

# PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

  
COMPANHIA DAS LETRAS

**O CINEMA  
NO SÉCULO**



# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***

PAULO EMÍLIO SALES GOMES

# O cinema no século

*Edição dos textos e notas*

Carlos Augusto Calil  
e Adilson Mendes

*Organização e prefácio*

Carlos Augusto Calil

*Posfácio*

Bernard Eisenschitz



# Sumário

*Prefácio: A crítica como aventura* — Carlos Augusto Calil

CHAPLIN, O MAIOR GÊNIO

Singularidades chaplinianas

Carlito em Ribeirão

Chaplin melhor pior

Chapliniana na universidade

Chaplin é cinema?

MEPHISTOMÉLIÈS

Atualidade de Georges Méliès

Formação de Georges Méliès

O feérico *Mephistoméliès*

D. W. GRIFFITH, A GRANDEZA

D. W. Griffith

*Nascimento de uma nação*

*Intolerância e serenidade*

STROHEIM, REFÉM DO MITO

O mito, a obra e o homem

FORD INVULGAR  
*The Long Voyage Home*  
*Tobacco Road*

EISENSTEIN ANO 60  
O homem Eisenstein  
O pensamento de Eisenstein  
A formação de Eisenstein  
Eisenstein e a massa  
Eisenstein e a mística  
Eisenstein e o herói

DISNEY IMPERDOÁVEL  
Contra *Fantasia*

ORSON WELLES: AUTOR, PERSONAGEM E ATOR  
*Citizen Kane*  
Orson Welles, o americano  
Charles Foster Kane  
A decepção de Orson Welles  
A arte de não mostrar  
A aventura brasileira  
Independência e dinheiro  
Posteridade e dinheiro  
Pessimismo e militância  
Orson Welles: *D. Quixote*  
Ainda o *Cidadão Kane*  
Autor, personagem e ator

A HORA ESPANHOLA  
A hora espanhola

## SINGULARIDADE DO JAPÃO

Singularidade do Japão

Atualidade japonesa

Três mestres japoneses

## A LIÇÃO INGLESA

A lição inglesa

A ideologia de Grierson

A ação de Grierson

Um catálogo mineiro

## A PROPÓSITO DE CINEMA ALEMÃO

Antes do cinema alemão

A propósito de cinema alemão

O injustiçado *Caligari*

De *Caligari* a *Metrópolis*

## O CAMINHO DE FELLINI

O caminho de Fellini

Descoberta e comunicação

As noites de Fellini

Uma aventura religiosa?

## ROSSELLINI

O escândalo Rossellini

## DE SICA

A solidão de *Umberto D*

Vittorio De Sica ou a transfiguração da mediocridade

ESPERANDO A ITÁLIA

Esperando a Itália

Dannunzianismo e divismo

*Il generale della Rovere*

*Lo sceicco bianco*

JEAN RENOIR

Renoir e a Frente Popular

Outra face de Jean Renoir

Espiritualidade e prazer

O filho de Auguste Renoir

RENÉ CLAIR

René Clair e o amor

René Clair e a amizade

NOVIDADES DA FRANÇA

Ante-estreias francesas

Impressões cariocas

Robert Bresson

Henri-Georges Clouzot

Primeiro contato

A descoberta da cama

Irresponsabilidade e política

O católico Claude Chabrol

Vida e paixão de Truffaut

HIROSHIMA MINHA DOR

A pele e a paz

Papel de Marguerite Duras

Amor e morte

Esperando *Hiroshima*  
Não gostar de *Hiroshima*  
*Hiroshima* minha dor

O CINEMA NO SÉCULO  
A ópera de cavalo e do pobre  
Sessenta anos de cinema  
Relatório da Film Library  
Jubileu da United Artists  
O tio Oscar  
O cinema no século

*Posfácio* — Bernard Eisenschitz

*Índice dos textos e publicações originais*



## Prefácio

# A crítica como aventura

*Carlos Augusto Calil*

Precoce militante político, historiador, crítico, fundador da Cinemateca Brasileira, professor, Paulo Emílio Sales Gomes (1916-77) foi escritor de vocação, conforme se depreende da imediata consagração que recebeu seu único texto de ficção, *Três mulheres de três PPPês*, lançado poucos meses antes da morte inesperada.

Embora tenha publicado inúmeros artigos e ensaios em revistas e jornais, essa obra dispersa não chegou a livro em vida do autor. O acesso a esse repertório notável só se tornou possível em edições póstumas, organizadas por seus discípulos, a partir dos anos 1980. Essas edições já esgotadas merecem revisão, agora que se enceta o relançamento da obra completa. Uma nova abordagem, com recortes mais nítidos, pode facilitar o encontro do leitor com um autor que, servindo-se de uma linguagem sedutora, adota certa postura pedagógica sem simplificar a exposição.

Esse foi o mote de sua geração, conhecida como a geração de *Clima*, a revista fundada pelos companheiros de jornada intelectual: Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Gilda de Melo e Souza. Herdeiros do modernismo, contribuíram ao movimento pela vertente crítica, como continuadores do esforço iniciado solitariamente por Mário de Andrade. A revista *Clima* inaugurou a especialização da crítica das artes e da cultura, ao abandonar o método

impressionista e diletante então vigente. Na divisão de tarefas, a Paulo Emílio coube o quinhão do cinema.

Paulo Emílio recusava a classificação de especialista em cinema. Tampouco foi cinéfilo, no sentido cerrado e exclusivo que essa categoria assumiu aos nossos olhos. O cinema passou a capturá-lo com exclusividade à medida que constatava sua inapetência para o exercício político. A nova musa, no entanto, não veio despojada de seu atributo social e humanista, decorrente da grande repercussão nas massas que consumiam a diversão industrial. Paulo Emílio se interessava por cinema porque o cinema interessava a toda gente.

No caso da antologia *O cinema no século*, o intento do organizador foi acompanhar o empenho do autor no sentido de inscrever o cinema e sua reflexão entre as altas manifestações artísticas e intelectuais num país que nos idos de 1950 mal reconhecia as belas-artes.

Paulo Emílio buscava avaliar o grau de impregnação da nova linguagem audiovisual na sociedade, sem ceder aos ilusórios atributos de manipulação política ou de renovação de costumes. Segundo Paulo Emílio, o cinema nunca esteve na vanguarda da sociedade, o que não o impedia de revelar mecanismos profundos de sua estrutura política, sentimental, simbólica.

A presente antologia engloba textos publicados em jornais e revistas, dedicados aos grandes do cinema e a movimentos nacionais estrangeiros. O capítulo final reúne algumas reflexões gerais sobre o fascínio exercido pelo cinema no século XX e a sua inevitável — e possivelmente libertadora — decadência.

A senha que mobiliza a escrita é em geral um evento que se avizinha dedicado aos cinemas italiano, francês ou americano, que se apresentam em retrospectiva, ou a um autor em particular, Eisenstein, na iminência de completar sessenta anos. Ou a Chaplin, Griffith, Orson Welles, Fellini, Renoir, sob qualquer pretexto. São, portanto, textos de ocasião, com objetivos claros de preparar o terreno à mais compreensiva apreciação do público.

Não são críticas urgentes de jornal, oriundas do acompanhamento diário da programação comercial, tarefa a que se dedicaram com proficiência Guilherme de Almeida e Francisco Luís de Almeida Sales, em São Paulo, e Vinicius de Moraes e Moniz Viana, no Rio. Em meados dos anos 1950, Paulo Emílio era titular de uma coluna semanal, no prestigioso Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Esses textos, em linguagem elaborada e fôlego compassado, eram muito apreciados por intelectuais, artistas e jovens aspirantes ao cinema. A contingência pautava o assunto e o apelo da oportunidade convocava a reflexão.

Mas quem era de fato esse crítico? Paulo Emílio regressara de uma segunda temporada em Paris a tempo de organizar o Festival Internacional de Cinema de São Paulo, que se deu em 1954, no âmbito da celebração do Quarto Centenário da cidade. Havia pouco tinha concluído uma alentada biografia de Jean Vigo, cineasta descoberto pelos franceses no após-guerra. Sua publicação em 1957, em Paris, pelas edições Seuil, conferiu-lhe prestígio duradouro.

