastante gratos, porque nele reside o apelo das possibilidades do homem, o testemunho de sua última e irrefutável humanidade.

Falei do amor, poderia ter dito poesia. As duas palavras são sinônimos ou, pelo menos, complementares. A poesia não é senão uma forma ativa e criadora do amor, sua projeção sobre o universo. Embora estancada e devastada pela desordem social, a infância dos sciuscias manteve o poder de transformar sua miséria em sonho. Nas escolas primárias francesas ensina-se aos alunos: “Quem rouba um ovo rouba um boi”. De Sica nos diz: “Quem rouba um ovo sonha com um cavalo”. O poder milagroso de Toto, que lhe foi transmitido por sua avó adotiva, é ter conservado da infância uma capacidade inesgotável de defesa poética: a *gag* que acho mais significativa em *Milagre em Milão* é aquela na qual vemos Emma Gramática se precipitar para o leite derrubado. Qualquer outra pessoa criticaria a falta de iniciativa de Toto e limparia o leite com um pano, enquanto que a precipitação da boa senhora não tem por objetivo senão transformar a pequena catástrofe num jogo maravilhoso, um riacho no meio de uma paisagem com suas dimensões. Até a tabuada de multiplicação, outro terror íntimo da infância, que se torna, pela graça da velhinha, um sonho. Toto urbanista batiza as ruas e as praças “4 vezes 4 igual a 16” ou “9 vezes 9 igual a 81”, pois esses frios símbolos matemáticos são para ele mais bonitos que os nomes mitológicos. Ainda aqui acontece de pensarmos em Carlitos; ele também deve ao espírito de infância seu extraordinário poder de transformar o mundo para um melhor uso. Quando a realidade lhe resiste, é que ele não pode mudá-la materialmente, ele muda seu sentido. Assim, em *Em busca do ouro*, a dança dos pãezinhos, ou então os sapatos na marmita, com a pequena diferença de que Carlitos, sempre na

defensiva, reserva esse poder de metamorfose unicamente para sua vantagem, ou no máximo unicamente em prol da mulher que ele ama. Em Toto, ao contrário, ele irradia para os outros. Toto não pensa um só instante nas vantagens que a pomba poderia lhe oferecer, sua alegria se identifica com a que ele pode difundir à sua volta. Quando ele não pode fazer mais nada pelo próximo, cabe-lhe ainda se transformar segundo imagens diversas, ora claudicando para o manco, pequeno para o anão, cego para quem só tem um olho. A pomba não é senão a possibilidade superflua de realizar materialmente a poesia, pois a grande maioria dos homens precisa de um auxiliar para sua imaginação, mas o próprio Toto não sabe o que fazer com ela, se não for para o bem dos outros.

Zavattini me disse: “Eu sou como um pintor diante de uma campina e que se pergunta por que folhinha ele deve começar”. De Sica é o diretor ideal dessa profissão de fé. Há a arte de pintar campinas como retângulos de cor. E também a dos autores dramáticos que dividem o tempo da vida em episódios que, em comparação com o instante vivido, são aquilo que a folhinha é em relação à campina. Para pintar cada folhinha é preciso ser o *douanier* Rousseau. No cinema é preciso ter pela criação o amor de um De Sica.

Nota sobre *Umberto D*

Até o dia em que vi *Umberto D*, eu considerava *Ladrões de bicicleta* como o limite extremo do neo-realismo no que concerne à concepção do relato. Hoje, me parece que *Ladrões de bicicleta* ainda está longe do ideal do tema zavattiniano. Não que eu considere *Umberto D* “superior”. A superioridade sem igual de *Ladrões de bicicleta* continua a ser a reconciliação paradoxal de valores radicalmente contraditórios: a liberdade do fato e o rigor do relato. Os autores, porém, só atingiram tal reconciliação com o sacrifício da própria continuidade da realidade. Em *Umberto D*, várias vezes vislumbramos o que seria um cinema verdadeiramente realista quanto ao tempo. Um cinema da “duração”.

Devemos precisar que essas experiências de “tempo contínuo” não são de modo algum originais no cinema. Em *Festim diabólico*, por exemplo, Alfred Hitchcock realizou um filme de 90 minutos sem interrupção. Trata-se, porém, justamente de uma “ação”, como no teatro. O verdadeiro problema não se apresenta em relação à continuidade da película impressionada, mas em relação à estrutura temporal do evento.



“Em *Umberto D.*, várias vezes vislumbramos o que seria um cinema verdadeiramente realista quanto ao tempo. Um cinema da ‘duração’.”

Se *Festim diabólico* pôde ser rodado sem mudanças de plano, sem parada de filmagem, e oferecer, no entanto, um espetáculo dramático, foi porque os acontecimentos já estavam ordenados na obra teatral conforme um tempo artificial: o tempo do teatro (como há o da música ou da dança).

Em pelo menos duas cenas de *Umberto D* os problemas do tema e do roteiro se apresentam de modo totalmente diferente. Trata-se ali de tornar espetacular e dramático o próprio tempo da vida, a duração natural de um ser a quem nada de particular acontece. Penso notadamente no ato de se deitar de Umberto D, que entra no quarto e pensa estar com febre, e, principalmente, no acordar da empregada. Essas duas seqüências constituem provavelmente a *performance* limite de um certo cinema, no plano daquilo que poderíamos chamar de “o tema invisível”, isto é, totalmente dissolvido no fato que ele suscitou, enquanto que, quando um filme é tirado de uma “história”, essa permanece distinta como o esqueleto sem os músculos; podemos sempre “contar o filme”.

A função do tema não é aqui menos essencial, mas faz parte de sua natureza ser totalmente reabsorvida pelo roteiro. Se quiser-

mos, o tema existe *antes*, não existe mais *depois*. Depois, só há o fato que ele próprio previu. Se pretendo contar o filme a alguém que não o viu, o que faz, por exemplo, Umberto D no quarto ou Maria, a empregada, na cozinha, o que me resta para dizer? Uma poeira impalpável de gestos sem significação, em que meu interlocutor não poderá ter a menor idéia da emoção que cativa o espectador. O tema é aqui de antemão sacrificado, como a cera perdida da fundição de bronze.

No plano do roteiro, esse tipo de tema corresponde a um roteiro inteiramente fundado no comportamento do ator. Já que o tempo verdadeiro do relato não é o do drama, mas a duração concreta do personagem, tal objetividade não pode se traduzir em *mise-en-scène* (roteiro e ação) senão através de uma subjetividade absoluta. Quero dizer que o filme se identifica absolutamente com aquilo que o ator faz, e somente com isso. O mundo exterior encontra-se reduzido ao papel acessório dessa ação pura que se basta a si mesma, como algas que, sem ar, produzem o oxigênio de que precisam. O ator que representa uma certa ação, que “interpreta um papel”, se dirige sempre em parte a si próprio, pois se refere mais ou menos a um sistema de convenções dramáticas geralmente admitidas e ensinadas nos conservatórios. Tais convenções não lhe ajudam em nada aqui: ele está inteiramente nas mãos do diretor nessa imitação total da vida.

É claro que *Umberto D* não é um filme perfeito como *Ladrões de bicicleta*. Mas há para tal diferença uma justificativa: sua ambição era superior. Menos perfeito no conjunto, mas certamente mais perfeito e mais puro em certos fragmentos: aqueles em que De Sica e Zavattini se mostram inteiramente fiéis à estética neo-realista. Por isso não se deve acusar *Umberto D* de não sei quê sentimentalismo fácil, de que apelo pudico à caridade social. As qualidades e até os defeitos do filme estão além das categorias morais ou políticas. Trata-se de um “relatório” cinematográfico, de uma constatação desconcertante e irrefutável sobre a condição humana. Podemos ou não apreciar que tal relatório seja feito sobre a vida de um pequeno funcionário que vive numa pensão familiar, ou a de uma jovem empregada grávida, mas é certo, em todo caso, que o que acabamos de saber sobre o velho ou sobre a menina, através de seus infortúnios acidentais, concernem antes de tudo à condição humana. Não hesitarei em afirmar que o cinema raramente foi tão longe na tomada de consciência do fato de ser homem. (E também, afinal de contas, do fato de ser cachorro.)



Umberto D: "O cinema raramente foi tão longe na tomada de consciência do fato de ser homem. (E também, afinal de contas, do fato de ser cachorro)".

Até o momento a literatura dramática nos deu, sem dúvida, um conhecimento exato da alma humana, mas que, no que diz respeito ao homem, tem um pouco da mesma relação que a física clássica com a matéria: o que os eruditos chamam de uma macrofísica, que só vale para os fenômenos de certa escala. E é claro que o romance dividiu ao extremo tal conhecimento. A física sentimental de Proust é microscópica. Mas a matéria dessa microfísica do romance é interior: é a memória. O cinema não substitui necessariamente o romance nessa busca do homem, mas é superior a ele em pelo menos um ponto: o de apreender o homem apenas no presente. Ao "tempo perdido e reencontrado" de Marcel Proust, corresponde de certa forma o "tempo descoberto" de Zavattini; este é, no cinema contemporâneo, algo como o Proust do presente do indicativo.

NOTAS

1. Este texto de 1952 foi publicado em italiano pelas Éditions Guanda (Parma, 1953). (A presente tradução foi feita a partir de sua tradução francesa.) (N.T.)
2. Cf. nota sobre *Umberto D* no final do capítulo.

