

Estas notas não têm outro objetivo senão tentar definir uma certa tendência do cinema francês – tendência conhecida como “realismo psicológico” – e esboçar seus limites.

■ **Dez ou doze filmes** ■ Embora a sobrevivência do cinema francês seja assegurada por uma centena de filmes a cada ano, naturalmente apenas dez ou doze merecem a atenção dos críticos e dos cinéfilos, atenção, portanto, destes *Cahiers*.

Esses dez ou doze filmes constituem o que foi graciosamente designado como “tradição de qualidade”, atraindo, por sua ambição, a admiração da imprensa estrangeira e defendendo duas vezes por ano as cores da França em Cannes e Veneza, onde, desde 1946, abocanham com bastante regularidade medalhas, leões de ouro e grandes prêmios.

No início do cinema falado, o cinema francês diferenciava-se honestamente do cinema americano. Sob a influência de *Scarface*, fazíamos o divertido *Pépé le Moko*. Em seguida, Prévert fez o avanço mais claro na evolução do roteiro francês, com *Cais das sombras*, de Marcel Carné, a obra-prima da escola conhecida como “realismo poético”.

A guerra e o pós-guerra renovaram nosso cinema. Ele evoluiu sob o efeito de uma pressão interna, e o realismo poético – sobre o qual podemos dizer que morreu, fechando atrás de si *As portas da noite* – foi substituído pelo “realismo psicológico”,¹ ilustrado por

Uma certa tendência do cinema francês

“É auspicioso que o sentido da palavra arte tenha tentado conscientizar alguns homens da grandeza que ignoram em si.”

André Malraux,
Le temps du mépris, prefácio

¹ De fato, o realismo psicológico foi criado paralelamente ao realismo poético com a parceria Spaak-Feyder. Um dia será preciso abrir uma nova polêmica Feyder, antes que este caia definitivamente no esquecimento.

Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret e Marcel Pagliero.

■ **Filmes de roteiristas** ■ Se nos dispusermos a lembrar que Delannoy rodou *O corcunda* e *La part de l'ombre*, Claude Autant-Lara, *Le plombier amoureux* e *Lettres d'amour*, Yves Allégret, *La boîte aux rêves* e *Les démons de l'aube*, que todos esses filmes foram justamente reconhecidos como empreendimentos estritamente comerciais, admitiremos que, sendo os sucessos ou fracassos desses cineastas função dos roteiristas por eles escolhidos, *A sinfonia pastoral*, *O diabo no corpo*, *Brinquedo proibido*, *Manèges*, *Um homme marche dans la ville* são essencialmente filmes de roteiristas.

Depois, a indiscutível evolução do cinema francês não se deveria essencialmente à *renovação* dos roteiristas e dos temas, à *audácia* demonstrada em relação às obras-primas, à *confiança* enfim depositada no público no sentido de este ser sensível a temas geralmente qualificados como difíceis?

Eis por que aqui só se tratará de roteiristas, aqueles que, precisamente, estão na origem do “realismo psicológico”, no seio da “tradição de qualidade”: Jean Aurenche e Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (estilo novo), Robert Scipion, Roland Laudenbach etc.

■ **Ninguém mais ignora hoje...** ■ Após ter tateado a direção ao rodar dois curtas-metragens esquecidos, Jean Aurenche especializou-se em adaptações. Em 1936, assinava com Anouilh os diálogos de *Vous n'avez rien à déclarer* e *Les dégourdis de la 11^e*.

Ao mesmo tempo, Pierre Bost publicava excelentes novelas pela editora NRF.

Aurenche e Bost associaram-se pela primeira vez quando adaptaram e criaram os diálogos de *Douce*, dirigido por Claude Autant-Lara.

Ninguém mais ignora hoje que Aurenche e Bost reabilitaram a adaptação ao subverterem a idéia que se fazia dela, tendo substituído o velho preconceito do respeito à letra por seu oposto, o respeito ao espírito, a ponto de alguém ter chegado a escrever este audacioso aforismo: “Uma adaptação honesta é uma traição” (Carlo Rim, “Travelling e sex-appeal”).

■ **Sobre a equivalência...** ■ O procedimento conhecido como “equivalência” é a pedra angular da adaptação tal como Aurenche e Bost a praticam. Esse procedimento supõe a existência, no romance adaptado, de cenas filmáveis e não filmáveis, e recomenda, em lugar de suprimir estas últimas (como se fazia antes), inventar cenas *equivalentes*, isto é, como se o autor do romance as tivesse escrito para o cinema.

“Inventar sem trair”, eis a palavra de ordem que Aurenche e Bost gostam de citar, esquecendo-se de que também se pode trabalhar por omissão. O sistema de Aurenche e Bost é tão sedutor no próprio enunciado de seu princípio que ninguém nunca pensou em verificar seu funcionamento bem de perto.