A conversão ao cinema, inicialmente pela mão do físico Plínio Sussekind Rocha, foi completada no convívio e na proximidade de dois marcos do moderno cinema francês: o crítico André Bazin, em torno do qual se criou a prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*, e o colecionador Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa. A personalidade intelectual de Paulo Emílio se instalou entre ambas as influências. De um absorveu o legado crítico, que beneficiou tanta gente moça e possibilitou a renovação radical do cinema na França. Do outro, a obsessão do caçador infatigável, sempre disponível a mais uma aquisição para o acervo público.

O Paulo Emílio crítico era duplo do diretor da Cinemateca Brasileira, entidade que ele tentou implantar durante vinte anos. Muitos dos textos reunidos nesta antologia tiveram origem numa possível programação da incipiente Cinemateca Brasileira. A inspirada reflexão é por vezes interrompida por confidências melancólicas, como o fecho desolado da série dedicada a Eisenstein:

Anteontem, dia 23 de janeiro, comemorou-se em todas as cinematecas do mundo o sexagésimo aniversário do nascimento de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. Desde o início do ano passado a Cinemateca Brasileira projetara para esta ocasião uma retrospectiva da obra completa do cineasta russo. A situação de penúria em que se encontra, obrigou, porém, o adiamento do projeto. Este artigo é o último de uma série que foi escrita numa irrisória tentativa de compensação.

Marca decisiva de seu estilo, o relato de experiências pessoais e a inserção do ponto de vista do crítico/narrador no coração da matéria conferem um sabor especial ao exame das ideias e suas contradições. A mirada histórica passa necessariamente pelo biografismo do objeto — e do sujeito — do discurso.

A identificação profunda com Renoir se dá por essa chave, que ambos cultuavam. O diretor de *A grande ilusão* afirmou numa conferência sobre história do cinema: “Só narramos bem nós mesmos quando narramos os outros”. Paulo Emílio narrava-se nos seus artigos. Graças a esse expediente astucioso, o crítico aborda o “divismo” não por sua vertente histórica, algo anacrônica, mas pelo deslumbre da aparição de Francesca Bertini na tela da Cinemateca Francesa.

Do mesmo modo, diante da envergadura de *Cidadão Kane*, o autor confessa:

Essa crítica não pode deixar de ter, por vezes, um aspecto de aventura narrada. Farei, é claro, tentativas de informação. Mas as quase lágrimas provocadas por duas imagens sucessivas, ou pela frase de um tema apresentada, desenvolvida, abandonada e retomada — essas quase lágrimas só poderão ser explicadas numa tentativa apaixonada e meticulosa de contar tudo.

Característica marcante no estilo de Paulo Emílio, o humor, em sua vertente sutil, irrompe pelo deslocamento inesperado do sentido subordinado ao senso comum. Ele aprecia os paradoxos e não os evita;

antes convoca-os para investigar o sentido oculto nas aparências. “Algo está acontecendo em Ribeirão Preto”, afirma a propósito de uma homenagem a Chaplin, então em curso na cidade improvável.

O instrumento mais poderoso de sua inteligência é a confiança no poder da fantasia. Sua aproximação dos temperamentos artísticos de Orson Welles, Stroheim e Fellini, por exemplo, se dá nesse campo. “É antes de tudo um militante da fantasia”, dirá de Welles, cujo *Cidadão Kane* veio finalmente convertê-lo e sua geração de colegas críticos ao cinema sonoro, resultado da expansão do teatro e do rádio.

Já “o método do Fellini maduro e criador não é diferente de seu comportamento durante a irresponsável vagabundagem da juventude. Num caso como no outro, ele solicita confusamente ao acaso esses momentos de aderência entre a fantasia e o concreto que são o ponto de partida de sua elaboração artística”, observa o crítico.

O mito de Erich von Stroheim, que o intrigava, tornava-se legível pelo processo que “permitia que o personagem imaginário sugasse a realidade do original vivo, para em seguida lhe insuflar como conteúdo o produto ilusório da imaginação”.

O desenho de apurada fineza psicológica que embala os perfis dos grandes cineastas provém de observação direta ou indireta. O de Eisenstein decorre da biografia, sabidamente deficiente, de Marie Seton. O que lhe faltava de malícia e vivência política, Paulo Emílio tratou de suprir. Ao perfil de Orson Welles contribuíram leitura e observação pessoal, adquirida por ocasião da longa estada do cineasta no Brasil, em 1942.

O leitor já se deu conta de que estamos diante de uma escrita que desliza entre crítica, crônica e ensaio ligeiro. Por vezes, num mesmo texto, acompanhamos a flutuação do estilo. No extraordinário “A descoberta da cama”, o autor inicia compenetradamente definindo com rigor o que seja o fenômeno do donjuanismo. Aos poucos vai nos mostrando que Roger Vadim está renovando o cinema francês menos por suas ideias que pelas autênticas qualidades de conquistador e cultivador de mulheres. “A colcha,

o lençol e o travesseiro adquiriram em *Et Dieu créa la femme* uma realidade artística inédita. Abriu-se ao cinema um novo domínio [...]”

A postura do crítico diante do enigma *Hiroshima meu amor* é *sui generis*. Não sendo capaz de “explicar a outrem de que se trata” — “o filme é absurdo e múltiplo como a realidade” —, só lhe resta promover uma lenta aproximação exploratória, em que aborda seu objeto de inúmeras entradas possíveis, girando perplexo “em torno da película”.

Os textos reunidos nesta antologia arbitrária foram escritos num largo período, que vai de 1941 a 1973, quando já se dedicava com exclusividade ao cinema brasileiro. O jovem autor de 1941, que escreve sobre a obra de John Ford, propunha-se a inaugurar a crítica de cinema com rigor metodológico, abrindo ostensivamente o seu artigo com a ficha técnica completa do filme em tela, procedimento então inédito entre nós. O crítico tem um sentimento quase religioso de sua missão e grifa Cinema com inicial maiúscula.

No artigo que encerra a antologia, o autor se despede do cinema com *c* minúsculo, companheiro de jornada por mais de trinta anos, já de olho no advento da televisão, que desloca a atividade a uma posição subalterna, que Paulo Emílio paradoxalmente celebra pela perspectiva libertadora. O texto “O cinema no século”, datado de 1970, é, sobretudo, a negação de uma morte anunciada e a esperança de um futuro modesto, mas sólido, que adviria da reinvenção da profissão e do público no limiar do novo século. Mas o crítico adverte:

Cabe a ele [o cinema do futuro] descobrir sua função, suscitar e organizar seus espectadores, em suma, inventar-se. O mecanismo de autoinvenção exige a criação de um sistema próprio de referências e vocabulário. As expressões “independente”, “underground”, “marginal” etc. etc., não são um bom sinal. O cinema dependente morreu, o *ground* ruiu, esvaziou-se o texto que delimita a margem.

Paulo Emílio não era profeta, como se vê.

O roteiro de leitura proposto em *O cinema no século* não esgota os múltiplos significados que os textos de Paulo Emílio engendram; busca dar-lhes um sentido que, embora não exclusivo, seja suficientemente estimulante para selar uma adesão.

# CHAPLIN, O MAIOR GÊNIO



# Singularidades chaplinianas

Em uma noite tempestuosa de agosto de 1921, Chaplin, depois de triunfalmente recebido na sua cidade natal, reuniu-se com amigos numa mansão histórica de Albany. Um dos presentes, Thomas Geraghty,\* católico fervoroso e cultor de paradoxos, afirmava que tendo Chaplin já atingido o pináculo da glória a conclusão mais brilhante e harmoniosa que podia encontrar seria morrer ali, naquela noite. Em resposta, Chaplin lançou-se numa tirada blasfematória contra Deus e o cristianismo. A torrente de palavras era pontuada pelos raios e trovões do temporal, cuja violência aumentava a cada instante. Em determinado momento Chaplin calou-se e antes que alguém tivesse tempo de dizer uma palavra atravessou a ampla e severa sala do castelo inglês, quadro ideal para a representação, afastou as cortinas, escancarou as janelas e, punhos erguidos ao céu, lançou ao Senhor os mais ultrajantes desafios. A peroração foi seguida por um formidável raio e Chaplin recuou com os braços ainda levantados e estatelou-se imóvel no chão. Os amigos mais chegados, entre os quais Donald Crisp,\*\* habituados a esse gênero de cenas, imediatamente carregaram o ator para uma peça vizinha, enquanto o dono da casa e os demais convidados, estupefatos e imóveis, não ousavam dizer uma palavra. Alguns instantes depois Crisp voltava para anunciar gravemente que Chaplin morrera. Foi preciso segurar Geraghty, que lívido caminhava para

a janela, a fim de se atirar do segundo andar. Tudo acabou em gargalhadas, muitas das quais bastante contrafeitas.