XXIV UMA GRANDE OBRA: *UMBERTO D*¹

Milagre em Milão só provocou discórdia; a originalidade do roteiro, a mistura do fantástico e do cotidiano, o gosto de nossa época pela criptografia política tinham suscitado em torno dessa obra insólita, na falta do entusiasmo geral que acolheu *Ladrões de bicicleta*, uma espécie de sucesso de escândalo (do qual Micheline Vian, com um humor implacável, desmontou perfeitamente o mecanismo num excelente artigo dos *Temps Modernes*). Em torno de *Umberto D* organiza-se uma conspiração do silêncio, uma reticência amuada e ferrenha, que fazem com que o próprio bem que se pode escrever parece condenar o filme a uma estima sem eco, enquanto que uma espécie de rabugice surda, de desprezo (inconfesso devido ao passado glorioso dos autores), animam secretamente a hostilidade de mais de um crítico. Não haverá sequer batalha de *Umberto D*.

Trata-se, no entanto, de um dos filmes mais revolucionários e mais corajosos não apenas do cinema italiano, mas da produção européia dos últimos dois anos, de uma pura obra-prima que a história do cinema certamente consagrará, se não sei que distração ou que cegueira daqueles que gostam do cinema o deixem afundar no momento na mediocridade de uma estima reticente e ineficaz. Que o público vá fazer fila para ver *Essas mulheres* ou *Fruto proibido*, o fechamento dos prostíbulos tem alguma coisa a ver com isso, mas afinal de contas deve haver em Paris alguns milhares de espectadores para esperar do cinema outros prazeres. Será que vai ser preciso que *Umberto D* saia de cartaz antes do termo justo para a vergonha do público parisiense?

A principal causa dos mal-entendidos sobre *Umberto D* reside na comparação com *Ladrões de bicicleta*. Dirão, com alguma apa-

um é mais importante que o outro: já que a igualdade ontológica deles destrói, em seu próprio princípio, a categoria dramática. Uma seqüência prodigiosa, que permanecerá como um dos ápices do cinema, ilustra perfeitamente tal concepção do relato, e logo, da *mise-en-scène*: é o levantar matinal da empregada que a câmera se limita a olhar em suas mínimas ocupações matinais: rodando, ainda sonolenta, na cozinha, jogando água nas formigas que invadem a pia, moendo o café... O cinema se torna aqui o contrário dessa "arte da elipse" à qual facilmente gostamos de acreditar que ele está fadado.

A elipse é um processo de relato lógico e portanto abstrato; ela supõe a análise e a escolha, organiza os fatos conforme o sentido dramático ao qual eles devem se submeter. De Sica e Zavattini procuram, ao contrário, dividir o evento em eventos menores e estes em eventos menores ainda, até o limite de nossa sensibilidade pela duração. Assim, a unidade-evento num filme clássico seria o "acordar da empregada": dois ou três planos breves bastariam para significá-lo. A essa unidade de relato, De Sica substitui uma seqüência de eventos menores: o acordar, a travessia do corredor, a inundação das formigas etc. Observemos, porém, mais um deles. Vemos o fato de moer café se dividir, por sua vez, numa série de momentos autônomos, como por exemplo, o fechar da porta com a ponta do pé esticado. Quando a câmera segue, aproximando-se dela, o movimento da perna, serão as apalpadelas dos dedos dos pés na madeira que se tornarão finalmente o objeto da imagem.

Será que já disse aqui que o sonho de Zavattini é fazer um filme contínuo com 90 minutos da vida de um homem a quem nada aconteceria? Para ele isso é o "neo-realismo". Duas ou três seqüências de *Umberto D* fazem mais que deixar vislumbrar o que poderia ser tal filme: elas já são alguns de seus fragmentos realizados. Não nos enganemos, porém, sobre o sentido e o alcance, aqui, da noção de realismo. Trata-se sem dúvida, para De Sica e Zavattini, de fazer do cinema a assíntota da realidade. Mas para que seja, em última instância, a própria vida que vire um espetáculo, para que ela nos seja, nesse puro espelho, mostrada afinal como poesia. O cinema a transforma nela mesma, enfim.

NOTA

1. *France-Observateur*, outubro de 1952.

XXV

CABIRIA, OU A VIAGEM AOS CONFINS DO NEO-REALISMO¹

Não sei, no momento em que escrevo este artigo, qual será a acolhida reservada ao último filme de Fellini. Desejo que seja à altura de meu entusiasmo, mas não escondo que ele pode encontrar duas categorias de espectadores reticentes. A primeira estaria na parte popular do público, aqueles que a história simplesmente decepcionará, com a mistura de algo insólito e de aparente ingenuidade quase melodramática. A prostituta de grande coração só lhes parecendo aceitável com tempero de série *noir*. A outra pertenceria à "elite", felliniana um pouco a contragosto. Obrigada a admirar *Na estrada da vida* e mais ainda *A trapaça*, por causa de sua austeridade e de seu lado do filme maldito: estou esperando que ela acuse *Noites de Cabiria* de ser um filme bem feito demais, em que quase nada é deixado ao acaso, um filme esperto e hábil. Deixemos a primeira objeção que não traz sérias conseqüências senão do ponto de vista das bilheterias. A segunda merece ser refutada com mais minúcia.

É verdade que a menor surpresa sentida nas *Noites de Cabiria* não é que, pela primeira vez, Fellini soube amarrar um roteiro com as mãos de mestre, uma ação sem falhas, sem lengalenga e sem lacunas, na qual ele não poderia fazer os cortes escuros e as retificações de montagem às quais foram submetidos *Na estrada da vida* e *A trapaça*.² É claro que *Abismo de um sonho* e até mesmo *Os boas-vidas* não foram construídos de modo desastroso, mas sobretudo à medida que a temática especificamente felliniana se expressava ali no âmbito dos roteiros relativamente tradicionais. Com *Na estrada da vida*, as últimas muletas são rejeitadas, a história já não é determinada pelos temas e pelos personagens,

ela não tem mais nada a ver com o que se chama uma intriga, talvez sequer a palavra “ação” lhe possa ser aplicada! É o que acontece também com *A trapaça*.

Não que Fellini tenha desejado retornar aos alibis dramáticos de seus primeiros filmes, muito pelo contrário. *Noites de Cabiria* situa-se para além de *A trapaça*, mas as contradições entre o que chamarei a temática vertical do autor e as exigências “horizontais” do relato estão, desta vez, perfeitamente resolvidas. É no interior do sistema felliniano, e só nele, que as soluções foram encontradas. Isso não impede que nos enganemos e tomemos essa deslumbrante perfeição por uma facilidade, quando não por uma traição. Eu não defenderia, aliás, que, nesse ponto ao menos, Fellini não tenha usado um pouco de trapaça consigo mesmo: não faz ele com que a surpresa atue no personagem de François Périer, cuja distribuição me parece, aliás, um erro? Ora, é evidente que todo efeito de “suspense”, ou somente todo efeito “dramático”, é essencialmente heterogêneo ao sistema felliniano, no qual o tempo não poderia servir de suporte abstrato e dinâmico, de panorama *a priori* para a estrutura do relato. Em *Na estrada da vida*, como em *A trapaça*, o tempo existe somente como meio amorfo dos acidentes que modificam, sem necessidade externa, o destino dos heróis. Os acontecimentos não “ocorrem”, mas eles caem ali, surgem dali, vale dizer, sempre conforme uma gravidade vertical e de modo algum para obedecer às leis de uma causalidade horizontal. Quanto aos personagens, eles só existem e mudam com referência a uma pura duração interior, que eu sequer qualificarei de bergsoniana, na medida em que a dos “Dados Imediatos da Consciência” continua impregnada de psicologismo. Evitemos, concordo, os termos vagos do vocabulário espiritualista. Não vamos dizer que a transformação dos heróis se efetua a nível da alma. É preciso pois, ao menos, que seja naquela profundidade do ser onde a consciência só envia raras raízes. Nem por isso a do inconsciente ou do subconsciente, mas antes lá onde está em jogo o que Jean-Paul Sartre chama “o projeto fundamental”, no nível da ontologia. Por isso o personagem felliniano não evolui: ele amadurece ou, em última análise, se metamorfoseia (daí a metáfora das asas do anjo, sobre a qual voltarei a falar logo mais).

Um falso melodrama

Limitemo-nos, por enquanto, à feitura do roteiro. Abandono, portanto, e repudio a surpresa de Oscar, trapaceiro retardado,

em *Noites de Cabiria*. Fellini, aliás, deve ter percebido seu pecado, pois, para consumá-lo até o final, sequer hesitou em fazer François Périer usar óculos escuros, quando ele vai virar “mau”. Qual o problema?! É uma concessão mínima, e eu desculpo tranquilamente o realizador por ela, preocupado em evitar dessa vez os perigos extremos a que a decupagem sinuosa e por demais liberal de *A trapaça* o tinha conduzido.

Ainda mais que ela é a única e que, para todo o resto, Fellini soube dar a seu filme a tensão e o rigor de uma tragédia, sem recorrer a categorias alheias a seu universo. Cabiria, a prostitutazinha de alma simples, cheia de esperanças, não é um personagem do repertório melodramático, pois as motivações de seu desejo de “sair daquilo” nada têm a ver com as idéias da moral ou da sociologia burguesa, pelo menos enquanto tais. Ela não despreza de modo algum sua profissão. E se existissem cafetões de coração puro capazes de compreender as pessoas e de encarnar, sequer o amor, mas a confiança na vida, ela provavelmente não veria nenhuma incompatibilidade entre suas esperanças e suas atividades noturnas. Ela não deve uma de suas maiores alegrias, seguida de uma decepção ainda maior, ao encontro casual com uma vedete famosa de cinema que, por bebedeira e dor de cotovelo, vai levá-la a seu suntuoso apartamento? O que faria suas amigas morrerem de inveja. Mas a aventura acabara de modo lamentável, e é, no fundo, porque na prática a profissão de prostituta só traz decepções, que ela deseja, mais ou menos conscientemente, sair dela para o amor impossível de um rapaz honesto que não lhe pedira nada. Se chegamos, portanto, aparentemente à conclusão do melodrama, é, em todo caso, por caminhos bem diferentes.