É um pouco o que me proponho a fazer aqui.

Toda a reputação de Aurenche e Bost está estabelecida sobre dois pontos precisos:

- 1) a fidelidade ao espírito das obras por eles adaptadas;²
- 2) o talento que mostram ao fazê-lo.

■ **Essa famosa fidelidade...** ■ Desde 1943, Aurenche e Bost adaptaram e criaram os diálogos de: *Douce*, de Michel Davet; *A sinfo-*

² Aurenche e Bost nunca disseram que eram “féis”, e sim os críticos.

nia pastoral, de Gide;³ *O diabo no corpo*, de Radiguet;⁴ *Un recteur à l'île de Sein* (*Dieu a besoin des hommes*), de Queffelec; *Les jeux inconnus* (*Brinquedo proibido*), de François Boyer, *O trigo que cresce*, de Colette.⁵

Além disso, escreveram uma adaptação do *Diário de um pároco de aldeia* que nunca foi filmada,⁶ um roteiro sobre *Joana d'Arc*⁷ do qual apenas uma parte acaba de ser realizada (por Jean Dellanoy) e, finalmente, roteiro e diálogos de *A estalagem vermelha* (dirigido por Claude Autant-Lara).

³ *A sinfonia pastoral*. Personagens acrescentados no filme: Piette, noiva de Jacques, Casteran, pai de Piette. Personagens suprimidos: três filhos do Pastor. No filme, não é mencionado o futuro de Jacques depois da morte de Gertrude. No livro, Jacques vira padre. "Operação *Sinfonia pastoral*": 1. O próprio Gide escreve uma adaptação de seu livro; 2. Essa adaptação é julgada "infilável"; 3. Jean Aurenche e Jean Delannoy escrevem, por sua vez, uma adaptação; 4. Gide a recusa; 5. A entrada de Pierre Bost na equipe concilia todo mundo.

⁴ *O diabo no corpo*. No rádio, durante um programa de André Parinaud dedicado a Radiguet, Claude Autant-Lara declarava em substância: "O que me levou a fazer um filme baseado em *O diabo no corpo* foi que vi nele um romance contra a guerra." No mesmo programa, Francis Poulenc, amigo de Radiguet, dizia não ter reconhecido nada do livro ao ver o filme.

⁵ *O trigo que cresce*. O romance de Colette estava adaptado desde 1946. Claude Autant-Lara acusou Roger Leenhardt de ter, com *Les dernières vacances*, plagiado *O trigo que cresce*, de Colette. A arbitragem de Maurice Garçon deu perda de causa para Claude Autant-Lara. Com Aurenche e Bost, a trama imaginada por Colette enriquecera-se com um novo personagem, Dick, uma lésbica que vivia com a "Dama Branca". Esse personagem foi suprimido algumas semanas antes das filmagens pela sra. Ghislaine Auboin, que estava "revisando" a adaptação com Claude Autant-Lara.

⁶ Ao produtor eventual de *O diário de um pároco de aldeia*, que se espantava com o desaparecimento do personagem do dr. Delbende na adaptação, Jean Aurenche (que assinou a direção) respondeu: "Talvez daqui a dez anos um roteirista consiga manter um personagem que morre na metade do filme; quanto a mim, não me sinto capaz disso." Três anos mais tarde, Robert Bresson conservava o dr. Delbende e o deixava morrer na metade do filme.

⁷ Um excerto dos diálogos de Aurenche e Bost para *Joana d'Arc* foi publicado na *Revue du Cinéma*, nº 8, p.9.

Podemos observar a profunda diversidade de inspiração das obras e dos autores adaptados. Para realizar essa façanha que consiste em permanecer fiel ao espírito de Michel Davet, Gide, Radiguet, Queffelec, François Boyer, Colette e Bernanos, é preciso possuir, imagino, uma flexibilidade de espírito e uma personagem múltipla pouco comuns, bem como um peculiar ecletismo.

Convém igualmente levar em conta que Aurenche e Bost foram levados a colaborar com diretores os mais diversos. Jean Delannoy, por exemplo, concebe-se francamente como um moralista místico. Mas a indelicadeza do *Garçon sauvage*, a mesquinha-ria de *La minute de vérité*, a insignificância de *La route Napoléon* mostram muito bem a intermitência dessa vocação.

Claude Autant-Lara, ao contrário, é bem conhecido por seu não-conformismo, suas idéias "avançadas", seu feroz "anticlericalismo"; reconhecemos nesse cineasta o mérito de permanecer sempre, em seus filmes, honesto consigo mesmo.