Dez anos mais tarde, Chaplin encontrava-se novamente na Europa, apaixonado por uma beleza da Côte-d'Azur, May Reeves. Convidado pelo príncipe Murat, o casal passou uma noite no velho castelo de Brissac. Os conselheiros de Chaplin, hostis à aventura, tinham lançado o veneno do ciúme no espírito do patrão. Os quartos imensos, iluminados unicamente por candelabros, eram mais do que propícios para a execução do plano de Chaplin: arrancar pelo terror as confissões de May. A cama destinada à companheira pertencera à Du Barry e Chaplin evocou sadicamente a figura da mundana guilhotinada. Não se limitou, porém, a referências históricas. Ao mesmo tempo que interroga duramente May, Chaplin alude à morte da mãe dela, sugerindo a possibilidade da aparição do seu fantasma a fim de denunciar as mentiras da filha. A partir de certo momento, é a gratuidade da representação que empolga Chaplin. Antes de abandonar May na alcova sem luz, o ator a acusa de ter assassinado a mãe e anuncia a presença do espectro. Momentaneamente enlouquecida pelo medo, ela procura Chaplin pelos labirintos de corredores, mas este só a autorizou a ficar na sua companhia quando May se dispôs a acordar todos os habitantes do castelo.

A autenticidade desses episódios, um contado por Carlyle Robinson e o outro, pela própria heroína da história, é apoiada por várias passagens do mesmo gênero relatadas por diferentes testemunhas. O gosto um pouco insólito dessas anedotas revela uma das preocupações constantes de Chaplin, a de manifestar o seu talento no drama e na tragédia, e algumas das singularidades do seu caráter, mistura de romantismo, ambição e sadismo. Muitas de suas preocupações mostram que de romântico ele tem muito. Basta lembrar ter sido Chaplin um dos poucos herdeiros autênticos da paixão do século passado por Napoleão Bonaparte. As notícias veiculadas durante dez anos sobre as suas intenções de encarnar na tela o Imperador não eram fortuitas e correspondiam à fascinação que o

personagem histórico exercia sobre sua imaginação. Como Julien Sorel,<sup>\*\*\*</sup> Chaplin procurava associar o comportamento que assumia diante de questões sentimentais e de negócios com as decisões e gestos do corso famoso. Esse entusiasmo só feneceu quando Hitler chegou ao poder. A lembrança do modelo antigo foi pouco a pouco substituída pela ambição de ser, pela sátira e pregação, o anti-Hitler. Chaplin, desde que se tornou célebre e glorioso, teve sua vida imaginária solicitada por altas ambições em outros terrenos que não aquele em que seu gênio se manifestava. Ator inglês, sonhava com uma interpretação de *Hamlet* totalmente renovada. Ateu imaginoso, o personagem do Cristo o preocupava e julgava-se capaz de, interpretando-o, revelar ao mundo a sua verdadeira figura. Quando frequentava os grandes do tempo, Wells, Shaw, Chesterton, Lloyd George ou Churchill, procurava afastar-se do terreno artístico e impressioná-los em política, economia ou história. Esta mania de outras grandezas, juntamente com o romantismo, revela-se menos na sua obra do que o sadismo.

O personagem de Chaplin na tela sofreu variações profundas com o decorrer do tempo. Os frequentadores de retrospectivas se surpreendem, às vezes, em conhecer um Carlito violento, mau e vulgar. Ele não hesita em dar alfinetadas cruéis e gratuitas em damas sentadas ocasionalmente ao seu lado. Responsável por um velho paralítico, esforça-se em lançar ao mar a cadeira de rodas e o ocupante. Obriga outro velho decrépito a carregar uma mala pesadíssima e regala-se em agravar a sua pena. Jean Epstein o descrevia naqueles tempos com as seguintes palavras: “*Ivre, grossier, rageur, sournois et sensuel*” [Bêbado, grosseiro, colérico, sorrateiro e sensual]. Os estudos modernos sobre Charlot, como o de Jean Mitry,<sup>\*\*\*\*</sup> salientam que suas primeiras encarnações são expressões de reflexos elementares e de instintos em estado puro. Ele afirma e impõe seus desejos e caprichos. Apesar das aparências, o Carlito do futuro guardará muito desses traços, particularmente uma constante rebeldia potencial contra as convenções e pressões do mundo exterior. No Carlito clássico, a vontade de poder se

dilui numa aparente submissão e a crueldade se esconde atrás de uma covardia calculada. Era o que indignava Suarès, que desejava “*écraser comme une punaise le coeur ignoble de Charlot*” [esmagar como um percevejo o coração ignóbil de Carlito], ignóbil no sentido literal de sem nobreza.\*\*\*\*\* O processo da sublimação é, entretanto, intenso e atinge o limite máximo em *Luzes da cidade*. Mas a crítica, André Bazin em primeiro lugar, reconhece facilmente a presença dos dois Carlito, dissociados, em *O grande ditador*.\*\*\*\*\* E os empreendimentos macabros de Verdoux evocam, apesar da impecável elegância, a distante fúria do Carlito dos primeiros tempos. Fizeram também pensar numa vindicta de Chaplin contra as várias mulheres que atribularam a sua existência. A fita de Chaplin que se pode ver atualmente em São Paulo é *Em busca do ouro*. Etapa já muito avançada na sublimação, o filme guarda, apesar de altamente estilizada, a marca sinistra da sua inspiração: o drama canibalesco da expedição Donner. Esse foi o cruel ponto de partida de Chaplin; obrigar Carlito a defender a própria pele contra a voracidade do seu companheiro.

O Chaplin no qual estou pensando é aquele que viveu mais ou menos até a realização do [*Monsieur*] *Verdoux*, o pai do Little Mouse enterrado num cemitério de Hollywood e de dois filhos de uma mulher que nunca o amou, o das viagens triunfais à Europa e da amarga solidão, o autor de quinze ou mais filmes que são talvez as maiores criações do século. *Luzes da ribalta* já é muito mais autobiografia do que vida. Não sei nada do Chaplin de Vevey, do *Rei em Nova York*, de Oona cercada por belíssimas crianças. Apraz-me imaginá-lo com os seus problemas humanos harmoniosamente resolvidos e tendo conquistado uma sabedoria íntima e tranquila.

O Chaplin que conheço melhor me deixa frequentemente perplexo. Pergunto-me qual é o desequilíbrio surdo que o leva a procurar compensações, já não direi no exercício da crueldade real ou imaginária, pois esse é o ingrediente necessário de toda composição psicológica, mas

sobretudo em manifestações de ambição deslocada. Criança paupérrima de Lambeth ou jovem milionário de Hollywood, Chaplin viveu as mais duras experiências da *jungle* humana e desenvolveu a ferocidade e os ardis de animal acuado que se filtram em Carlito. O que espanta é a insegurança diante do próprio gênio. As suas poses são de autorreconhecimento mas não escondem a dúvida tenaz que o persegue. As intromissões ingênuas em outros terrenos que não o da expressão artística através do cinema revelam uma preocupação absurda em comprovar o talento. Procura plagiar os pensamentos de Max Eastman quando na realidade um gesto de Carlito na tela tem mais permanência do que toda a obra de crítica política e poética do intelectual norte-americano. Acerca-se com humildade de Wells e Shaw e gostaria de ser equiparado a esses contemporâneos e, no entanto, os seus verdadeiros pares seriam muito mais Molière ou Shakespeare. Não são só alguns entusiasmos românticos ou certos aspectos do estilo de seus filmes que indicam no espírito de Chaplin traços do século XIX. No fundo, talvez ele compartilhe da desconfiança da sua geração em relação ao cinema. Chaplin se sentiria um artista, um intelectual, um homem de ação frustrado, para quem o cinema foi um *pis aller* [o que se aceita na falta de algo melhor]. Daí as tentações a que nem sempre foi capaz de resistir: o Cristo, o Napoleão, o Hamlet, os discursos finais de *O grande ditador* e de [*Monsieur*] *Verdoux*, os pensamentos em muitos dos diálogos de *Luzes da ribalta*. Alguns dos pronunciamentos de Chaplin por ocasião do lançamento de *Um rei em Nova York* permitem supor que também neste terreno ele adquiriu sabedoria.