Noites de Cabiria, como *Na estrada da vida*, como *A trapaça* (e, no fundo, como *Os boas-vidas*), são a história de uma ascense, de um despojamento e, dêem a isso o sentido que quiserem, de uma salvação. A beleza e o rigor de sua construção procedem, dessa vez, da perfeita economia dos episódios. Cada um deles, como disse acima, existe por e para si mesmo, em sua singularidade e pitoresco de acontecimento, mas ele participa dessa vez de uma ordem que sempre faz aparecer, posteriormente, sua absoluta necessidade. Da espera à esperança, tocando o fundo da traição, do escárnio e da miséria, Cabiria segue um caminho cujas paradas a preparam para a etapa que a aguarda. Pensando bem, até mesmo o encontro do benfeitor dos mendigos, cuja intrusão me parece à primeira vista um admirável achado felliniano, revela-

se necessário para fazer Cabiria mais adiante cair na armadilha da confiança: pois, se tais homens existem, todos os milagres são possíveis e, com ela, não ficaremos desconfiados com o aparecimento de Périer.

Não vou repetir mais uma vez tudo o que se pode escrever da mensagem felliniana. Aliás, ela é sensivelmente a mesma desde *Os boas-vidas*, sem que tal repetição seja, naturalmente, o sinal de uma esterilidade. Muito pelo contrário, é a variedade própria aos “diretores”, sendo a unidade de inspiração o signo dos verdadeiros “autores”. Talvez eu possa, porém, tentar, à luz dessa nova obra-prima, elucidar um pouco mais a essência do estilo de Fellini.

Um realismo das aparências

Em princípio, é absurdo e derrisório pretender excluí-lo do neo-realismo. Não poderíamos, com efeito, pronunciar tal condenação a não ser em nome de critérios puramente ideológicos. É verdade que o realismo felliniano, se ele é social em seu ponto de partida, não o é em seu objeto, o qual é sempre tão individual quanto em Tchekhov ou Dostoiévski. O realismo, mais uma vez, não se define pelos fins, mas pelos meios, e o neo-realismo por uma certa relação desses meios com seus fins. O que De Sica tem em comum com Rossellini e Fellini não é com certeza a significação profunda de seus filmes — mesmo se acontece de essas significações mais ou menos coincidirem —, mas a primazia dada, tanto em uns quanto nos outros, à representação da realidade sobre as estruturas dramáticas. Mais precisamente, a um “realismo” que procede a um só tempo do naturalismo romanesco, pelo conteúdo, e do teatro, pelas estruturas, o cinema italiano substituiu um realismo, digamos, para encurtar, “fenomenológico”, em que a realidade não é corrigida em função da psicologia e das exigências do drama. A relação entre o sentido e a aparência encontrando-se, de certo modo, invertida: esta sempre nos é proposta como uma descoberta singular, uma revelação quase documentária que conserva seu peso de pitoresco e de detalhes. A arte do diretor reside, pois, em sua destreza para fazer surgir o sentido desse evento, pelo menos aquele que ele lhe atribui, sem com isso acabar com as ambiguidades. O neo-realismo assim definido não é, portanto, de modo algum a propriedade dessa ideologia, ou mesmo daquele ideal, tampouco exclui um outro, tal como a realidade, justamente, não exclui o que quer que seja.



Noites de Cabiria, de Federico Fellini: “Tudo se passa, com efeito, como se, tendo chegado ao grau de interesse pelas aparências, nós percebêssemos agora os personagens, não mais entre os objetos, mas por transparência, através deles”.

O que não estou longe de pensar é que Fellini é o realizador que vai mais longe, hoje, na estética do neo-realismo, tão longe que a atravessa e se encontra do outro lado.

Consideremos antes, de tudo a que ponto a *mise-en-scène* felliniana está livre de qualquer seqüela psicológica. Seus personagens nunca se definem por seu “caráter”, mas exclusivamente por sua aparência. Evito voluntariamente o termo “comportamento”, que se tornou restrito demais, pois a maneira de agir dos personagens é apenas um elemento de nosso conhecimento. Nós os apreendemos através de muitos outros signos, não somente, é óbvio, através do rosto, do andar, de tudo o que faz do corpo a crosta do ser, mais ainda, porém, talvez pelos indícios mais exteriores, na fronteira do indivíduo e do mundo, como o cabelo, o bigode, a roupa, os óculos (único acessório do qual acontece a Fellini de abusar como de um truque). Depois, indo mais longe ainda, é o cenário que tem um papel, não certamente num sentido expressionista, mas através dos acordos e desacordos que se estabelecem entre o meio e o personagem. Penso notadamente nas extraordinárias relações de Cabiria com o panorama inusitado onde Nazari a levou: cabaré e apartamento luxuoso...

Do outro lado das coisas

É aqui, porém, que tocamos a fronteira do realismo e que, indo ainda mais longe, Fellini nos leva para o outro lado. Tudo se passa, com efeito, como se, tendo chegado ao grau de interesse pelas aparências, nós percebêssemos agora os personagens, não mais entre os objetos, mas por transparência, através deles. Quero dizer que, insensivelmente, o mundo passou da significação à analogia, e depois da analogia à identificação com o sobrenatural. Lamento tal palavra equívoca que o leitor pode substituir, a gosto, por poesia, surrealismo, magia ou qualquer outro termo que expresse a concordância secreta das coisas com um duplo invisível de que de certa maneira não são senão o esboço.

Desse processo de “sobrenaturalização” tomarei um exemplo, dentre outros, na metáfora dos anjos. Desde seus primeiros filmes, Fellini é possuído pela angelização de seus personagens, um pouco como se o estado angelical fosse no universo felliniano a referência última, a medida do ser. Podemos seguir seu curso explícito ao menos a partir de *Os boas-vidas*: para o carnaval, Sordi se fantasia de anjo da guarda; um pouco mais tarde, como que por acaso, é uma estátua de anjo de madeira esculpida que Fabrizzzi furta. Mas tais alusões são diretas e concretas. Mais sutil, e ainda mais interessante por ser provavelmente inconsciente, é a imagem em que vemos o frade que desceu da árvore onde trabalhava, carregando nas costas um comprido feixe de galhos. Tal gesto não era nada além de uma alegre notação realista, talvez até mesmo para Fellini, até termos visto, no final de *A trapaça*, Augusto agonizando na beira da estrada: ele percebe na luz enevoada do amanhecer um cortejo de crianças e camponeses, carregando nas costas feixes de galhos: anjos estão passando! Será preciso lembrar também, no mesmo filme a maneira como Picasso desce uma rua fazendo asinhas com sua capa de chuva. É igualmente o mesmo Richard Basehart que aparece a Gelsomina como uma criatura sem gravidade, toda brilhante sobre seu fio aéreo na luz dos projetores.

A simbologia felliniana é inesgotável e a obra inteira poderia com certeza ser estudada unicamente desse ponto de vista.³ Seria apenas importante recolocá-la na lógica neo-realista, pois podemos ver que tais associações de objetos e personagens, através dos quais o universo de Fellini se constitui, só tiram seu valor e preço do realismo, ou, melhor dizendo, talvez, do objetivismo da notação. Não é de modo algum para parecer um anjo que o Irmão carrega desse modo o feixe, mas bastaria ver a asa nos

galhos para metamorfosear o velho frade. Assim, é possível dizer que Fellini não contradiz o realismo, tampouco o neo-realismo, mas, antes, que ele o realiza ultrapassando-o, numa reorganização poética do mundo.

Revolução do relato

Fellini opera tal realização renovadora também a nível do relato. Certamente, desse ponto de vista, o neo-realismo também é uma revolução da forma em direção ao fundo. A primazia do evento sobre a intriga levou, por exemplo, De Sica e Zavattini a substituir essa última por uma micro-ação, feita de uma atenção, indefinidamente dividida, pela complexidade do evento mais banal. Ao mesmo tempo, toda hierarquia, de obediência psicológica, dramática ou ideológica, entre os eventos, era condenada. Não que o diretor deva naturalmente renunciar a escolher o que ele decide nos mostrar, e sim porque tal escolha já não se dá mais com referência a uma organização dramática *a priori*. A seqüência importante pode também ser, dentro dessa nova perspectiva, uma longa seqüência “que não serve para nada”, de acordo com os critérios do roteiro tradicional.⁴

No entanto, mesmo em *Umberto D*, que talvez represente a experimentação extrema dessa nova dramaturgia, a evolução do filme segue um fio invisível. Fellini parece ter arrematado a revolução neo-realista, inovando o roteiro sem qualquer encadeamento dramático, fundado exclusivamente sobre a descrição fenomenológica dos personagens. Em Fellini, são as cenas de ligação lógica, as peripécias “importantes”, as grandes articulações dramáticas do roteiro que servem de *raccords*, e são as longas seqüências descritivas, aparentemente sem incidência sobre o desenrolar da “ação”, que constituem as cenas realmente importantes e reveladoras. São, em *Os boas-vidas*, as perambulações noturnas, os passeios idiotas na praia; em *Na estrada da vida*, a visita ao convento; em *A trapaça*, a noite no cabaré ou o *reveillon*. É quando eles não agem que os personagens fellinianos mais se revelam, com sua *agitação*, ao espectador.

Se, contudo, os filmes de Fellini comportam tensões e paroxismos que não deixam nada a desejar ao drama e à tragédia, é porque os acontecimentos desenvolvem ali, na falta da causalidade dramática tradicional, fenômenos de analogia e eco. O herói felliniano não chega à crise final, que o destrói e salva, pelo encadeamento progressivo do drama, mas porque as circunstâncias

pelas quais ele é surpreendido acumulam-se nele, como a energia das vibrações num corpo em ressonância. Ele não evolui, mas se converte, oscilando, para acabar, como os icebergs, cujo centro de flutuação se deslocou invisivelmente.