Como Pierre Bost é o técnico da parceria, a parte espiritual do trabalho comum parece caber a Jean Aurenche.

Educado entre os jesuítas, Jean Aurenche herdou ao mesmo tempo sua nostalgia e sua revolta. Embora tenha flertado com o surrealismo, parece ter simpatizado com os grupos anarquistas dos anos 1930. Isso já diz quanto sua personalidade é forte, quanto também parece incompatível com as de Gide, Bernanos, Queffelec, Radiguet. Mas talvez o exame de suas obras nos dê mais informações.

O padre Amédée Ayffre soube muito bem analisar *A sinfonia pastoral* e definir as relações da obra escrita com obra filmada: "Redução da fé à psicologia religiosa em Gide, redução agora desta última à pura e simples psicologia... A essa degradação qualitativa vai corresponder agora, segundo uma lei bem conhecida dos estetas, um aumento quantitativo. Novos personagens serão

acrescentados: Piette e Casteran, encarregados de representar certos sentimentos. A tragédia torna-se drama, melodrama.” (*Dieu au cinéma*, p.131).

O que me incomoda no famoso procedimento da equivalência é que não tenho certeza alguma de que um romance comporte cenas infilmáveis, menos certeza ainda de que as cenas decretadas infilmáveis o sejam para todos.

Ao elogiar Robert Bresson por sua fidelidade a Bernanos, André Bazin terminava seu excelente artigo “A estilística de Robert Bresson” com estas palavras: “Depois de *O diário de um pároco de aldeia*, Aurenche e Bost não passam de Viollet-Leducs da adaptação.”

Todos os que admiram e conhecem bem o filme de Bresson lembram-se da admirável cena do confessorário, em que o rosto de Chantal “começou a aparecer pouco a pouco, gradualmente” (Bernanos).

Quando, muitos anos antes de Bresson, Jean Aurenche escreveu uma adaptação do *Diário*, recusada por Bernanos, julgou infilmável esta cena, substituiu-a pela que reproduzimos aqui:

— Quer que eu a escute aqui? (ele aponta o confessorário).

— Eu nunca me confesso.

— Mesmo assim, a senhora se confessou ontem, uma vez que comungou hoje de manhã...

— Não comunguei.

Ele olha para ela, bastante surpreso.

— Perdoe-me, eu lhe dei a comunhão.

Chantal afasta-se rapidamente em direção ao genuflexório que ocupara de manhã.

— Venha ver.

O pároco a acompanha. Chantal aponta-lhe o missal que deixara ali.

— Olhe nesse livro, padre. Talvez eu não tenha mais o direito de tocá-lo.

O pároco, intrigadíssimo, abre o livro e descobre entre duas páginas a hóstia que Chantal ali cuspira. Mostra-se estupefato e transtornado.

— Cuspi a hóstia – diz Chantal.

— Estou vendo – diz o pároco, numa voz neutra.

— O senhor nunca viu isso antes, não é mesmo? – diz Chantal dura, quase triunfante.

— Não, nunca – diz o cura, aparentemente calmo.

— Sabe o que é preciso fazer?

O pároco fecha os olhos por um breve instante. Está refletindo ou rezando. Diz:

— Isso é simples de reparar, senhorita. Mas é horrível de cometer.

Dirige-se para o altar, carregando o livro aberto. Chantal o segue.

— Não, não é horrível. O que é horrível é receber a hóstia em estado de pecado.

— Estava então em estado de pecado?

— Menos que outros, mas para eles isso não importa.

— Não julgue.

— Não estou julgando, estou condenando – diz Chantal com violência.

— Cale-se diante do corpo de Cristo!

Uma discussão sobre a fé opõe, no meio do livro, o pároco e um ateu obtuso chamado Arsène. Essa discussão – que termina com a frase de Arsène “Quando se morre, tudo morre”, e que na adaptação acontece no próprio túmulo do pároco, entre Arsène e outro padre – fecha o filme. A frase “Quando se morre, tudo morre” devia ser a última réplica do filme, a que arrebatasse, a única talvez que segurasse o público. Bernanos não dizia, para

concluir, “Quando se morre, tudo morre”, mas “Seja como for, tudo é graça.”

“Inventar sem trair”, dizem vocês; a mim parece-me se tratar, no caso, de muito pouca invenção para muita traição. Um detalhe ainda, ou dois. Aurenche e Bost não conseguiram fazer o *Diário de um pároco de aldeia* porque Bernanos estava vivo. Já Robert Bresson declarou que, se Bernanos estivesse vivo, ele teria tido mais liberdade com a obra. Portanto, enquanto Aurenche e Bost ficam constrangidos porque o autor está vivo, Bresson fica constrangido porque ele está morto.