Chaplin conseguiu satisfação relativa pelo menos para uma de suas ambições paralelas, a de ser considerado um intelectual. Essa categoria dedica, por definição, parte do tempo aos livros. Os autores que tiveram influência na vida de Chaplin são uma incógnita. É provável que tenha lido pouco e mal. Sempre demonstrou muita admiração pelos escritos estéticos de Élie Faure, mas a importância maior do historiador das artes

aos seus olhos reside no fato de ter sido ele o primeiro grande intelectual a proclamar o seu gênio. Chaplin escreveu um prefácio, aliás medíocre, para um volume de ensaios cinematográficos de Élie Faure. Nesse texto ele cita um autor, Robert Burton, célebre no século XVII, e cuja *Anatomia da melancolia* foi reeditada com sucesso no início dos anos 1920, período das mais vivas preocupações intelectuais de Chaplin. Burton escreveu o livro para livrar-se da própria melancolia. É possível que o tratado inglês sobre a melancolia amorosa e o suicídio, lido por Chaplin, na etapa mais crítica da sua vida, tenha sido para ele uma experiência intelectual autêntica, e não, como outras vezes, um movimento estéril de curiosidade aflita.

[1957]

---

\* Thomas J. Geraghty (1883-1945) foi um célebre roteirista em Hollywood, tendo participado de mais de setenta filmes entre 1917 e 1939. De sua vasta filmografia, destacam-se filmes como *Her Inspiration* (com May Allison, 1918) e *Idílio cigano* (com Henry Fonda, 1937). [Esta e todas as notas chamadas por asteriscos são de Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes. As notas numeradas são do próprio autor.]

\*\* Ator de destaque em Hollywood, Donald Crisp (1882-1974) atuou em filmes como *Lírio partido*, em que fez o vilão brutal, e *O nascimento de uma nação*, no papel do general Ulysses S. Grant, tendo recebido um Oscar por sua interpretação em *Como era verde meu vale*, de John Ford. Antes de iniciar sua carreira de diretor, Crisp foi assistente de D. W. Griffith. Na direção, realizou *Marinheiro por descuido* (com Buster Keaton) e *O filho do Zorro* (com Douglas Fairbanks).

\*\*\* Julien Sorel é o personagem do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal.

\*\*\*\* Cf. JeanMitry, *Charlot et la fabulation chaplinesque*. Paris: Editions Universitaires, 1957.

\*\*\*\*\* Os ataques do poeta André Suarès a Chaplin estão em “Le Coeur ignoble de Charlot”, (*Comoedia*, 3 jun. 1926) e “Charlot et son coeur” (*Comoedia*, 15 jan. 1927). Personalidades como o escritor socialista Henry Poulaille e o cineasta Jacques de Baroncelli saíram na defesa do autor de Carlito.

\*\*\*\*\* Cf. André Bazin, “Pastiche e postigo, ou o nada por um bigode” [1945]. In: *Ibid. Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

# Carlito em Ribeirão

Conheço mal Ribeirão Preto, mas constato que a cidade sabe igualmente pouco sobre si própria. Isso sempre acontece com as comunidades ainda não estilizadas e recriadas artisticamente. Parisienses e londrinos não teriam a consciência aguda de suas cidades se não tivessem lido, visto e ouvido tanto a propósito delas. A avenida moderna de Lisboa que maior realidade tem é aquela cuja construção está evocada no fim de *Os Maias*.

O nome Ribeirão Preto só adquire ressonância como decorrência de uma noção já trabalhada pelas imaginações, a do café. Como definição de aglomerado humano, diz muito pouco. Suas lendas esmaecem antes de se fixarem no folclore ou tomarem forma de arte. Um dos traços lendários do período de grandeza do café refere-se à importação direta de mundanas parisienses pelas personalidades locais. A convenção ter-se-ia tornado tão forte, que um coronel foi castigado com a alcunha de *gringo* por ter instalado uma espanhola na cidade. Verdadeiros ou falsos, fatos como esse só entrarão definitivamente na memória coletiva se forem acolhidos e recolhidos pelas artes. Ribeirão Preto espera alguém do cinema ou da literatura como Milão esperava Antonioni e Ilhéus, Jorge Amado. Um grande fazendeiro ribeirão-pretense encontrava prazer em dispor seus trabalhadores num armazém de café de modo a evocar pinturas de Portinari. No quadro vivo há sempre algo de decadente e morto, porém o

gosto do plantador pela referência pictórica insere-se no anseio coletivo de autorreconhecimento. Esse estado de espírito não conduz necessariamente à criação artística, mas à cultura, certamente. Algo está acontecendo em Ribeirão Preto.

Estamos longe de poder avaliar as consequências da implantação em Ribeirão Preto de uma grande escola superior. Os quadros trazidos pela Faculdade de Medicina inicialmente devem ter aparecido aos olhos da intelligentsialocal como uma força estrangeira de ocupação, constituída por elementos cujos hábitos de vida intelectual nas grandes capitais não facilitariam o contato com a província. Na realidade, houve inclusive um entrosamento, e um dos principais terrenos de encontro foi o Clube de Cinema, cuja diretoria compreende gente da Faculdade de Medicina ao lado de jovens dedicados à cultura cinematográfica e de responsáveis pelo movimento de artes plásticas.

A criação do Clube de Cinema de Ribeirão Preto é relativamente recente, porém há cerca de dois meses a entidade adquiriu muita reputação em todo o Brasil graças a um empreendimento intitulado *Semana Chapliniana*.<sup>\*</sup> Lendo-se os números dos três jornais diários da cidade correspondentes à última semana de março passado, tem-se a impressão de que durante oito dias a vida da cidade girou em torno da personalidade e da obra de Charles Chaplin. As estações de rádio e TV emitiram diariamente diversos programas dedicados ao cineasta. Uma emissão radiofônica de bastante prestígio, intitulada *Os imortais*, que se dedica à reconstituição dramática da vida de gente como Tiradentes, Camões ou Bolívar, incluiu com Chaplin pela primeira vez um contemporâneo na série. Outra estação fez uma montagem biográfica de Carlito, personagem de ficção. Um programa foi dedicado às partituras compostas pelo cineasta. Transmitiram-se debates animados pela heterogeneidade dos participantes, entre os quais se encontravam sacerdotes católicos e simpatizantes do comunismo. Enquanto isso, várias personalidades manifestavam sua opinião pela imprensa. Um questionário



preparado com antecedência perguntava, entre outras coisas, se o entrevistado lera algum livro sobre Chaplin. A resposta sempre negativa indica a boa orientação seguida pelos organizadores da Semana Chapliniana; tratava-se de suscitar o interesse e a opinião de um setor da comunidade que ultrapassava de muito o círculo limitado dos estudiosos de cinematografia.

Nenhum dos entrevistados lera, pois, livros sobre Chaplin, mas as respostas indicam que o cineasta desempenhou um papel mais ou menos marcante na vida de cada um. Os jornais não dão maiores indicações sobre os entrevistados mas nós, de fora, os ficamos conhecendo através do que dizem sobre Chaplin, sendo curioso constatar o quanto é revelador o método. Ficamos sabendo a idade, a formação, a ideologia e o temperamento dessas pessoas, de maneira, acredito, bastante aproximada. A mesma observação pode-se fazer a propósito dos autores das crônicas sobre Chaplin publicadas durante a Semana. Para alguns ribeirãopretenses, Chaplin significou uma iniciação estética acadêmica e para outros a obra do cineasta tem uma significação íntima e quase secreta, em que o tecido de equívocos vivido pelo personagem é um espelho para a melancolia do espectador. Ribeirão Preto pertence ao mundo moderno e assim o exame de Chaplin, mais a pessoa que a obra, ofereceu oportunidades para manifestar-se a paixão ideológica. Lá, como em outros pontos do mundo, comunistas e anticomunistas rivalizaram em esterilidade.