Olhos nos olhos

Gostaria, para concluir, e concentrar numa observação a inquietante perfeição de *Noites de Cabiria*, de analisar a última imagem do filme, que me parece no conjunto a mais audaciosa e mais forte de Fellini. Cabiria, despojada de tudo, de seu dinheiro, de seu amor, de sua fé, encontra-se, esgotada, num caminho sem esperança. Surge um grupo de rapazes e moças que cantam e dançam enquanto caminham, e Cabiria, do fundo de seu vazio, remonta lentamente para a vida; ela começa de novo a sorrir e logo a dançar. Percebemos o que tal final poderia ter de artificial e de simbólico se, pulverizando as objeções de verossimilhança, Fellini não soubesse, com uma idéia de *mise-en-scène* absolutamente genial, fazer com que seu filme entrasse num plano superior, identificando-nos de repente com sua heroína. Muitas vezes se evocou Chaplin a propósito de *Na estrada da vida*, mas nunca fiquei muito convencido com a comparação, forçosamente enfadonha, de Gelsomina e de Carlitos. A primeira imagem, não apenas digna de Chaplin, mas igual a seus achados mais belos, é a última de *Noites de Cabiria*, quando Giulietta Masina se volta para a câmera e seu olhar encontra o nosso. Só Chaplin, acredito, na história do cinema, soube fazer uso sistemático desse gesto que todas as gramáticas do cinema condenam. E, sem dúvida, ele seria inoportuno se Cabiria, pregando os olhos nos nossos, se dirigisse a nós como uma mensageira da verdade. Mas o supra-sumo desse traço de *mise-en-scène*, e o que me faz admirar a genialidade, é que o olhar de Cabiria passa várias vezes pela objetiva da câmera sem nunca parar. As luzes da sala são acesas sobre essa ambiguidade maravilhosa. Cabiria é ainda sem dúvida a heroína das aventuras que viveu diante de nós, atrás da máscara da tela, mas é também, agora, aquela que nos convida com o olhar para segui-la na estrada que toma. Convite pudico, discreto, bastante incerto para que possamos fingir acreditar que ela se dirigia para outro lugar; bastante certo e direto também para nos tirar de nossa posição de espectador.

NOTAS

1. *Cahiers du Cinéma*, n° 76, novembro de 1957.
2. Ai de mim, os fatos me desmentem: a versão original projetada em Paris apresenta pelo menos um longo corte em relação à de Cannes, justamente o do “visitante de Saint Vicent de Paul” evocada mais adiante. Assistimos, porém, Fellini — se ele for responsável por tal corte — pronto a se deixar convencer facilmente da “inutilidade” de seqüências no mais das vezes notáveis.
3. Cf. o artigo de Dominique Aubier, *Cahiers du Cinéma*, n° 49.
4. É o caso da seqüência cortada.

XXVI

DEFESA DE ROSSELLINI¹

Carta a Aristarco, redator-chefe de *Cinema Nuovo*

Meu caro Aristarco,

Há muito tempo que quero escrever este artigo e que recuo meses a fio diante da importância do problema e de suas múltiplas incidências. É também porque tenho consciência de meu despreparo teórico em relação à seriedade e à perseverança com as quais a crítica de esquerda estuda e aprofunda o neo-realismo. Ainda que tenha saudado, desde seu aparecimento na França, o neo-realismo italiano e que, desde então e sem falta, não tenha parado, acredito, de lhe consagrar a melhor de minha atenção de crítico, não posso pretender opor à sua uma teoria coerente e recolocar, tão completamente como você o faz, o fenômeno neo-realista na história da cultura italiana. Acrescente a isso que há algum risco de ridículo em parecer querer dar lição aos italianos sobre seu próprio cinema e você terá as principais razões que me fizeram tardar em responder mais cedo à sua proposta de discussão, no seio do *Cinema Nuovo*, das suas próprias posições críticas e de sua equipe sobre algumas obras recentes.

Gostaria ainda de lhe lembrar, antes de entrar no vivo do debate, que as divergências internacionais, até mesmo entre críticos de uma mesma geração, que tudo parece, aliás, aproximar, são freqüentes. Tivemos a experiência disso, por exemplo, nos *Cahiers du Cinéma*, com a equipe de *Sight and Sound*, e confesso, sem vergonha, que foi em parte a grande estima que Lindsay Anderson tinha por *Amores de apache*, de Jacques Becker, filme que foi um fracasso, na França, que me levou a reconsiderar minha própria opinião e a descobrir no filme virtudes secretas que haviam me escapado. É verdade que a opinião estrangeira se perde tam-

bém, de vez em quando, por desconhecimento do contexto da produção. Por exemplo, o sucesso fora da França de certos filmes de Duvivier ou de Pagnol está fundado evidentemente sobre um mal-entendido. Admiram neles uma certa interpretação da França que parece, no exterior, maravilhosamente exemplar, e confundem esse exotismo com o valor puramente cinematográfico do filme. Reconheço que tais divergências não são de modo algum fecundas e suponho que o sucesso no exterior de certos filmes italianos que vocês desprezam, com razão, procede do mesmo mal-entendido. Não penso, no entanto, que no essencial, seja o caso dos filmes que nos opõem, tampouco do neo-realismo em geral. Antes de tudo, você reconhecera que a crítica francesa não estava errada de ser no início mais entusiasta que a crítica italiana a respeito dos filmes que são hoje a glória incontestável de ambos os lados dos Alpes. No que me diz respeito, me orgulho de ser um dos raros críticos franceses que sempre identificou o renascimento do cinema italiano com o "neo-realismo", mesmo na época em que era de bom-tom proclamar que essa expressão não significava nada, e continuo ainda hoje pensando que tal palavra ainda é a mais apropriada para a designação da escola italiana no que ela tem de melhor e de mais fecundo.

É também por isso, no entanto, que me inquieto com a maneira pela qual você o defende. Será que ousarei lhe dizer, caro Aristarco, que a severidade de que *Cinema Nuovo* dá provas em relação a certas tendências consideradas por vocês como involuções no neo-realismo me faz recear que vocês põem fim, sem o saber, na matéria mais viva e mais rica de seu cinema? Quanto a mim, admiro o cinema italiano com bastante ecletismo, mas há severidades que admito quando vindas da crítica italiana. Que o sucesso na França de *Pão, amor e ciúme* lhes irrite, eu posso compreender, é um pouco como o dos filmes de Duvivier sobre Paris, para mim. Em contrapartida, quando eu vejo vocês criarem caso com o cabelo desganhado de Gelsomina ou tratar como abaixo da crítica o último filme de Rossellini, sou forçado a achar que, sob pretexto de integridade teórica, vocês contribuem para esterilizar certos ramos mais vivazes e mais prometedores do que persisto em chamar de neo-realismo.

Você me fala de sua surpresa diante do sucesso relativo de *Viagem à Itália*, em Paris, e sobretudo diante do entusiasmo quase unânime da crítica francesa. Quanto a *Na estrada da vida*, seu triunfo é aquele que você sabe. Esses dois filmes vêm relançar oportunamente, não apenas no interesse do público mas na estima

dos intelectuais, o cinema italiano que já vinha perdendo velocidade há um ou dois anos. O caso dos dois filmes é, por diversas razões, diferente. Penso, no entanto, que longe de ter sido sentido aqui como uma ruptura com o neo-realismo, e menos ainda como uma involução, eles nos deram a sensação de invenção criativa, mas na linha direta da genialidade da escola italiana. Vou tentar explicar por que.

Antes, porém, confesso repugnar a idéia de um neo-realismo definido exclusivamente em relação a um único de seus aspectos presentes e que limita *a priori* as virtualidades de suas evoluções futuras. Talvez seja a culpa de se ter uma cabeça muito teórica. Acredito, antes, que seja pela preocupação em deixar à arte sua liberdade natural. Nos períodos de esterilidade, a teoria é fecunda para analisar as causas da seca e organizar as condições do renascimento, mas quando se tem a sorte de assistir à admirável floração do cinema italiano há dez anos, não seria mais perigoso do que vantajoso lançar exclusões teóricas? Não que não se deva ser severo; ao contrário, a exigência e o rigor crítico me parecem ainda mais necessários, mas eles devem zelar em denunciar os compromissos comerciais, a demagogia, a queda de nível das ambições mais do que querer impor quadros estéticos *a priori* aos criadores. Quanto a mim, me parece que um diretor cujo ideal estético se aproxima de nossas concepções, mas que só admite, no princípio de seu trabalho, introduzir 10 ou 20% delas nos roteiros comerciais que ele pode filmar, tem menos mérito do que aquele que mal ou bem faz filmes que estão conformes a seu ideal, mesmo se sua concepção do neo-realismo não é a sua. Ora, para o primeiro, você se contenta com objetividade em gravar a parte que escapa ao compromisso, concedendo-lhe apenas duas estrelas em suas críticas, enquanto que rejeita o segundo, sem recurso, ao inferno estético.

Rossellini seria sem dúvida menos culpado, a seu ver, se tivesse filmado o equivalente da *Quando a mulher erra* ou de *Passado que condena*, mais do que *Giovanna D'arco Al rogo* ou *Angst*. Meu propósito não é de defender o autor de *Europa 51*, em detrimento de Lattuada ou de De Sica; a política do compromisso pode ser defendida até certo ponto que não emprenderei em determinar aqui, mas me parece que a independência de Rossellini dá à sua obra, o que quer que se pense por outro lado, uma integridade de estilo, uma unidade moral que são coisas raras no cinema e que forçam, antes mesmo da admiração, a estima.