■ **A máscara arrancada...** ■ Da simples leitura desse excerto, resulta:

1) uma constante e deliberada preocupação com a infidelidade tanto ao espírito quanto à letra;

2) um gosto bem marcado pela profanação e a blasfêmia.

Essa infidelidade ao espírito degrada igualmente *O diabo no corpo*, romance de amor que se torna um filme antimilitarista e antibuguês, *A sinfonia pastoral*, uma história de pastor apaixonado, com Gide se transformando em Béatrix Beck; *Un recteur à l'île de Sein*, cujo título é trocado pelo equívoco *Dieu a besoin des hommes*, em que os ilhéus nos são mostrados como os famosos “cretinos” de *Terra sem pão*, de Buñuel.

Quanto ao gosto pela blasfêmia, manifesta-se constantemente, de maneira mais ou menos insidiosa, de acordo com o tema, o diretor ou a estrela.

Cito de memória a cena do confessorário de *Douce*, o enterro de Marthe em *O diabo...*, as hóstias profanadas nessa adaptação do *Diário* (cena relatada em *Dieu a besoin des hommes*), todo o roteiro e o personagem de Fernandel em *A estalagem vermelha*, a totalidade do roteiro de *Brinquedo proibido* (a briga no cemitério).

Tudo conspiraria então para que Aurenche e Bost fossem autores de filmes *francamente* anticlericais, mas, como os filmes de batina estão na moda, nossos autores aceitaram curvar-se a ela. Porém, como não convém – julgam eles – trair em absoluto suas convicções, o tema da profanação e da blasfêmia, os diálogos de duplo sentido vêm aqui e ali provar aos colegas que se conhece a arte de “enrolar o produtor” e ao mesmo tempo satisfazê-lo, além de enrolar o “grande público”, igualmente satisfeito.

Esse procedimento merece efetivamente o nome de “alibismo”, termo desculpável cujo uso se faz necessário numa época em que é preciso fingir estupidez incessantemente para trabalhar com inteligência, mas se é boa política “enrolar o produtor”, não seria algo escandaloso “*re-writer*” dessa forma Gide, Bernanos, Radiguet?

Na verdade, Aurenche e Bost trabalham como todos os roteiristas do mundo, como, antes da guerra, Spaack ou Natanson.

Na cabeça deles, qualquer história comporta os personagens A, B, C, D. No interior dessa equação, tudo se organiza em função de critérios conhecidos exclusivamente por eles. Os relacionamentos se dão segundo uma simetria bem combinada, personagens desaparecem, outros são inventados, o roteiro afasta-se pouco a pouco do original para se tornar um conjunto, informe mas brilhante: um filme novo, passo a passo, faz sua entrada solene na “Tradição de Qualidade”.

■ **Vão me dizer: e daí?** ■ Vão me dizer: “Admitamos que Aurenche e Bost sejam infiéis, mas você negaria o talento deles?” O talento, decerto, não diz respeito à fidelidade, mas não concebo adaptação válida senão escrita por um *homem de cinema*. Aurenche e Bost são essencialmente literatos e, sob esse aspecto, critico-os por menosprezarem o cinema ao subestimá-lo. Comportam-se em relação ao roteiro como se acredita reeducar um delinqüente

dando-lhe um emprego, acham que sempre “fizeram o máximo” por ele enfeitando-o com sutilezas, com aquela ciência das nuances que são o pior mérito dos romances modernos. Por sinal, julgar homenageá-lo fazendo uso do jargão literário não é o menor deslize dos exegetas de nossa arte. (Não se falou de Sartre e Camus para a obra de Pagliero e de fenomenologia para Allégret?)

Na verdade, Aurenche e Bost tornam insípidas as obras por eles adaptadas, pois a *equivalência* vai sempre no sentido da traição, ou seja, da timidez. Eis um breve exemplo: em *O diabo no corpo*, de Radiguet, François encontra Marthe na plataforma de uma estação, e Marthe pula do trem em movimento; no filme, eles se encontram na escola transformada em hospital. Qual é o objetivo dessa *equivalência*? Permitir aos roteiristas esboçar os elementos antimilitaristas adicionados à obra, em combinação com Claude Autant-Lara.

Ora, é evidente que a idéia de Radiguet era uma idéia de *enenação*, ao passo que a cena criada por Aurenche e Bost é *literária*. Podemos, acreditem, multiplicar os exemplos ao infinito.

