

David E. Neves

TELÉGRAFO VISUAL

Crítica amável de cinema

Organização e introdução
Carlos Augusto Calil

editora ■ 34

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000

São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2004

Textos de David E. Neves © Alayde Maria Eulalio Neves, 2004

“O jardim particular de David” © Carlos Augusto Calil, 2004

“Autoconstrução do Cinema Novo” © Goffredo da Silva Telles Neto, 1966

“Morreu o Cinema Novo” © Arnaldo Carrilho, 1994

“Cinema de delicadeza” © Arnaldo Jabor, 1994

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL, E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:

Beatriz de Freitas Moreira

1ª Edição - 2004

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Neves, David E.

N423t Telégrafo visual: crítica amável de cinema/David

E. Neves; organização e introdução de Carlos Augusto

Calil. — São Paulo: Ed. 34, 2004.

384 p.

ISBN 85-7326-298-2

1. Neves, David E. 2. Coletâneas. I. Calil,
Carlos Augusto. II. Título.

CDD - 791

Hiroshima-Nevers: um itinerário

O *bouleversement** provocado por *Hiroshima, mon amour* é, em todos os aspectos, distinto daquele que se origina nas manifestações da emoção estética pura. O clima de choque participa constantemente das diversas seqüências, fazendo lembrar certas produções inconseqüentes da *avant-garde*, de pretexto meramente sensacionalista. Este clima, porém, visa a finalidades outras, provocando, inclusive, no “espectador médio”, reações que variam da desaprovação às interpretações mais desconcertantes.

Hiroshima se classifica entre os filmes fundamentados na montagem, apesar de o aspecto formal não facilitar, à primeira vista, esta impressão. O sistema adotado aqui sofre influência dos processos da criação mental, mais especialmente daqueles nos quais as emanções do *id* influem no *ego* (através de associações livres). Baseia-se, por outro lado, no trabalho da memória, levando ao paroxismo a técnica especificamente cinematográfica do *flash-back*. Isto pode ser verificado em várias passagens em que a fita comprova sua semelhança com as *rêveries éveillées* que obedecem a um sistema rígido e determinista de solicitação inconsciente das *images-souvenirs*,** geralmente desconexas.

O mérito da fita é devido, entretanto, mais à rigidez e coerência adotadas, do que propriamente à criação da “nova linguagem cinematográfica”, segundo querem alguns. A revolução welllesiana de 1940-41, foi, usando um termo mais adequado, condicionada às feições e aos anseios de uma nova era. Grosso modo, podemos mesmo detectar semelhanças superficiais entre as evocações fragmentadas da heroína de *Hiroshima* e os testemunhos da vida conjugal

* Em francês: agitação, subversão.

** *Rêveries éveillées*: sonhos acordados; *images-souvenirs*: imagens-lembranças.

de Kane com Emily, feitos por Leyland, em *Citizen Kane*. Aqui, porém, estas parcelas do passado têm função superior à de pura exibição estilística. E a cena abrupta, na qual se divisa o balcão de onde partiu o tiro que mata o amante de Nevers — um dos elementos básicos para a compreensão da trama — pode ser, igualmente, comparada a uma passagem de *Le Rideau cramoisi*, de Alexandre Astruc, filme em que a rememoração se torna inverossímil pelo exagero, tanto da quantidade quanto da qualidade da matéria evocada.

*Comme pour lui, l'oubli commencera par l'œil...**

Pedimos emprestados os pensamentos da heroína, que afluem à medida que vagueia pelas ruas já desertas de Hiroshima, seguida do amante prestes a desesperar-se. A caminhada é longa e constitui um dos achados do filme, principalmente nas tomadas em que a câmera substitui o personagem e avança, hesitante, divisando ora edifícios e construções postados dentro do campo visual (quando a ação se desenrola nos momentos de lucidez), ou, interiorizando-se mais ainda e focalizando em paralelo cenas de outros prédios, de outra arquitetura, migalhas conservadas de algum passeio por Nevers (a montagem paralela equivale perfeitamente ao fluxo de associações determinadas objetivamente pela atualidade).

Comme pour lui, l'oubli commencera par l'œil...

A função visual prepondera em *Hiroshima, mon amour*. Esta constatação está comprovada na frase epigrafada, incluída no monólogo interior de Emanuelle Riva, que é, a nosso ver, o *leitmotiv* da construção interna e externa da fita. Todo processo interior de criação tem fundamento na capacidade intrínseca de imaginar. (O próprio vocábulo encerra sua origem.) O cinema, aqui, atinge pela primeira vez o ápice, nas investidas em busca da melhor exposição de nossos âmagos anímicos.