Mas não é no terreno metodológico que espero defendê-lo. Meu pleito terá por objeto o próprio fundo dos debates. Rossellini foi realmente e ainda é neo-realista? Parece-me que você lhe concederá o ter sido. Como contestar, com efeito, o papel desempenhado por *Roma cidade aberta* e *Paisà*, na instauração e no desenvolvimento do neo-realismo? Mas você descobrirá sua “involução”, já sensível em *Alemanha ano zero*, decisiva, segundo você, a partir de *Stromboli* e de *Francisco arauto de Deus*; catastrófica com *Europa 51* e *Viagem à Itália*. Ora, de que acusam essencialmente tal itinerário estético? De abandonar cada vez mais aparentemente a preocupação do realismo social, da crônica da atualidade em prol, é verdade, de uma mensagem moral cada vez mais sensível, mensagem moral que podemos, conforme o grau de má vontade, solidarizar com uma das duas grandes tendências políticas italianas. Recuso de saída deixar descer o debate para esse terreno por demais contingente. Mesmo se houvesse simpatias democratas-cristãs (da qual não conheço nenhuma prova pública ou privada), Rossellini não seria por isso excluído *a priori* como artista de qualquer possibilidade neo-realista. Deixemos isso. É verdade, todavia, que se tem o direito de recusar o postulado moral ou espiritual que cada vez mais claramente se mostra na obra, mas tal recusa não implicaria a recusa estética na qual se realiza a mensagem, a não ser se os filmes de Rossellini fossem filmes de tese, isto é, que se reduzem a dar uma forma dramática às idéias *a priori*. Ora, não há diretor italiano cujas invenções possam ser menos dissociadas da forma, e é justamente a partir daí que eu gostaria de caracterizar seu neo-realismo.

Se a palavra tem algum sentido e quaisquer que sejam as divergências que possam surgir sobre minha interpretação, a partir de um certo acordo mínimo me parece que o neo-realismo se opõe, em princípio, essencialmente, não apenas aos sistemas dramáticos tradicionais, mas ainda aos diversos aspectos conhecidos do realismo — tanto em literatura quanto no cinema — pela afirmação de certa globalidade do real. Tiro tal definição, que me parece justa e cômoda, do padre A. Ayfre (conforme *Cahiers du Cinéma*, nº 17). O neo-realismo é uma descrição global da realidade por uma consciência global. Entendo com isso que o neo-realismo se opõe às estéticas realistas que o precederam, e notadamente ao naturalismo e o verismo, naquilo que seu realismo não recai tanto sobre a escolha dos temas, e sim sobre a tomada de consciência. Se quiser, o que é realidade em *Paisà* é a resistência italiana, mas o que é neo-realista é a *mise-en-scène* de Rossellini, sua apresentação



L'amore, de Roberto Rossellini: "Rossellini gosta de dizer que no princípio de sua concepção da *mise-en-scène* reside o amor não apenas por seus personagens, mas pelo real enquanto tal, e é justamente esse amor que lhe proíbe dissociar o que a realidade uniu: o personagem e seu cenário".

a um só tempo elíptica e sintética dos acontecimentos. Ainda em outros termos, o neo-realismo se recusa, por definição, à análise (política, moral, psicológica, lógica, social ou tudo o que quiserem) dos personagens e da ação deles. Ele considera a realidade como um bloco, não, é claro, incompreensível, mas indissociável. Por isso o neo-realismo é, notadamente, quando não necessariamente anti-espetacular (embora a espetacularidade lhe seja efetivamente alheia), ao menos radicalmente anti-teatral, à medida que a interpretação do ator teatral supõe uma análise psicológica dos sentimentos e um expressionismo físico, símbolo de toda uma série de categorias morais.

O que não significa, muito pelo contrário, que o neo-realismo se reduza a não sei quê documentarismo objetivo. Rossellini gosta de dizer que no princípio de sua concepção da *mise-en-scène* reside o amor não apenas por seus personagens, mas pelo real enquanto tal, e é justamente esse amor que lhe proíbe dissociar o que a realidade uniu: o personagem e seu cenário. O neo-realismo não define, portanto, uma recusa de tomar posição em relação ao mundo, tampouco de julgá-lo, mas supõe, com efeito, uma atitude mental; é sempre a realidade vista através do artista, refra-

tada por sua consciência, mas por toda sua consciência, e não por sua razão, sua paixão ou crenças, e recomposta a partir dos elementos dissociados. Gostaria de dizer que o artista realista tradicional (Zola, por exemplo) analisa a realidade e então refaz uma síntese conforme sua concepção moral do mundo, enquanto que a consciência do diretor neo-realista a filtra. Sem dúvida sua consciência, como qualquer consciência, não deixa passar todo o real, mas sua escolha não é nem lógica, nem psicológica: é ontológica, no sentido em que a imagem da realidade que nos restituem permanece global, da mesma maneira, se quiserem uma metáfora, que uma fotografia em preto-e-branco não é a imagem da realidade decomposta e recomposta "sem a cor", mas uma verdadeira marca do real, uma espécie de modelagem luminosa onde a cor não aparece. Há identidade ontológica entre o objeto e sua fotografia. Me farei melhor compreender com um exemplo, que tomarei precisamente em *Viagem à Itália*. O público fica facilmente decepcionado com o filme à medida que Nápoles só aparece de maneira incompleta e fragmentária. Essa realidade não é, com efeito, senão a milésima parte do que se poderia mostrar, mas o pouco que vemos, algumas estátuas em um museu, mulheres grávidas, uma escavação em Pompéia, um pedaço de procissão de São Januário, possui, contudo, esse caráter global que me parece essencial. É Nápoles "filtrada" pela consciência da heroína, e se a paisagem é pobre e limitada, é porque essa consciência de burguesa medíocre é ela mesma de uma rara pobreza espiritual. Todavia, a Nápoles do filme não é falsa (o que poderia ser, em compensação, um documentário de três horas), mas é uma paisagem mental a um só tempo objetiva como uma pura fotografia e subjetiva como uma pura consciência. Compreendemos que a atitude de Rossellini para com seus personagens e seu meio geográfico e social é, em segundo grau, a de sua heroína diante de Nápoles, com a diferença que a consciência dele é a de um artista com muita cultura e, na minha opinião, com rara vitalidade espiritual.

Desculpe-me se falo por metáforas, é que não sou filósofo e não posso me fazer entender mais diretamente. Tentarei, portanto, fazer mais uma comparação. Direi das formas de arte clássica e do realismo tradicional que elas constróem as obras como se constroem casas, com tijolos ou pedras de cantaria. Não se trata de contestar nem a utilidade das casas, nem sua eventual beleza, nem a perfeita apropriação dos tijolos para tal emprego, mas há de se convir que a realidade do tijolo está bem menos em sua composição do que em sua forma e resistência. Não passaria pela cabeça



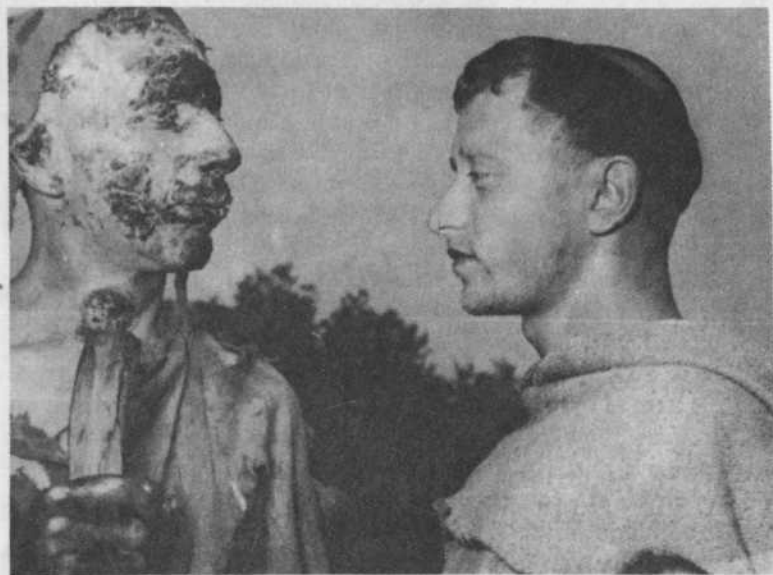
“Afirmo, pois, que *Viagem à Itália* é neo-realista...”

de ninguém defini-lo como um pedaço de argila, pouco importa sua originalidade mineral, mas o que conta é a comodidade de seu volume. O tijolo é um elemento de casa. Isso está inscrito em suas próprias aparências. Podemos fazer o mesmo raciocínio, por exemplo, com as pedras de cantaria que compõem uma ponte. Elas se encaixam perfeitamente para formar a abóbada. Porém, blocos de rocha dispersos num vau são e continuam a ser rochas, a realidade de pedras delas não é afetada pois, saltando de uma para a outra, me sirvo delas para atravessar o rio. Se pude fazer provisoriamente para mim tal uso, foi porque soube dar ao acaso da disposição delas meu complemento de invenção, acrescentar o movimento que, sem modificar a natureza e aparência delas, lhes deu provisoriamente um sentido e uma utilidade.

Do mesmo modo o filme neo-realista tem um sentido, mas *a posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato para outro, de um fragmento de realidade ao seguinte, enquanto que o sentido é dado *a priori* na composição artística clássica: a casa já está no tijolo.

Se minha análise é exata, decorre daí que o termo de neo-realista nunca deveria ser empregado como substantivo, a não ser para designar o conjunto de diretores neo-realistas. O neo-realismo não existe em si, há apenas diretores neo-realistas, sejam eles materialistas, cristãos, comunistas ou o que se quiser. Visconti é neo-realista em *La terra trema*, que clama à revolta social, e Rossellini é neo-realista em *Francisco o arauto de Deus*, que ilustra uma realidade puramente espiritual. Só recusaria o epíteto à pessoa que dividiria, para me convencer, o que a realidade uniu.