■ **Um dia seria realmente preciso...** ■ Segredos são guardados apenas durante um tempo, receitas são divulgadas, novos conhecimentos científicos são objeto de comunicações à Academia de Ciências, e, como, a se acreditar em Aurenche e Bost, a adaptação é uma ciência exata, eles precisariam um dia desses nos informar em nome de que critério, em virtude de que sistema, de que geometria interna e misteriosa da obra, eles cortam, acrescentam, multiplicam, dividem e “retificam” as obras-primas?

Emitida a idéia segundo a qual essas equivalências não passam de astúcias tímidas para contornar dificuldades, resolver pelo canal sonoro problemas que se referem à imagem, limpezas vazias para obter meros enquadramentos científicos na tela, iluminações

complicadas, foto “lambida”, o conjunto agora bem vivo na “Tradição de Qualidade” – é tempo de voltar ao exame do conjunto dos filmes adaptados e com diálogos criados por Aurenche e Bost, e procurar a permanência de certos temas que explicarão, sem justificá-la, a infidelidade constante de dois roteiristas às obras que tomam como “pretexto” e “oportunidade”.

Resumidos em duas linhas, eis como surgem os roteiros tratados por Aurenche e Bost:

A sinfonia pastoral: Ele é pastor, é casado. Ele ama e não tem direito a isso.

O diabo no corpo: Eles fazem os gestos do amor e não têm direito a isso.

Brinquedo proibido: Eles sepultam e não têm direito a isso.

O trigo que cresce: Eles se amam e não têm direito a isso.

Vão me dizer que eu posso contar o livro da mesma forma, e não o nego. Apenas observo que Gide também escreveu *A porta estreita*, Radiguet, *O baile do conde de Orgel*, Colette, *O vagabundo*, e que nenhum desses romances atraiu Delannoy ou Autant-Lara.

Observemos também que os roteiros, sobre os quais não vejo utilidade em falar aqui, vão no sentido de minha tese: *Au-delà des grilles*, *Le château de verre*, *A estalagem vermelha*.

Sob esse aspecto, percebemos a habilidade dos promotores da “Tradição de Qualidade” em só escolher temas que se prestem aos mal-entendidos sobre os quais repousa todo o sistema.

Sob o véu da literatura – e, claro, da qualidade –, oferece-se ao público sua dose habitual de perfídia, de não-conformismo, de audácia fácil.

■ **A influência de Aurenche e Bost é imensa...** ■ Os escritores que passaram a fazer diálogos de filmes respeitaram os mesmos imperativos; Anouilh, entre os diálogos dos *Dégourdis de la 11^e* e

Un caprice de Caroline chérie, introduziu em filmes mais ambiciosos seu universo, banhado em uma violência de bazar, tendo como panorama de fundo as brumas nórdicas transpostas para a Bretanha (*Pattes blanches*). Outro escritor, Jean Ferry, também sacrificou-se à moda, e os diálogos de *Manon* poderiam muito bem ser assinados por Aurenche e Bost: “Ele acha que sou virgem, e, no civil, é professor de psicologia!” Nada melhor a esperar dos jovens roteiristas. Simplesmente, eles se revezam, resguardando-se, naturalmente, de tocar os tabus.

Jacques Sigurd, um dos últimos a chegar ao “roteiro e diálogos”, juntou-se a Yves Allégret. Juntos, dotaram o cinema de algumas de suas obras-primas mais soturnas: *Dédée d’Anvers*, *Manèges*, *Une si jolie petite plage*, *Les miracles n’ont lieu qu’une fois*, *La jeune folle*. Jacques Sigurd assimilou bem rápido a receita, devendo ser dotado de um admirável espírito de síntese, pois seus roteiros oscilam engenhosamente entre Aurenche e Bost, Prévert e Clouzot, o conjunto levemente rejuvenescido. A religião nunca está presente, mas a blasfêmia comparece sempre timidamente graças a alguns filhos-de-maria ou algumas boas freiras que atravessam o campo num momento totalmente inesperado (*Manèges*, *Une si jolie petite plage*).

A crueldade com que se ambiciona “revirar as tripas do burguês” encontrou seu lugar nas réplicas bem programadas do gênero: “Ele estava velho, podia morrer” (*Manèges*). Em *Une si jolie petite plage*, Jane Marken cobiça a prosperidade de Berck em virtude da presença dos tuberculosos: “A família deles vem visitá-los, o que estimula o comércio” (pensamos na oração do reitor da Île de Sein).

Roland Laudenbach, a princípio mais talentoso que a maioria de seus colegas, trabalhou nos filmes mais característicos desse

estado de espírito: *La minute de la vérité*, *Le Bon Dieu sans confession*, *La maison du silence*.