As opiniões manifestadas formam um leque de impressões muito amplo que exprimem desde o chapliniano da velha guarda que aceita a obra em bloco e não admite ensaios de seleção, até os que reagem irritados e recusam tudo. Ribeirão Preto era considerada por muitos dos seus filhos como um centro de energia econômica, mas destituído de qualquer sensibilidade cultural. A propósito da Semana, alguém falou em “bovarice municipal”.\*\* O que o teste chapliniano revelou foi a presença na cidade de um pensamento bastante reservado, ainda débil quanto às possibilidades

de expressão, mas rico em matizes. Faltava a Ribeirão Preto ousar; não foi só através do rádio, da TV e dos jornais que a cidade ousou exprimir-se, mas também pelas artes plásticas.

Existem na cidade duas escolas de belas-artes, além de grupos artísticos independentes. Todos participaram da Semana desenhando, pintando ou esculpindo Carlito. A exposição das obras chamou-se Intemporalidade do Mito Chapliniano. Mesmo nos trabalhos de cópia, bastante numerosos, observa-se às vezes uma finura que anuncia talvez uma expressão mais pessoal. De modo geral, falta aos artistas de Ribeirão Preto maior confiança na imaginação.

Porém, o centro das manifestações da Semana foram evidentemente as projeções dos filmes de Chaplin. O Clube de Cinema não se limitou a promover exhibições de um grande número de fitas primitivas de Carlito nos auditórios das principais sociedades culturais. Convenceu o comércio cinematográfico a programar todas as obras de Chaplin ainda em circulação através da United Artists. Os gerentes das salas hesitaram muito, pois no ano passado e retrasado haviam exibido *Tempos modernos*, *Em busca do ouro* e *O grande ditador*, sem o menor sucesso. Acabaram concordando, menos com objetivo de lucro do que num espírito de colaboração com a iniciativa, que estava sendo aguardada com curiosidade e simpatia pela comunidade. O êxito dessas reprises foi tão grande quanto o das realizações da Semana. A afluência aos cinemas aumentou consideravelmente e muitas vezes as salas ficaram lotadas. *Tempos modernos*, por exemplo, foi visto no ano passado em Ribeirão Preto por algumas dezenas de pessoas e, desta feita, por milhares.

Os organizadores da Semana Chapliniana calculam que 7 mil pessoas participaram, de uma forma ou de outra, das manifestações. Isso significa 7% da população. É provavelmente impossível encontrar proporção semelhante em empreendimentos artísticos e culturais do mesmo gênero em qualquer outra cidade do mundo.

---

\* A Semana Chapliniana foi uma realização do Clube de Cinema de Ribeirão, cuja figura principal era o crítico, roteirista e cineasta Rubens Francisco Lucchetti. Antes de se tornar o colaborador fundamental de José Mojica Marins e de Ivan Cardoso, Lucchetti animou o debate do cinema em Ribeirão Preto por meio das sessões do Clube de Cinema, das críticas (publicadas nas revistas *A Palavra* e *Celuloide*), dos festivais retrospectivos (Segunda Semana Chapliniana, Festival do Cinema de Animação, Festival de Cinema Experimental) e dos filmes (*Abstrações*, *Cosmos voo cósmico*, *Viagem à Lua* e *Estudos*), produzidos pelo Centro Experimental de Cinema. A convite de Paulo Emílio, Lucchetti também colaborou no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*.

\*\* Alusão à personagem do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, cuja característica marcante e trágica era a pretensão de ser mais que uma burguesa de província.

# Chaplin melhor pior

Tenho a impressão, sem agouro, que Charles Chaplin vai morrer antes de mim. Então às vezes eu como que me preparo para receber a morte dele. Imagino como ficarei emocionado e como serão difíceis as coisas que serei obrigado a dizer e escrever. Difíceis e certamente irrisórias e medíocres. Penso que essa morte terá para mim a importância que teve a de Leon Trótski, há vinte e poucos anos. Eu ruminava a tragédia no táxi que me levava ao encontro da namorada na praça da República. A adolescente, é claro, não sabia de nada, da morte ou de Trótski. Tudo para ela não passava de pretexto para eu uma vez mais a frustrar da atenção que solicitava. Por esse lado estou tranquilo desta vez, isto é, da vez em que Chaplin morrer. Meu amor de então será seguramente o de hoje: não é uma adolescente e pensará seguramente um pouco quando Chaplin morrer.

Essas considerações tomaram um rumo para mim inesperado e me fazem refletir a respeito do espaço que Trótski e Chaplin ocuparam na minha vida. No dia da Segunda Guerra eu me encontrava em Barneville-sur-Mer, na Mancha, precisamente num dos locais que se transformariam alguns anos depois numa das principais plataformas de desembarque durante o Dia D. Também lá se encontrava meu mestre Plínio Sussekind Rocha.\* Ouvimos juntos a irradiação do discurso de Daladier anunciando que a partir das horas tantas a França se consideraria em estado de guerra

com a Alemanha. Eu era então pacifista, precisamente da categoria ridícula dos que o são apenas durante a paz. Diante do acontecimento irremediável e enquanto o mestre pesava a qualidade literária do discurso de Daladier eu resolvi escrever duas cartas tendo como destinatários Trótski e Chaplin. Não conhecia e não conheci nenhum dos dois mas eles eram os únicos contemporâneos ilustres a quem tive vontade de dizer alguma coisa naquele momento em que a guerra perturbava minhas perspectivas e atrapalhava meus projetos. Não seria fácil reconstituir hoje essas perspectivas e projetos ou as cartas que imaginei. Deveriam certamente incluir meditações e cálculos a respeito da morte da civilização e das chances de uma nova cultura já que mestre Plínio me havia ensinado, além de cinema, coisas a respeito de Spengler. Não cheguei sequer a escrever as cartas, em parte por causa das namoradas que decididamente também têm ocupado espaço em minha vida.

Essa conversa toda foi puxada por Chaplin e eu comecei a pensar nele devido a uma carta que recebi do leitor Pedro Tudch, da rua Júlio Conceição, em São Paulo. O Tudech tem muitas ideias ótimas e uma delas se refere a Chaplin, à necessidade de um bom festival retrospectivo das fitas de Chaplin em São Paulo. E então comecei a pensar em como é difícil, quase impossível, realizar uma grande e verdadeira retrospectiva Chaplin. As maiores cinematecas do mundo ainda não o conseguiram. Por culpa de Chaplin.

Não é possível realizar uma retrospectiva Chaplin sem ele, sem sua compreensão, simpatia e, o que é decisivo, sem a sua autorização. Nascem aí todas as dificuldades. Chaplin é desconfiado, não sabe e nem quer saber direito o que são as cinematecas. Chaplin permanece o contemporâneo que mais admiro e para mim é embaraçoso explicar certas coisas, mas tudo indica que a sua avareza criará sempre os maiores obstáculos a um empreendimento de envergadura que permita a apreciação global de sua obra imperecível. É-lhe insuportável a ideia de que alguém possa ganhar alguma coisa que poderia ser sua, e aparentemente não há ninguém em

nenhuma circunstância que possa lhe tirar essa ideia da cabeça. Já que ele recusa que se avalie em vida a extensão e a profundidade de sua glória, resta-nos esperar a sua morte.

O senhor Pedro Tudech tem, porém, outra ideia boa e dela falaremos oportunamente.