Afirmo, pois, que *Viagem à Itália* é neo-realista e bem mais que *O ouro de Nápoles*, por exemplo, que admiro muito, mas que procede de um realismo psicológico e sutilmente teatral, apesar de todas as notações realistas que procuram nos dar em troca. Diria mais: de todos os diretores é Rossellini quem me parece ter levado mais longe a estética do neo-realismo. Disse que não havia neo-realismo puro. A atitude neo-realista é um ideal do qual se pode mais ou menos aproximar. Em todos os filmes ditos neo-realistas, há ainda resíduos do realismo tradicional espetacular, dramático ou psicológico. Poderíamos analisá-los da seguinte maneira: a realidade documentária mais alguma outra coisa, sendo esta outra coisa, conforme o caso, a beleza plástica das imagens, o sentimento social, a poesia, o cômico etc. Desse modo, seria inútil procurar dissociar em Rossellini o acontecimento do efeito desejado. Não há nada nele de literário ou de poético, nem mesmo nada, se quisermos, de “belo” no sentido caricato da palavra: ele só encena fatos. Seus personagens estão como que assombrados pelo demônio da mobilidade, os irmãozinhos de Francisco de Assis não têm outra maneira de render graças a Deus senão andar a pé. E a alucinante marcha para a morte do garoto de *Alemanha ano zero!* É que o gesto, a mudança, o movimento físico constituem para Rossellini a própria essência do real humano. É também, atravessar o cenário, sendo que todos atravessam mais ainda de passagem o personagem. O universo rosselliniano é um universo de atos puros, insignificantes neles mesmos, mas que preparam, como que à revelia de Deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido. É o que ocorre com o milagre da *Viagem à Itália*, invisível para os dois heróis, quase invisível mesmo para a câmera, e aliás ambíguo (pois Rossellini não pretende que seja um milagre, mas apenas o conjunto de gritos e empurrões que é assim chamado), mas cujo choque contra a consciência dos personagens provoca inesperadamente a precipitação do amor deles. Ninguém,



Fioretti (Roberto Rossellini): "Respeitar o real não é, com efeito, acumular as aparências, é, ao contrário, despojá-lo de tudo o que não é essencial, e chegar à totalidade dentro da simplicidade".

me parece, mais que o autor de *Europa 51*, conseguiu encenar acontecimentos com um estrutura estética mais dura, mais íntegra, com uma transparência mais perfeita, na qual fosse menos possível discernir outra coisa que não o próprio acontecimento. Assim como um corpo pode se apresentar em estado amorfo ou cristalizado. A arte de Rossellini é saber dar aos fatos a um só tempo sua estrutura mais densa e mais elegante; não a mais graciosa, porém a mais aguda, a mais direta ou a mais decisiva. Com ele, o neo-realismo encontra naturalmente o estilo e os recursos da abstração. Respeitar o real não é, com efeito, acumular as aparências, é, ao contrário, despojá-lo de tudo o que não é essencial, e chegar à totalidade dentro da simplicidade. A arte de Rossellini é como que linear e melódica. É verdade que vários de seus filmes fazem pensar num esboço, o traço indica mais do que pinta. Mas será preciso considerar tal segurança do traço como pobreza ou preguiça? Seria o mesmo que criticar Matisse. Talvez Rossellini seja, com efeito, mais desenhista do que pintor, mais contista do que romancista, porém a hierarquia não está nos gêneros, mas apenas nos artistas.

Não espero, caro Aristarco, lhe ter convencido. Aliás, quase não podemos convencer com argumentos. Muitas vezes a convicção que colocamos neles conta mais. Ficaria feliz só com o fato de a minha, onde você encontrará o eco da admiração de alguns outros críticos meus amigos, poder, ao menos, abalar a sua.

NOTA

1. Cinema Nuovo.

XXVII
EUROPA 51¹

Tendo começado com uma obra-prima incompreendida (*Umberto D*), o ano termina com outra obra-prima maldita, *Europa 51*, de Roberto Rossellini. Como haviam criticado De Sica por ter feito um melodrama social, acusam Rossellini de entregar-se à ideologia política confusa e dessa vez mais reacionária. Mais uma vez não passou de um engano quanto ao essencial e de um julgamento sobre o tema fazendo abstração do estilo que lhe confere seu sentido e dignidade estética. Uma moça rica, e frívola, perde seu filho único que se suicida, numa noite em que sua mãe, preocupada demais com mundaneidades, o mandou ir se deitar sem lhe dar atenção. O choque moral é tão violento que mergulha a pobre moça numa crise de consciência cuja solução ela procura, a princípio, na ação social, seguindo os conselhos de seu primo intelectual comunista. Mas pouco a pouco ela tem a sensação de que isso não passa de um plano intermediário que ela deve ultrapassar em direção a uma mística bem pessoal da caridade, para além das categorias da política e mesmo da moral social ou religiosa. Assim, ela é levada a cuidar de uma prostituta até sua morte, e depois a ajudar a fuga de um jovem criminoso. Esta última iniciativa provoca um escândalo e seu próprio marido, que cada vez a compreende menos, prefere vê-la internada numa "casa de saúde" com a cumplicidade de toda a família assustada com sua demência. Tivesse ela se inscrito no Partido Comunista ou entrado no convento e a sociedade burguesa teria achado menos o que dizer disso: a *Europa 51* é o mundo dos partidos e das brigadas sociais sob todas as formas. Desse ponto de vista, é verdade que o roteiro de Rossellini não está livre de ingenuidades, e até mesmo de incoerências, e, em todo caso, de pretensão. Percebe-

mos, em particular, o que o autor tomou emprestado da biografia de Simone Weil, sem encontrar, aliás, sua solidez de pensamento. Tais reservas, porém, não ficam de pé diante da totalidade do filme, que é preciso compreender e julgar a partir de sua *mise-en-scène*. De que valeria, reduzido a seu resumo lógico, *O idiota*, de Dostoiévski? Por ser Rossellini um verdadeiro diretor, a forma do filme não é nele o enfeite do roteiro, mas sua própria matéria. O autor de *Alemanha ano zero* é pessoal e profundamente obcecado pelo escândalo da morte das crianças e mais ainda pelo suicídio delas. É em torno dessa autêntica experiência espiritual que o filme ganha corpo; o tema da santidade laica, tema eminentemente moderno, se destaca naturalmente daí; sua organização mais ou menos hábil pelo roteiro importa pouco; o que conta é que cada seqüência é uma espécie de meditação, de canto cinematográfico, por intermédio da *mise-en-scène* sobre os temas principais. Não se trata de demonstrar, mas de mostrar. E como resistir à comovente presença espiritual de Ingrid Bergman e, para além da intérprete, ficar insensível à tensão de uma *mise-en-scène* em que o universo parece se organizar sobre as mesmas linhas de força espirituais, até desenhá-las tão legivelmente quanto a lima-lha de ferro sobre o campo magnético do ímã? Raramente a presença do espiritual nos seres e no mundo foi expressa com uma evidência tão deslumbrante.

É verdade que o neo-realismo de um Rossellini parece aqui bem diferente, se não contraditório, do de De Sica. Parece-nos, no entanto, judicioso aproximá-los como os dois pólos de uma mesma escola estética. Lá onde De Sica escava a realidade com uma curiosidade cada vez mais tenra, Rossellini, ao contrário, parece despojar cada vez mais, estilizar com um rigor doloroso, mas implacável, em suma, encontrar o classicismo da expressão dramática através da interpretação e da escolha. Porém, com um pouco mais de atenção, esse classicismo procede da mesma revolução neo-realista. Para Rossellini, como para De Sica, trata-se de repudiar as categorias da interpretação e da expressão dramática para obrigar a realidade a entregar seu sentido a partir unicamente das aparências. Rossellini não faz seus atores interpretar, não lhes faz expressar este ou aquele sentimento, mas os obriga apenas a estar de uma certa maneira diante da câmera. Em tal *mise-en-scène*, o lugar respectivo dos personagens, a maneira de andar, de se deslocar no cenário, seus gestos têm muito mais importância que os sentimentos que se desenha sobre seus rostos,

ou até mesmo do que eles dizem. Aliás, que “sentimentos” Ingrid Bergman poderia expressar? Seu drama vai muito além do que qualquer nomenclatura psicológica. Seu rosto não é senão o rastro de uma certa qualidade de sofrimento.

Que tal *mise-en-scène* peça uma estilização tão evoluída quanto se queira, *Europa 51* oferece a própria evidência desta. Um filme desses é o contrário do realismo “feito ao vivo”: o equivalente de uma escritura austera e estrita despojada por vezes até à ascese. Nesse ponto, o neo-realismo encontra a abstração clássica e sua generalidade. Daí o aparente paradoxo: a boa versão do filme não é a versão italiana dublada, mas a versão inglesa, na qual foi conservado o máximo de vozes originais. No limite desse realismo, a exatidão da realidade social exterior se torna novamente indiferente. As crianças das ruas de Roma podem falar inglês sem que tal inverossimilhança passe por nossa cabeça. A realidade, por intermédio do estilo, reata com as convenções da arte.