Robert Scipion é um homem de letras talentoso. Escreveu apenas um livro, um livro de pastiches. Sinais particulares: a frequência diária dos cafés de Saint-Germain-des-Près e a amizade com Marcel Pagliero, conhecido como o Sartre do cinema, provavelmente porque seus filmes lembram artigos da revista *Temps Modernes*. Eis algumas réplicas de *Amants de Brasmort*, filme popular em que os marujos são os “heróis”, assim como os estivadores o eram de *Un homme marche dans la ville*:

— As mulheres dos amigos são para a gente ir para cama.

— Faça o que você quiser; aliás, para isso você passaria por cima de qualquer um, é o caso de dizer.

Num único rolo de filme, lá pelo final, podemos ouvir em menos de dez minutos as palavras “piranha, puta, meretriz e sacanagem”. Será isso o realismo?

■ **Saudades de Prévert** ■ A considerar a uniformidade e igual ruindade dos roteiros atuais, começamos a sentir saudades dos roteiros de Prévert. Ele acreditava no diabo, portanto em Deus, e, se a maior parte de seus personagens, por seu exclusivo capricho, carregava todos os pecados da criação, havia sempre lugar para um casal de novos Adão e Eva, com quem, terminado o filme, a história iria recomeçar melhor.

■ **Realismo psicológico, nem real, nem psicológico...** ■ Há apenas sete ou oito roteiristas trabalhando regularmente para o cinema francês. Todos esses roteiristas têm apenas uma história para contar, e, como cada um deles não aspira senão ao sucesso dos

“dois grandes”, não é exagero dizer que os cento e poucos filmes franceses realizados todos os anos contam a mesma história: trata-se sempre de uma vítima, em geral um chifrudo (esse chifrudo seria o único personagem do filme, se não fosse sempre infinitamente grotesco: Blier-Vilbert etc.). A falta de escrúpulos dos amigos e o ódio a que se dedicam mutuamente os membros de sua família levam o “herói” à derrocada; a injustiça da vida, e, em cores locais, a maldade do mundo (os párocos, os porteiros, os vizinhos, os passantes, os ricos, os pobres, os soldados etc.).

Para se distrair, durante as longas noites de inverno, procurem títulos de filmes franceses que não se encaixem nesse quadro, e, enquanto estiverem fazendo isso, descubram entre esses filmes aqueles em cujos diálogos não figure a seguinte frase, ou sua equivalente, pronunciada pelo casal mais abjeto do filme: “São sempre eles que têm o dinheiro [ou a sorte, ou o amor, ou a felicidade], ah, isso é muito injusto!”

Essa escola que visa ao realismo sempre o destrói justamente na hora de afinal captá-lo, mais preocupada em encerrar as criaturas num mundo fechado, cercado por fórmulas, isto é, palavras, máximas, do que em deixá-las se mostrarem tais como são aos nossos olhos.⁸ O artista nem sempre consegue dominar sua obra. Às vezes deve ser Deus, em outras, sua criatura. Conhecemos peças modernas em que o personagem principal, em geral perfei-

⁸ Os personagens de Aurenche e Bost falam naturalmente por meio de chavões. Alguns exemplos: *A sinfonia pastoral*: “Ah! Crianças assim, era melhor não terem nascido”; “Nem todos têm a sorte de nascer cegos”; “Um doente é alguém que finge ser como todo mundo”. *O diabo no corpo* (Um soldado perdeu a perna): “Talvez seja o último ferido”; “Isso vai lhe servir como uma bela perna”. *Brinquedo proibido*: Francis: “O que significa isso: o carro na frente dos bois?” – Berthe: “Bem, é fazer por aí (estão fazendo amor).” – Francis: “Eu não sabia que se chamava assim.”

tamente constituído quando o pano se levanta, vê-se estropiado no final da peça, com a perda sucessiva de cada um de seus membros pontuando as mudanças de ato. Curiosa época em que o mais píffio ator frustrado usa a palavra “kafkiano” para qualificar suas mazelas domésticas. Essa forma de cinema vem direto da literatura moderna, metade “kafkiana”, metade bovarysta!

Não se roda mais um filme na França em que os autores não julguem estar refazendo *Madame Bovary*.

Pela primeira vez na literatura francesa, um autor adotava, em relação ao tema, a atitude distante, externa, o tema tornando-se como o inseto configurado sob o microscópio do entomologista. Porém, se no início do empreendimento Flaubert pudera dizer “Eu os arrastarei a todos na mesma lama – sendo justo” (palavras que seriam tranqüilamente uma epígrafe para muitos autores), teve que exclamar posteriormente “Madame Bovary sou eu”, e duvido que os mesmos autores pudessem repetir essa frase e por conta própria.

■ **Direção, diretor, textos...** ■ O tema destas notas limita-se ao exame de determinada forma de cinema do ponto de vista exclusivo dos roteiros e roteiristas. Mas convém, creio, esclarecer que os diretores são e se pretendem responsáveis pelos roteiros e diálogos por eles ilustrados.