[1963]

---

\* Plínio Sussekind Rocha (1911-72) foi professor de mecânica celeste, no curso de física da Faculdade Nacional de Filosofia; antes, fora membro do Chaplin Club, o primeiro cineclube brasileiro, onde começou o culto ao filme *Limite*, de Mário Peixoto, de cuja divulgação e preservação Plínio se ocupou com afinco. A amizade entre “mestre Plínio” e Paulo Emílio começou em Paris, na década de 1930, quando o crítico foi conduzido pelo físico até o Cercle du Cinéma, o embrião da Cinemateca Francesa.

# Chapliniana na universidade

A Chapliniana incluída no Curso de Apreciação Cinematográfica do Centro de Extensão Cultural é uma iniciativa cuja modéstia está em flagrante desproporção com a eminência do tema abordado. Não há, em cinema, nada tão importante como o conjunto da obra de Charles Chaplin. Alguns bons espíritos do tempo presente costumam ir mais longe e não hesitam em colocar Chaplin entre os primeiros criadores do século. E já houve um sábio e tranquilo pensador, Hoosaerts, que situou o cineasta na constelação dos Einstein, Freud e Lênin. Confesso que nunca percebi o sentido dessa equiparação mas o sintoma é claro. Não é por acaso que já se tornou um lugar-comum a associação entre Chaplin e Molière. Eu me perco um pouco nesses mecanismos de apreciação através da enumeração de nomes prestigiosos. No contexto do próprio cinema, porém, a singularidade do fenômeno chapliniano possui uma evidência concreta e indiscutível.

A continuidade da presença chapliniana é um caso único na história do cinema. Seu nascimento artístico data de antes da Primeira Guerra Mundial. Coincide com a afirmação da grande indústria do entretenimento. Há meio século a criação chapliniana é parte integrante da imaginação coletiva e não há previsões para o declínio do processo.

O universo chapliniano e seu herói, Carlito, corresponderam originalmente às mais variadas solicitações. Chaplin satisfaz

simultaneamente a sensibilidade ainda mal saída do século XIX e a que procurava definir a fisionomia do século novo. Os 1800 prolongaram-se até 1914 e foi durante a Primeira Guerra Mundial que Chaplin floresceu. Estão aí as fitas realizadas entre 1914 e 1918 que serão exibidas durante as primeiras aulas da Chapliniana. E existe igualmente, espalhada pelas bibliotecas e cinematecas do mundo, a documentação a respeito do primeiro público que recebeu os filmes e fê-los viver. Na América era sobretudo a massa dos imigrantes — que Chaplin refletiu e homenageou num dos filmes da época — maior do que em qualquer outro momento da história. E na Europa Charlot irrompeu nas trincheiras do front de guerra. Os soldados que voltavam das licenças e permissões traziam para os companheiros a boa-nova do nascimento de Charlot. Entre os inúmeros registros do fenômeno permanecem, inseridos na melhor literatura, os depoimentos luminosos de Philippe Soupault e Blaise Cendrars.

Na paz, a anexação, popular e cultural, de Chaplin foi universal. Chaplin foi alimento e lição para os russos da Fábrica de Atores Excêntricos\* e para os jovens Eisenstein e Pudóvkin; para Delluc e Balazs, os primeiros teóricos de cinema em língua francesa e alemã; para os dadaístas, os surrealistas, os expressionistas; para Picasso, Braque, Léger e todos os que não puderam deixar de pintar Carlito; para os japoneses, perplexos de receber do Ocidente algo que lhes era tão incrivelmente próximo...

No Brasil os traços do nascimento de Carlito ainda não foram pesquisados. Mas na origem dos estudos cinematográficos em nosso país encontramos o grupo reunido no Chaplin Club em 1928. A Chapliniana do Curso de Apreciação Cinematográfica é um primeiro momento de aproximação e estudo universitário da obra e da pessoa de Charles Chaplin. O que nos espera num futuro que imaginamos e queremos próximo é um estudo em profundidade da obra chapliniana que nos permita cristalizar em valores culturais comunicáveis as riquezas há cinquenta anos difundidas e difusas.



---

\* Fábrica de Atores Excêntricos (mais conhecida como FEKS — acrônimo de Fabrika ekstsentritcheskovo aktera) é o movimento cinematográfico soviético de vanguarda fundado em 1922 por Grígori Kozintsev e Leonid Trauberg. O grupo se inspirava nas tradições do circo, do music hall e do teatro e propunha aos atores um jogo cênico voluntariamente exagerado. O primeiro filme feito segundo esses princípios foi *As aventuras de Octobrina*, de Kozintsev e Trauberg.

## Chaplin é cinema?\*

A natureza do vínculo entre Chaplin e o cinema não é simples. Acho muito atraente considerar cinema tudo aquilo registrado na película cinematográfica. Essa definição brutal, que abarca Chaplin e qualquer jornal cinematográfico brasileiro corrente, tem o mérito de tudo simplificar. Mas simplifica tanto que nada esclarece e a partir dela é que todos os problemas se colocam. Fixar um ponto de partida, porém, é bom. Convenhamos pois que Chaplin é cinema, já que foi através da película impressa que entrou em comunicação conosco.

Se considerarmos o cinema uma indústria que nos tempos áureos conseguiu um 45º lugar nos Estados Unidos, o que não deixa de ser meritório no país mais industrializado do mundo, também não restará dúvida que Chaplin é cinema, pois foi ele um dos eixos da constituição e expansão da nova atividade fabril.

Começam as reticências ao abordarmos o cinema como linguagem. Qualquer história do cinema se alonga em considerações a respeito de *A Woman of Paris* [*Casamento ou luxo?*], um filme que Chaplin realizou em 1923. Parece não haver dúvidas a respeito da significação que teve esse filme para a evolução da linguagem cinematográfica. Mas essa obra foi absorvida há mais de quarenta anos por pessoas que hoje têm mais de sessenta. Foi raramente reexibida, nenhuma cinemateca, nenhum comerciante de velhas fitas possui cópias dela. *A Woman of Paris*

permanece apenas na memória de alguns, nas letras impressas e nas fotografias fixas de jornais, revistas e livros. Na configuração moderna da ideia de Chaplin é como se essa obra não existisse, apesar de o autor guardar provavelmente o negativo em seus arquivos. Mesmo que *A Woman of Paris* se torne acessível de um dia para outro, duvido muito que influa na significação que Chaplin assumiu para o século. A fita, com efeito, foi apenas escrita e dirigida por Chaplin, ele não a interpreta. E aqui se coloca a questão. Chaplin sem Carlito (e eventualmente as diferenciações na forma de Verdoux, Calvero e o Rei) é o Chaplin que existe dentro de nós, estimulado por periódicas e novas comunicações com as fitas de Carlito?

É, porém, ao considerarmos o cinema como Arte, com a maiúscula de circunstância, que surgem inextricáveis as dificuldades que o fenômeno chapliniano coloca. Chaplin é indiscutivelmente Arte e o cinema pode sê-lo. Mas hoje não parece mais viável estabelecer identidade de natureza estética entre a Arte Cinematográfica e as fitas de Carlito. Numa o instrumental se confunde com o estilo, nas outras temos realmente instrumentos servindo de forma precisamente servil a algo preexistente. Encontro na minha biografia de espectador cinematográfico a evidência dessa diferença fundamental.