NOTA

1. Texto escrito em 1953.

ÍNDICE DOS FILMES CITADOS

- | | |
|---|--|
| Abismo de um sonho (Lo sceicco bianco) 299 | Aurora (Sunrise) 69, 102 |
| Aconteceu naquela noite (It happened one night) 102 | Aventura de Kon-Tiki, A (Kon-Tiki) 37, 38, 39, 46 |
| Adieu Léonard 48 | Balão Vermelho, O (Ballon rouge) 55, 57, 58, 59, 64 |
| Adúltera (Le diable au corps) 82, 93, 94, 95, 100, 106, 121, 195, 196 | Bandeirantes do Norte (Northwest passage) 209 |
| Affaire est dans le sac, L' 48 | Bandido, O (Il bandito) 234, 237, 248 |
| Afrique vous parle, L' 34 | Beijos que torturam (Wild Bill Hickok) 201 |
| Aleluia (Halleluyah) 102 | Besta Humana, A (La bête humaine) 75 |
| Alemanha ano zero (Germania anno zero) 79, 188, 269, 279, 311, 315, 319 | Bim le petit âne 54 |
| Amore, L' 312 | Boas-vidas, Os (I vitelloni) 299, 301, 302, 304, 305 |
| Amores de apache (Casque d'or) 308 | Boireau 126 |
| Amores de Carmem (Carmem) 93 | Bola de sebo (Boule de suif) 203 |
| Angst 310 | Boudu salvo das águas (Boudu sauve des eaux) 130 |
| Anjos do pecado (Les anges du peche) 112, 114 | Braque 181 |
| Annapurna 41 | Brutos também amam, Os (Shane) 211, 212, 215, 220, 221 |
| Antro de perdição (Destry) 218 | |
| Ao rufar dos tambores (Drums along the Mohawk) 209 | Cais de sombras (Quai des brumes) 74 |
| À sombra de uma dúvida (Shadow of a doubt) 137 | Caminho do diabo, O (Devil's doorway) 216 |
| Assim são os fortes (Across the wide Missouri) 213 | Cantando na chuva (Singin' in the rain) 231 |
| Atire a primeira pedra (Destry rides again) 209 | Caprices 172 |
| Au loin une voile 54 | |

- Caravana do ouro, A (Virginia city) 209
- Carrossel da esperança, (Jour de fête) 48, 49
- Certo capitão Lockhart, Um (The man from Laramie) 218
- Céu amarelo (Yellow sky) 202
- Céu sobre o pântano (Cielo sulla palude) 272, 276
- Cidadão Kane (Citizen Kane) 64, 75, 77, 78, 79, 91, 100, 154, 198, 244, 245, 246, 254, 259, 260
- Cimbo 33
- Cipião, o africano (Scipione l'africano) 235, 265
- Circo, O (The circus) 64
- Conde de Monte Cristo, O (Le Comte de Monte Cristo) 62
- Conflito de paixões (Mourning becomes Electra) 138, 139
- Congorilla 33
- Conquistadores, Os (Western Union) 209
- Consciências mortas (Ox-bow incident) 211
- Continente dos deuses, O (Continente perdido) 44, 45
- Coração manda, O (Quattro passi fra le nuvole) 235, 237, 248, 265, 267
- Coroa de ferro (La corona di ferro) 234, 235, 236
- Crime em Paris (Quai des Orfèvres) 68
- Crimes d'alma (Cronaca di un amore) 282
- Crin blanc 54, 59, 61, 63
- Cristo proibido, O (Il Cristo proibito) 283
- Croisière noire, La 33
- Culpa dos pais, A (I bambini ci guardano) 236, 278
- Cyrano de Bergerac 128
- Dama das camélias, A (La dame aux camelias) 146
- Dama do lago, A (Lady in the lake) 137
- Dames du bois de Boulogne, Les 82, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 151
- Danse de mort, La 146, 147
- Delator, O (The informer) 70
- De Renoir a Picasso 176
- Dernières vacances, Les 182, 194, 196, 197, 198
- Desencanto (Brief encounter) 265, 266, 277
- Deus branco (White shadows in the south seas) 33
- Dia na vida, Um (Un giorno nella vita) 236
- Diabo feito mulher, O (Rancho Notorious) 216
- Domínio dos bárbaros (The fugitive) 91
- Duelo ao sol (Duel in the sun) 212
- Dulce, paixão de uma noite (Douce) 195
- E Deus criou a mulher (Et Dieu crea la femme) 230
- Eldorado 118
- Em alguma parte da Europa (Vabalol Europaban) 187
- Embrutecidos pela violência (Along the great divide) 202, 214
- Em busca do ouro (The gold rush) 100, 290
- Em nome da lei (In nome della legge) 265
- Encouraçado Potemkin, O (Bronenosets Potymkin) 100, 102, 233, 242, 259, 263
- Enganar e perdoar (The cheat) 81
- Entrée des artistes, L' 112
- E o sangue semeou a terra (Bend of the river) 216
- Epopéia trágica (Scott of the Antartics) 35, 36
- Espoir, L' (Sierra de Teruel) 89, 91, 154, 155, 197, 198, 240
- Esquina do pecado (Back Street) 70
- Essas mulheres (Adorables créatures) 295

- Estrangeiro, O 197, 257
- Estrada de Santa Fé, A (Santa Fé trail) 209
- Eterna ilusão (Rendez-vous de juillet) 35
- Eternal silence, L' 33, 35, 36, 38
- Europa 51 (Europe 51) 310, 311, 316, 318, 320
- Família exótica (Drôle de drome) 48
- Fantomas 86, 248
- Farrebique 240, 245, 246, 258, 259, 260, 272
- Fée pas comme les autres, Une 55
- Férias do sr. Hulot, As (Les vacances de M. Hulot) 49, 51, 53
- Festim diabólico (Rope) 62, 130, 291, 292
- Fim de São Petersburgo, O (La fin de Saint-Petersbourg) 74, 263
- Fora das grades (Run for cover) 215
- Francisco arauto de Deus (Francesco giullare di Dio) 311, 315
- Frankenstein 70
- Fruto Proibido (Fruit defendu) 295
- Fugitivo, O (I am a fugitive from chain gang) 70
- Fúria (Fury) 74
- Gabinete do dr. Caligari, O (Das kabinett des Dr. Caligari) 150, 151
- Galante aventureiro, O (The Westerner) 209, 216
- Geux au paradis, Les 132
- Giovanna d'Arco al rogo 310
- Gli uomini che mascalzoni 236
- Golpe de misericórdia (Colorado territory) 214
- Goya 172, 176
- Grande ilusão, A (La grande illusion) 75, 234
- Grilhões do passado (Confidential report ou M. Arkadin) 62
- Groenland 37
- Guernica 172, 176
- Guerrieri 172
- Hamlet 83, 98, 99, 100, 104, 130, 138, 153, 154, 160, 165,
- Henrique V (Henry V) 123, 124, 130, 132, 133, 134, 139, 153, 156, 157, 160, 165
- História de um chapéu de palha (Le chapeau de paille d'Italie) 195
- Homem até o fim (The kentuckian) 217
- Homem invisível, O (The invisible man) 70
- Homem sem rumo (Man without a star) 216
- Homens indomáveis (Silver lode) 213
- Idiota, O (L'idiot) 93, 319
- Ídolo caído, O (The fallen idol) 93, 100
- Il sole sorge ancora 238, 257
- Interlúdio (Notorious) 137
- Intolerância (Intolerance) 75
- Jardim do pecado (Garden of evil) 217
- Jean de la lune 163
- Jezebel 70, 72
- Johnny Guitar 215
- Journal d'un curé de campagne, Le 82, 83, 93, 96, 104, 105, 107, 111, 112, 116, 117, 120, 121, 122
- Joyeux microbes, Les 182
- Júlio Cesar (Julius Caesar) 161
- Ladrões de Bicicleta (Ladri di bicicletta) 79, 92, 112, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 293, 295, 296
- Lança partida, A (Broken lance) 215, 217
- Lirio partido, O (Broken blossoms) 75, 100

- Lobisomem (Nosferatu) 69, 118, 150, 233
 Louisiana story 62, 63
 Luzes da ribalta (Limelight) 169
 Macbeth — reinado de sangue (Macbeth) 98, 123, 130, 138, 152, 153, 156, 158
 Madame Bovary 94, 121
 Mãe (Matt) 274
 Malheurs de la guerre, Les 172
 Man of Aran 40, 145
 Manada, A (The overlanders) 200
 Manolete 142
 Manon des sources 166, 167, 168, 169, 170, 171
 Mar verde (Sea of grass) 216
 Marius 166, 167
 Martírio de Joana d'Arc, O (La passion de Jeanne d'Arc) 70, 112, 118, 146, 148, 150, 151
 Matador, O (The gunfighter) 213
 Matar ou morrer (High noon) 202, 211, 212, 214, 221
 Médicin, malgré lui 130, 132
 Médico e o monstro, O (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 70
 Melhores anos de nossas vidas, Os (The best years of our lives) 100, 101
 Melodie der Welt 34
 Meu amigo, Amélia e eu (Occupe-toi d'Amélie) 130, 139
 Milagre em Milão (Miracolo a Milano) 278, 279, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 295, 296
 Minas do rei Salomão, As (King Salomons's mines) 34
 Miseráveis, Os (Les Misérables) 82
 Moana 33
 Monsieur Verdoux 100, 288
 Mulher do padeiro, A (La femme du boulanger) 167
 Mulher faz o homem, A (Mr. Smith goes to Washington) 70
 Mundo do silêncio, O (Le monde du silence) 42, 43, 44
 Mystère Picasso, Le 122, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186
 Na estrada da vida (La strada) 299, 300, 305, 306, 309
 Nanook, o esquimó (Nanook of the north) 33, 62, 63, 145
 Nave Bianca, La 234
 Nibelungos, Os (Die Niebelungen) 118, 150, 152, 233
 No caminho da vida (Putovka v Gisnye) 240
 No tempo das diligências (Stagecoach) 70, 72, 100, 102, 146, 203, 205, 206, 209, 210, 215, 221
 Noites de Cabiria (Le notti di Cabiria) 234, 299, 300, 301, 303, 306
 Onésime et le beau voyage 126
 Ópera dos pobres, A (Die Dreigroschenoper) 48
 Ouro de Nápoles, O (L'oro di Napoli) 315
 Ouro e Maldição (Greed) 70, 118, 233
 Pacto de honra (Saskatchewan) 214
 Paisà 79, 91, 198, 233, 237, 239, 244, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 261, 264, 267, 269, 272, 274, 279, 311
 Paixão dos fortes (My darling Clementine) 210
 Paixão e sangue (Underworld) 199
 Pão, amor e ciúme (Pane, amore e gelosia) 309
 Partie de campagne, Une 94, 121
 Passado que condena (La spiaggia) 310
 Pastor de almas (The pilgrim) 84, 206
 Patto col diavolo 265
 Pecado mora ao lado, O (The seven year itch) 227, 228
 Pecado original, O (Les parents terribles) 98, 100, 123, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 146, 153, 154, 157, 169