Filmes de roteiristas, escrevia eu acima, e decerto não serão Aurenche e Bost que vão me contradizer. Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavaleiro que estabelece os enquadramentos... e, infelizmente, isso é verdade! Falei dessa mania de acrescentar enterros por toda parte. Lembremo-nos da admirável morte de Nana ou de Emma Bovary, em Renoir; em *A sinfonia pastoral*, a morte não passa de um exercício de maquiador e de chefe-operador; comparem um

close de Michele Morgan morta em *A sinfonia pastoral*, de Dominique Blanchard em *Le secret de Mayerling* e de Madeleine Sologne em *L'éternel retour*: é o mesmo rosto! Tudo acontece depois da morte.

Citemos enfim esta declaração de Delannoy, que, com perfídia, dedicamos aos roteiristas franceses: “Quando autores de talento, seja por espírito de lucro, seja por fraqueza, passam a ‘escrever para o cinema’, eles o fazem com a sensação de se estar degradando. Entregam-se antes a uma curiosa tentativa rumo à mediocridade, preocupados que estão em não comprometer seu talento e certos de que, para escrever cinema, é melhor ser compreendido por baixo.” (“La symphonie pastorale ou L’amour du métier”, revista *Verger*, novembro de 1947).

Devo sem demora denunciar um sofisma que não deixaria de me opor à guisa de argumento: “Esses diálogos são pronunciados por pessoas abjetas, e é para melhor estigmatizar sua vileza que lhes atribuímos essa linguagem chula. Eis a nossa maneira de ser moralista.”

Ao que respondo: é inexato que essas frases sejam pronunciadas pelos personagens mais abjetos. Claro, não há senão criaturas vis nos filmes “realistas psicológicos”, mas tanto se pretende desmedida a superioridade dos autores sobre seus personagens que aqueles que por acaso não são infames são no máximo infinitamente grotescos.

Finalmente, conheço um punhado de homens na França que seriam incapazes de conceber esses personagens abjetos, que pronunciam frases abjetas, cineastas cuja visão de mundo é no mínimo tão válida quanto a de Aurenche e Bost, Sigurd e Jeanson. Trata-se de Jean Renoir, Robert Bresson,⁹ Jean Cocteau, Jacques

Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt; são no entanto cineastas franceses, e, por acaso – curiosa coincidência –, autores que escrevem seus diálogos com frequência, alguns criando eles próprios as histórias que dirigem.

■ **Vão me dizer ainda...** ■ Mas por que – vão me dizer – por que não se poderia dispensar a mesma admiração a todos os cineastas que buscam trabalhar no seio da “Tradição de Qualidade” de que você zomba com tanta leviandade? Por que não admirar tanto Yves Allégret quanto Becker, tanto Jean Delannoy quanto Bresson, tanto Claude Autant-Lara quanto Renoir?¹⁰

Pois bem, não acredito na coexistência pacífica da *Tradição de Qualidade* e de um *cinema de autores*.

No fundo, Yves Allégret e Delannoy são apenas caricaturas de Clouzot e de Bresson.

Não é o desejo de provocar escândalo que me leva a depreciar um cinema tão elogiado por outros. Continuo convencido de que a vida exageradamente prolongada do *realismo psicológico* é a causa da incompreensão do público diante de obras tão inovadoras na concepção, como *O coche de ouro*, *Amores de apache* e até mesmo *As damas do Bois de Boulogne* e *Orfeu*.

Viva a audácia, decerto, mas precisamos colhê-la onde ela de fato se encontra. Se eu tivesse que fazer uma espécie de balanço das audácias do cinema francês no final deste ano de 1953, nele não estariam presentes nem o vômito de *Les orgueilleux*, nem a recusa de Claude Laydu de pegar o aspersório em *Le Bon Dieu sans confession*, tampouco as relações pederásticas dos personagens de *Salário de medo*, mas sim o andar de *Hulôt*, os solilóquios da empregada de

⁹ Jean Aurenche era da equipe de *As damas do Bois de Boulogne*, mas foi obrigado a deixar Bresson por incompatibilidade de inspiração.

¹⁰ “O gosto é feito de mil desgostos” (Paul Valéry).

Brincando de ciúmes, a direção de *O coche de ouro*, a direção de atores em *Madame de*, além das tentativas de polivisão de Abel Gance. Está claro, estas são audácias de *homens de cinema*, não mais de roteiristas, de diretores, não mais de literatos.