Não é esta a oportunidade para reminiscências infantis, de rememorar, por exemplo, a estranheza que a insensibilidade dos adultos causou em meu irmão e em mim. Eles nos levaram para ver *Em busca do ouro*, anunciando que íamos rir muito e nós achamos a fita tristíssima. Quero reconstituir o momento bem posterior em que me encontrava na plena descoberta do mundo, da importância das mulheres, do valor do dinheiro, da literatura, das artes e da política. A época em que o cinema não tinha para mim nenhuma significação especial. A tal ponto que passei cerca de um ano e meio sem ir ao cinema, dos fins de novembro de 1935 até depois do carnaval de 1937. Acontece que não havia cinema nos presídios políticos do Paraíso e tampouco no Maria Zélia. Mas o que importa é que eu não sentia a menor falta de filmes. Até o momento em que os jornais

anunciaram que *Tempos modernos* estava em exibição. É verdade que a fita de Chaplin chegava com certa auréola política e social, para empregar a conjugação e ordem de palavras da delegacia que me mantinha em custódia. Mas isso não era tudo. Não fazia muito tempo tinha revisto *Luzes da cidade*. Ver Chaplin era para mim quase tão necessário e bom quanto ler Eça de Queirós. Com riscos de ser considerado pequeno-burguês frívolo pelos companheiros, comecei a perguntar a cada novo prisioneiro que chegava se havia visto *Tempos modernos*. Por sorte, Aristides Lobo\*\* foi preso meses depois de mim e devo a ele o meu primeiro contato com *Tempos modernos*. Aristides era então o teórico e líder de uma pequena facção trotskista e creio que ainda estava bastante longe das convicções espiritualistas com as quais o encontrei da última vez que o vi. Primeiro ele interpretou o filme marxisticamente. Guardei bem como definia os sonhos de felicidade doméstica de Carlito, com ramos de árvores propondo frutos através das janelas e vacas oferecendo leite em jardins amáveis. Trata-se, explicava Aristides, de uma amostra clássica de concepção pequeno-burguesa da felicidade. Mas o que importa foi ele ter narrado o filme de fio a pavio. Contava admiravelmente bem, com lógica excessiva mas impregnada de humor. Vez por outra usava uma expressão pesada, ou assim considerada naquele tempo, talvez num esforço de plebeísmo que contrastava com sua fisionomia dotada daquela finura atribuída habitualmente à aristocracia. Aristides Lobo entra com a parcela de sua personalidade na memória aguda que conservo do episódio, mas Chaplin era o essencial e é ele que me conduz de volta ao propósito de hoje.

Num tempo em que para mim o cinema era apenas um hábito imposto pelos amigos e pelas namoradas, Chaplin já procurava seu lugar ao lado de minhas leituras e ideias prediletas. Isso demonstra como, aos meus olhos de então, ele era outra coisa que o cinema, isto é, um valor. Tudo mudou temporariamente quando fui iniciado em cinema pelo meu mestre Plínio Sussekind Rocha, originário do Chaplin Club. Para ele e seus companheiros, Otávio de Faria e Almir de Castro, Chaplin era a própria

encarnação da Arte Cinematográfica. Deslumbrado pelo acúmulo de revelações feitas pelo mestre, e sem tempo para digeri-las, fui aceitando o amálgama. Mas logo que me foi possível pensar por conta mais ou menos própria, processou-se a dissociação e hoje, mais do que nunca, estou convencido de que cinema é uma coisa e Chaplin outra.

Resta definir a natureza do elemento chapliniano anterior à sua fixação na película, elemento esse que não se confunde com a referida operação mecânica. Seria constituído por Chaplin ator, eis a sugestão que logo se propõe ao espírito. Acontece que não o sentimos como *grande ator*, pelo menos no significado imediato da expressão. A ideia de sua presença oferece em todo o caso boa aproximação do problema que nos ocupa. Cada vez que Chaplin está ausente das imagens de suas fitas, estas tendem para gêneros e estilos cinematográficos independentes do específico chapliniano. Podemos inclusive apreciar essas outras fitas que emergem nos intervalos da sua presença. Mas sentimos a ruptura e esperamos ansiosos a retomada luminosa do fio. Gostamos do russo barbudo dado à morfina, praticando suas más ações num porão imundo, decorado com imagens do Tsar e da Tsarina. Como também dos cômicos policiais agrupados na delegacia. Ou ainda do chefe de família, pequenino e esquelético, com sua ninhada de filhos. Ou mesmo da doce Edna distribuindo caridade na rua dos pobres e dos maus elementos. A satisfação que nos causam essas passagens de *Easy Street* [*Carlitos guarda noturno*] é fundamentalmente a mesma proporcionada pelas farsas de Mack Sennett ou pelo melodrama cinematográfico da época. Apesar do clima geral da obra ser o da miséria estilizada da qual participa o vagabundo Carlito com ou sem a farda policial, é só quando este está presente que se estrutura o universo desencadeador do processo ímpar de comunicação.

A evidência da ruptura torna-se flagrante quando as imagens das quais Chaplin se ausenta refletem meios burgueses não estilizados pela caricatura. Uma jovem mãe solteira é abandonada pelo pai da criança. Algum tempo depois, recomposta a respeitabilidade, ela encontra o antigo

sedutor numa reunião mundana. Esta é uma passagem de *O garoto*. No exemplo anterior de *Easy Street*, os ambientes, personagens e situações, já se haviam articulado ou logo se articulariam com a figura de Carlito, tornando menos sensível para o espectador médio as alterações provocadas pelas presenças e ausências do herói. Na sequência relativamente longa e acima referida, assim como durante todo o prólogo do filme quando é exposta a situação da mãe solteira, Carlito não comparece em nenhum instante. É-nos oferecida assim a oportunidade de uma prolongada comunicação com Chaplin apenas diretor, apenas autor: com Chaplin especificamente cineasta.

O resultado não poderia ser mais desencorajador. O encadeamento de imagens que nos é proposto não é melhor ou pior do que o oferecido pelo cinema correto da época. Chaplin seria aí bom ou medíocre cineasta, não importa. O que interessa é verificar o abismo que se estabelece entre essas imagens que poderiam ter sido criadas por qualquer outro e a eficácia fulgurante da presença visual de Chaplin.

Busquemos agora o que caracteriza essa presença. Daqui por diante será sua autobiografia que fornecerá dados para o desenvolvimento de minha reflexão. Uma precaução deve ser tomada diante desse documento precioso e fascinante. Quem levar Chaplin a sério como escritor ou pensador estará sendo ingênuo, goste ou não do seu livro. Chaplin é sensível e inteligente mas frágil no terreno propriamente intelectual. Mesmo a respeito de si próprio e de sua obra, é pouco satisfatório quando escreve. Chaplin sabe que é ótimo. Contudo, precisa se apoiar nos outros para sabê-lo. Essa secreta insegurança nada tem de excepcional, é possível mesmo que constitua a norma entre os grandes criadores de arte. Dá-nos a impressão, escrevendo, de que vislumbra às vezes a própria grandeza. Mas nunca será capaz de formulá-la e transmiti-la por escrito. Sua autobiografia está muito aquém do que de melhor já se escreveu sobre ele. Mas é um manancial de revelações e riquezas em estado bruto. Durante muito

tempo, será nesse tomo da bibliografia chapliniana que os historiadores e ensaístas encontrarão novas fontes para suas pesquisas.

Retomemos a tese pouco satisfatória de Chaplin grande ator. Sua carreira propriamente teatral sempre oscilou entre a mediocridade e o malogro. O jovem Chaplin apreciava eventualmente o teatro mas apenas como espectador. Profissionalmente, de acordo com suas próprias expressões, a palavra “arte” nunca entrara em suas cogitações. O teatro era uma forma de ganhar a vida e só. A alternativa que se apresentava ao jovem apenas alfabetizado seria a de trabalhar como criado doméstico, já que o físico o impedia de ser marinheiro. E certamente não pensava sequer na solução mais desesperada: o mergulho no pauperismo proletário da primeira década inglesa do século.

A mudança da sorte começou com um simples dar de ombros. Fred Karno, o empresário de pantomimas e comédias burlescas, fez objeções à fisionomia extremamente juvenil de Chaplin que se candidatara a um emprego. “Isso é uma questão de maquilagem”, respondeu Chaplin com desenvoltura. E acompanhou a frase com um desdenhoso movimento de ombros. A expressão corporal fez rir o velho Karno, entendido em matéria de pantomima. E o jovem candidato teve sua oportunidade. Frisemos que o *dar de ombros*, componente tão importante do futuro Carlito, já existia em 1908, nas vésperas de Chaplin iniciar seu aprendizado nas *troupes* de Fred Karno.