- Pequeno mundo antigo (Piccolo mondo antico) 236
 Pérfida (Little foxes) 76, 98, 123, 125, 130, 138
 Piscator 263
 Plage de la Garoupe, La 181
 Poder da mulher, O (Westward the women) 213
 Por quem os sinos doam (For whom the bells tolls) 90, 255
 Preço de um homem, O (The naked spur) 216, 219
 Princesa de Clèves, A (La princesse de Clèves) 197
 Proscrito, O (The outlaw) 212
 Quadragésimo-primeiro, O (Sokok Perviy) 226
 Quando a mulher erra (Stazione termini) 310
 Que viva México 274
 Quo Vadis 234
 Rastros de ódio (The searchers) 219
 Região do ódio (The far country) 216
 Regra do jogo, A (La règle du jeu) 76, 80, 100, 148, 195, 198, 257
 Rideau cramoisi, Le 59
 Rio bravo (Rio Grande) 213
 Rio da aventura, O (The big sky) 214, 216
 Rio das almas perdidas, O (River of no return) 217
 Rio sagrado (Le fleuve) 121
 Rio Vermelho (Red river) 214, 216
 Roma cidade aberta (Roma città aperta) 233, 236, 239, 242, 256, 264, 277, 311
 Roma città libera 248
 Romântico aventureiro (Un'avventura di Salvatore Rosa) 236
 Roue, La 67
 Rubens 176
 Salário do medo, O (Le salaire de la peur) 184
 Sang d'un poète, Le 59, 165
 Sangue de heróis (Fort apache) 210, 211
 Sangue do meu sangue (House of strangers) 215
 Scarface, a vergonha de uma nação (Scarface) 70, 71, 100, 102, 199
 Sete homens sem destino (Seven men from now) 219, 220, 221, 223
 Si jolie petite plage, Une 53
 Silence de la mer, Le 116
 Sinfonia pastoral (La symphonie pastorale) 82, 96, 97, 121
 Soberba (Magnificent Ambersons) 62, 64, 76
 Sombra do patíbulo, A (La chartreuse de Parme) 92, 93
 Sortilégios (Sortilège) 249
 S.O.S. 103, 234
 Stromboli 311
 Sua única saída (Pursued) 214
 Tabu 33, 69, 240, 241, 274
 Tarzã (Tarzan) 34
 Terra trema, La 79, 80, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 272, 276, 315
 Thomas Gorner 91
 Topaze 157, 159, 168
 Trader horn 34
 Trágica perseguição (Caccia tragica) 257, 261
 Trágico amanhecer (Le jour se leve) 72, 74, 100
 Trapaça, A (Il bidone) 299, 300, 301, 304, 305
 Três mosqueteiros, Os (Les trois mousquetaires) 82
 Última porta, A (La dernière chance) 240
 Último bravo, O (Apache) 211, 217
 Último milionário, O (Le dernier milliardaire) 48
 Umberto D 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 305, 318

- Valente a muque (François 1^{er}) 47
Vampiros, Os (Les vampires) 86,
248
Van Gogh 122, 172, 174, 176
Velho e o novo, O (Staroye i
novoye) 67, 84
Vera Cruz 217
Viagem à Itália (Viaggio in Italia)
309, 311, 313, 314, 315
Vidas amargas (East of eden) 217
Vítimas da tormenta (Sciust-
cia) 233, 236, 239, 248, 249,
264, 267, 278, 279
Viver em paz (Vivere in pace) 238,
265, 267
Volta de Frank James, A (The
return of Frank James) 209
Voyage surprise, Le 48
Voyageur sans bagages, Le 123,
128, 149
Winchester 73 207
Zero de comportamento (Zero de
conduite) 187
Ziegfeld follies 70

A música como linguagem

Ernst Schurmann

192 pp.



As diversas manifestações musicais que surgiram ao longo da história não aconteceram por acaso, mas têm uma explicação econômica, política e cultural, de acordo com o momento em que surgiram. A partir dessa constatação, o autor elabora uma interessantíssima análise crítica dos diversos conceitos da teoria musical tradicional.

A Linguagem Autoritária - Televisão e Persuasão

Maria Thereza Fraga Rocco

Sílvio Santos tornou-se sinônimo de domingo a tarde pela sua longevidade no vídeo. A análise do verbal desta verdadeira "instituição de lazer televisivo" mereceu uma tese de livre-docência, laureada com grau máximo. A autora chega a um resultado antes suspeito, mas que nunca havia sido desnudado: a linguagem do apresentador é espontânea, mas autoritária e brutal. Um preço muito alto para a felicidade do baú.



Arte e Utopia - Arte de nenhuma parte

Teixeira Coelho, 200 pp., 14 x 21 cm.



Arte e utopia mantêm entre si relações instáveis e conflituosas. Que quer a arte quando sonha com a utopia? Com o que sonha a sociedade quando sonha com a arte? Neste livro, Teixeira Coelho aponta para as relações entre arte e utopia. Discute o lugar da arte na sociedade perfeita, o conteúdo político da obra de arte, e o sonho dos estilos, do Romantismo à Pop Art.

MEMÓRIA DA TELENVELA BRASILEIRA

Ismael Fernandes - 14 x 21 cm - 524 pp.

Em 1963 na TV Excelsior, entrava no ar **2-5499 Ocupado**, a primeira telenovela da televisão brasileira. E aquilo que começou timidamente como uma experiência televisiva transformou-se numa verdadeira paixão nacional. De lá pra cá, já foram produzidas mais de 400 novelas e minisséries. Ismael Fernandes pesquisou uma por uma, reuniu nomes de atores, atrizes, diretores, os resumos das histórias, e compilou o primeiro manual completo da telenovela no Brasil.



CINEMA 2

A imagem-tempo

Gilles Deleuze



Juntando a filosofia e o cinema, Deleuze desfila diante de nossos olhos mestres como Chaplin, Herzog, Antonioni, Godard e Visconti, entre outros, para neles ancorar as análises que faz entre o passado e o presente, a memória e o acontecimento. Seu estudo precedente, *A Imagem-Movimento*, também foi editado pela Brasiliense.

A Linguagem Cinematográfica

Marcel Martin

Escrito de maneira acessível a qualquer amante de cinema, com análises amparadas em inúmeros exemplos, esta obra é um autêntico clássico da bibliografia da sétima arte. Ao deixar claro para o leitor como se compõem as imagens cinematográficas, seus elementos visuais e sonoros significativos, Marcel Martin afirma que a linguagem cinematográfica deve ser entendida a partir dos filmes tais como são feitos. É essa proximidade que seduz definitivamente o leitor e o cinéfilo.



Os filmes de Kurosawa

De Donald Richie

Tradução de Maria Antonia Van Acker

256 pp. — 21 x 28 cm



Segundo o próprio Kurosawa, esta obra é seguramente o mais meticuloso e competente trabalho escrito sobre seus filmes. Apresenta as histórias, as fichas técnicas e o dia-a-dia dos seus 28 filmes, incluindo 150 fotos de cenas.

Definitivamente, este japonês nascido em Tóquio em 1910 conquistou o mundo com a beleza e genialidade de seus filmes. O livro confirma e registra esta certeza.

SHOAH — Vozes e faces do Holocausto

Claude Lanzmann - 272 pp. - 14 x 21 cm

Nove horas e meia de testemunhos e depoimentos pessoais de sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz, Sobibor, Treblinka, e do Gueto de Varsóvia. Foi com eles que Claude Lanzmann filmou *Shoah*, um documentário impressionante e aplaudido pela crítica internacional por narrar o Holocausto judeu segundo a memória das vítimas. Neste livro, o seu texto integral, com apresentação de Simone de Beauvoir.



Sertão Mar - Glauber Rocha e a estética da fome

Ismail Xavier, 172 pp., 14 x 21 cm

Sertão Mar analisa o cinema de Glauber Rocha e a "estética da fome" em sua expressão mais genuína, no momento do apogeu do Cinema Novo, bem como a contrapõe a clássicos como *O Pagador de Promessas* e *O Cangaceiro*. Nesse percurso o cinema de Glauber revela-se como instância privilegiada para discutir a íntima relação entre arte e ideologia.



PAULO EMILIO - Um intelectual na linha de frente



Carlos Augusto Calil/Maria Teresa Machado - 14 x 21 cm - 404 pp.

Com seu anticonformismo radical e um desconcertante bom humor, Paulo Emilio Salles Gomes jamais abandonou o pensamento político, mesmo quando se dedicava à ficção ou à crítica cinematográfica. Neste volume, uma reunião de artigos, crônicas e manifestos dispersos de sua obra polêmica e contestadora.

SIGNAGEM DA TELEVISÃO

Décio Pignatari - 14 x 21 cm - 192 pp.

Muito mais do que a simples linguagem televisiva, o que Décio Pignatari analisa neste livro é a sua signagem: aquilo que está por trás das novelas da Globo, dos programas de auditório do Silvio Santos e Chacrinha, e dos gols da rodada. Todo um sistema de significação que, aparentemente oculto, trabalha o inconsciente do espectador. Basta girar o seletor.



O Carnaval das Imagens

Michèle e Armand Mattelart



Como um país de Terceiro Mundo como o Brasil consegue uma produção internacionalizada capaz de competir com séries norte-americanas? Ao tratar da nossa ficção televisiva, este livro lança um olhar de "estrangeiro" sobre a sociedade brasileira. Primeiro mostrando como o produto televisivo se insere no mercado internacional e depois levantando o dilema sobre o monopólio da televisão — Estado ou mercado?