Um exemplo: considero significativo o fracasso dos mais brilhantes roteiristas e diretores da “Tradição de Qualidade” quando abordaram a comédia: Ferry-Cluzot: *Miquette et sa mère*; Sigurd-Boyer: *Tous les chemins mènent à Rome*; Scipion-Pagliero: *La rose rouge*; Laudenbach-Delannoy: *La route Napoléon*; Aurenche-Bost-Autant-Lara: *A estalagem vermelha* ou, se preferirem, *Occupe-toi d'Amélie*.

Qualquer um que tenha tentado um dia escrever um roteiro não pode negar que a comédia é efetivamente o gênero mais difícil, o que exige mais trabalho, mais talento, mais humildade também.

■ **Todos burgueses...** ■ O traço dominante do realismo psicológico é sua inclinação antiburguesa. Mas quem são Aurenche e Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allégret senão burgueses, e quem são os cinquenta novos mil leitores que não deixam de surgir depois de um filme extraído de um romance senão burgueses?

Qual é então o valor de um cinema antiburguês feito por burgueses e para burgueses? Operários, como sabemos, não apreciam em nada essa forma de cinema, mesmo quando pretende aproximar-se deles. Recusaram-se a se reconhecer tanto nos estivadores de *Un homme marche dans la ville* quanto nos marujos de *Amants de Brasmort*. Talvez tenham que mandar os filhos para o andar de baixo para que possam fazer amor, mas os pais não gostam de falar disso, sobretudo no cinema, mesmo com “benevolência”. Se o público gosta de se acanhar sob o álibi da literatura, gosta também de fazê-lo sob o álibi do social. É instrutivo considerar a pro-

gramação dos filmes em função dos bairros de Paris. Percebemos que o público popular talvez prefira os ingênuos filmecocos estrangeiros que mostram os homens “tais como deveriam ser”, e não tais como Aurenche e Bost acham que são.

■ **Como um encontro marcado...** ■ É sempre bom concluir, todo mundo gosta. É notável que todos os “grandes” diretores e “grandes” roteiristas tenham feito filmecocos por muito tempo e que o talento que lhes dedicavam não bastasse para que fossem distinguidos dos outros (dos que não tinham talento). Também é notável que todos tenham atingido a qualidade ao mesmo tempo, como se tivessem marcado um encontro. E, depois, um produtor – e até mesmo um diretor – ganha mais dinheiro fazendo *O trigo que cresce* que *Le plombier amoureux*. Os filmes “corajosos” revelaram-se bastante rentáveis. A prova: Ralph Habib, ao renunciar bruscamente à semipornografia, realiza *Les compagnes de nuit* e diz-se inspirado em Cayatte. Ora, o que impede os André Tabet, os Compанееz, os Jean Guitton, os Pierre Véry, os Jean Laviron, os Ciampi, os Grangier de passar a fazer, de um dia para o outro, cinema intelectual, adaptar obras-primas (ainda restam algumas) e, claro, acrescentar enterros um pouco por toda parte?

Nesse dia estaremos dentro da “Tradição de Qualidade” até o pescoço, e o cinema francês, ao rivalizar “realismo psicológico”, “aspereza”, “rigor” e “ambigüidade”, não passará de um vasto enterro, que poderá sair do estúdio de Billancourt para chegar com mais facilidade ao cemitério que parece ter sido colocado ao lado expressamente para as coisas andarem mais rápido do produtor ao coveiro.

Só que, em virtude de ficar se repetindo ao público que este se identifica com os “heróis” dos filmes, ele acabará efetivamente acreditando nisso, e no dia em que compreender que aquele grande e desafortunado chifrudo de quem somos solicitados a nos

compadecer (um pouco) e rir (muito) não é, como ele pensava, seu primo ou seu vizinho de andar, mas *ele próprio*, aquela família abjeta, *sua* família, aquela religião espezinhada, *sua* religião, então nesse dia ele corre o risco de se mostrar ingrato com um cinema que se empenhou em lhe exhibir a vida tal como vista de um quarto andar de Saint-Germain-des-Près.

Admito de bom grado que o exame aqui empreendido de uma certa tendência do cinema francês deriva em muito da paixão e até mesmo de alguns pressupostos. Dizem-me que essa famosa “escola do realismo psicológico” deve existir para que possam existir, por sua vez, *O diário de um pároco de aldeia*, *O coche de ouro*, *Orfeu*, *Amores de apache*, *As férias de monsieur Hulot*.

Mas nossos autores que pretendem educar o público talvez devam compreender que o desviaram dos caminhos primários para dirigi-lo àqueles, mais sutis, da psicologia, que o aprovaram no exame de admissão tão caro a Jouhandeau, mas não convém que o façam repetir ano indefinidamente!

(*Cahiers du Cinéma*, nº 31, janeiro de 1954)