Os pensamentos que se desenvolvem internamente em palavras, mesmo estes, possuem um *background* figurativo. Os diálogos e os solilóquios interiores de *Hiroshima*, nada mais fazem do que trazer à luz uma cena já lembrada ou por lembrar.¹ A maior constante é, portanto, o paralelismo — fonte primeira de associação subsistente nas relações palavra-imagem —, e as demonstrações mais claras desta proeminência se oferecem claramente ao observador. Exemplo sugestivo, o corte brusco da cena que focaliza, ainda no início, o japonês semi-adormecido com os dedos da mão em ligeiros

* Em francês: "Como para ele, o esquecimento começará pelo olhar..."

¹ A alternância desta prioridade varia segundo a coerência das associações e do desejo de Resnais em fundamentar a narrativa sob um método de montagem por refrão sonoro.

movimentos nervosos para a evocação crua, na mulher, dos instantes finais do amante de Nevers.

A generalidade da denominação Hiroshima-Nevers para designar as personagens, e o *raccord* existente entre sua personalidade e a respectiva cidade, provocam um sentimento de universalidade, que não abandona a simples noção do indivíduo. Existe, na película, sintomas típicos de diversas neuroses, desde a particular até a mais universal, onde Hiroshima (a cidade) desempenha papel importante, depois do cataclismo nuclear. Nevers possui, também, função de realce entre os elementos de motivação da angústia do personagem feminino. Se bem que haja desejo de produzir efeito retórico nestas projeções cosmopolitas, seus antecedentes estão alicerçados em idéias pacifistas, analíticas e didáticas.

As passagens selecionadas de documentários, reportando a tragédia da explosão da bomba atômica em Hiroshima, e sua correspondência aos estreitamentos amorosos do presente, pecam bastante por inverossimilhança, apesar do caráter obsessivo que toma, na heroína, e das tentativas vãs do amante em apagar do seu espírito cenas de tanta crueza. (*Non, tu n'as rien vu, à Hiroshima.*)* Tais cenas diluem ligeiramente a coesão estrutural da fita, que começaria a ser comprovada posteriormente. Já falamos no efeito de choque produzido por estes elementos, de um trágico insólito. Sua justificação talvez esteja oculta em outra película de Resnais, de iguais tendências, e que ainda não tivemos a oportunidade de ver; porém, mesmo se *Nuit et Brouillard* contiver tal incógnita solucionadora, não satisfaz a reminiscência antibelicista que nos induziu, de pronto, a um profundo mal-estar psíquico. A introdução da fita deverá ter outra explicação, pois não seríamos capazes de julgá-la gratuita em obra tão séria.

A lembrança de *Le Rideau cramoisi* se reveste de maior interesse no ponto que concerne aos alicerces básicos de *Hiroshima, mon amour*. Alexandre Astruc fez, em sua obra, uma espécie de primitivo esboço formal do filme de Alain Resnais; porém, muito mais do que este, está apegado a certas influências pouco remotas que o orientam para a linha tradicional. Assim, o *glamour* das imagens românticas de Max Ophüls está presente e provoca inúmeras divagações a que fugiu Resnais. Em Astruc, todo depoimento de um fato profundamente afetivo burla o pretérito e sopra ares de presente. Dele, portanto, uma única imagem realmente cristalizou-se no realizador de *Hiroshima, mon amour* — como nos afetou, realçada pelo enfático sublinhamento so-

* Em francês: “Não, você nada viu em Hiroshima.”

no: a da varanda erma onde esvoaça a cortina carmesim (depois de vê-la no início, antes de surgirem os letreiros, a ela voltamos quando a evocação completava o círculo e atingia o ponto de partida). O balcão revivido em *Hiroshima* não pode ter outra inspiração cinematográfica.

Não há dúvida de que estamos diante de uma realização *sui generis*. A revolução que faz aflorar no *milieu* cinematográfico não é propriamente uma revolução estética. O método tradicional de percepção visual, pelo qual o espectador usufruía certo conforto, sofre violento desprezo. A fluência lógica das narrativas na linguagem primitiva só agora deixa de ocultar o comercialismo que presidia sua instituição. *Hiroshima, mon amour*, sob o ponto de vista da assistência, é um filme tipicamente maldito. Fato já comprovado em algumas exposições públicas, quando a reação do espectador tomou ares de generalidade. Obra-prima ou filme desprezível, acreditamos que a polêmica despertada de imediato nos lugares onde passa já é, em si, fato salutar e prova cabal de seu mérito. Guardamos ainda certa parte da perplexidade que nos assolou desde a primeira vez que o vimos, no mês de janeiro, em Belo Horizonte. Que estas palavras iniciais abram as portas para melhores tentativas de apreensão deste fenômeno que sacode o mundo cinematográfico moderno.