As recordações de Chaplin em torno da sua primeira noite, no Coliseum de Londres, merecem atenção. As instruções do encenador eram então bastante sumárias. Os atores tinham liberdade de interpretar os papéis segundo seu gosto, desde que o resultado diante do público fosse bom. Era admitida e solicitada a invenção individual no ensaio ou a improvisação em cena aberta. Praticamente, tudo o que Chaplin fez em sua estreia e registrou em suas memórias nos é familiar: os giros rápidos em torno de si próprio; as saídas em diagonal com o obstáculo para o tropeço no meio da linha; os aristocráticos e impacientes estalos de dedos; os sacos de *pushing*

inconsideradamente postos em movimento e que o atingem na cabeça; o movimento de proteção que resulta numa bengalada em si mesmo; a inclinação oscilante do corpo que anuncia uma queda evitada a tempo; e, finalmente, o alçar de ombros. Tudo isso já é o Chaplin registrado em película que conhecemos: o nosso Carlito.

Minha pressa em insinuar que a arte chapliniana já existia plenamente antes de se manifestar através do cinema esbarra porém com algumas objeções. É evidente que projeto no jovem Chaplin do palco do Coliseum tudo que dele conheço através dos seus filmes. O que nos permite pensar que aquele conjunto de movimentos já possuía em 1908 o valor e a qualidade da sua reelaboração diante da câmara? Podemos ainda perguntar, admitindo que Chaplin já fosse ótimo, se o seu caso era singular ou se não seriam numerosos os intérpretes do mesmo nível, nos vários grupos dirigidos por Karno ou em outras companhias do gênero. Efetivamente a pantomima e o teatro de fantasia burlesca passavam por uma fase brilhante na Inglaterra. Não poderia o sucesso de Chaplin, no século, ser atribuído muito mais a um encadeamento de circunstâncias fortuitas do que a uma esmagadora superioridade sobre os colegas de profissão? Acrescente-se que existem numerosos depoimentos elogiosos a respeito de atores de um gênero análogo ao de Chaplin; contudo, sobre ele, os testemunhos são raros e inconsequentes.

Um episódio revelador vem compensar, entretanto, esse relativo silêncio. Em 1909 a companhia Karno se apresentou no teatro das Folies Bergère, em Paris. Debussy, num camarote, impressionou-se vivamente com Chaplin, que lhe pareceu um músico e um dançarino instintivo. Quis conhecê-lo. Surpreendeu-se com sua juventude e considerou-o um grande artista.

Sete anos depois, na Califórnia, os Balés Russos de Diaghilev visitaram os estúdios onde Chaplin produzia *The Cure* [O balneário]. Uma cena foi filmada na presença dos visitantes ilustres. Nijinski pediu para voltar aos



estúdios e dias a fio assistiu aos trabalhos. Tudo aquilo parecia-lhe um balé e Chaplin, um bailarino.

Até então, Chaplin nunca vira um balé. Aliás, sem tempo sequer para completar sua alfabetização, pouca coisa ele conhecia. Mas realizava *The Cure* e no mês seguinte faria *The Immigrant* [O imigrante]. E já havia criado *Easy Street*, *The Pawnshop* [A loja de penhores], *The Count* [O conde] e *The Vagabond* [O vagabundo] — para só citar, entre dezenas de filmes realizados até aquele momento, algumas obras-primas indiscutíveis, cuja perenidade dependerá apenas da sobrevivência material da película.

Logo depois da visita de Nijinski, com a curiosidade aguçada pelas observações do bailarino, Chaplin foi ver um espetáculo de Diaghilev. Trinta e cinco anos depois, concebeu, compôs a música e dirigiu a execução de um balé. Seu entusiasmo diante de André Eglevsky dançando a música que fizera para *Luzes da ribalta* é irrisório e desconcertante. Aliás, é incrível a desproporção entre sua grandeza e as ideias que nutre a respeito de si próprio.

A não ser nas horas cruciais da sua presença na frente das câmeras ou dos ensaios diante do espelho, a vida de Chaplin aparece como um interminável e infrutífero curso de madureza autodidático. Eu me pergunto inclusive se tem muita significação o tempo cada vez maior que empregou na concepção de suas obras e demais tarefas executadas atrás da câmera.

Acho bastante provável que Chaplin seja o maior gênio do século. Acontece que às vezes ele desconfia disso. Localiza, porém, o gênio no cérebro, com as nobres e tradicionais conotações sugeridas por esse órgão. Nunca poderia compreender e aceitar que sua impressionante carga de gênio estivesse distribuída pelo corpo todo. Como não pode reconhecer a pouca validade de seus laboriosos esforços intelectuais e artísticos no cômputo final da sua criação. Fica assim explicado por que Chaplin nunca saberá que as melhores danças, músicas e poesias do seu tempo estão encarnadas, cristalizadas e dinamizadas nos movimentos elementares e

expressões corriqueiras de Carlito. O instrumental cinematográfico teve apenas a função de criar boas condições de visibilidade para o gesto de Chaplin e assegurar materialmente sua difusão e permanência.

Escrevi este artigo com a intenção de homenagear Charles S. Chaplin, o artista do mundo que mais admiro. *Um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins.*\*\*\*

[1965]

---

\* O artigo “Chaplin é cinema?” fazia parte de uma homenagem coletiva ao cineasta, que acabara de lançar suas Memórias. No Suplemento Literário, junto com Paulo Emílio, colaboraram Otávio de Faria, que abre o caderno tratando do universalismo de Chaplin: “Já Louis Delluc o dizia abertamente, em 1919, e os esclarecidos o seguiam, reconhecendo que Chaplin excedia o Cinema, a arte particular através da qual se manifestava [...]”. Em seguida, Geraldo Ferraz destaca as qualidades pictóricas (caricaturais) de Carlito, enquanto Otto Maria Carpeaux recupera suas memórias chaplinianas e Aníbal Machado traça um paralelo entre Chaplin e os Irmãos Marx. Por sua vez, Rubens Lucchetti fecha o caderno evocando a biografia do cineasta.

\*\* Aristides Lobo (1905-68) foi fundador da Juventude Comunista, jornalista, professor e militante trotskista. Publicou artigos em *A Classe Operária*, *A Luta de Classe*, *O Homem Livre* e *Vanguarda Socialista*. Lobo aparece como personagem literário em *Cemitério*, obra de ficção de Paulo Emílio (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

\*\*\* Citação de “Canto ao homem do povo Charles Chaplin”, último poema de *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade.

# MEPHISTOMÉLIÈS

# Atualidade de Georges Méliès

Em cinema as noções de importância histórica, significação como linguagem e a de valor artístico não caminham necessariamente juntas. O *cantor de jazz* é um dos filmes mais salientes da história do cinema e uma nulidade estética. Um tratado de linguagem cinematográfica pode citar de Chaplin apenas *A opinião pública* e por outro lado um repertório de filmes segundo um critério estético abrangerá pelo menos vinte filmes de Chaplin sem incluir esse título. Para ilustrar meu pensamento tirei esses exemplos familiares do cinema norte-americano, mas o meu propósito hoje é examinar Georges Méliès na história, na linguagem e na arte do cinema.

A importância histórica de Méliès não poderia ser maior, pois foi ele o criador do espetáculo cinematográfico. Seria razoável escolher uma de suas obras realizadas no fim do século passado e datar daí o nascimento do cinema. Com isso os Lumière não perderiam sua importância, apenas ficariam situados na última etapa da pré-história do cinema. A contribuição fundamental dos célebres irmãos foi a *mise au point* [formatação] de um aparelho mecânico cuja invenção se processava simultaneamente em diferentes pontos da Europa e dos Estados Unidos, decorrente de interminável série de estudos e pesquisas sobre a análise, síntese e registro do movimento. Os Lumière significaram um brilhante ponto de chegada. Articulam-se harmonicamente a todas as experiências anteriores à fabricação de sua câmera, mas não existe relação entre suas

atividades e o cinema como indústria e arte. Retrospectivamente, é clara a inadequação dos Lumière para o cinema. Por aparente paradoxo não podiam ter um papel na criação da indústria cinematográfica porque já eram industriais prósperos, estabilizados, convencionais, com as ambições satisfeitas, burgueses enfim. A história demonstrou que era outra a fisionomia social e psicológica dos homens exigidos pela situação: a nova indústria foi construída por aventureiros, pobres e ambiciosos. Também artisticamente os Lumière não estavam em condições de contribuir com algo de importante, pois possuíam apenas gosto fotográfico. Como a película cinematográfica é constituída de fotografias, poderíamos ser levados a dar importância excessiva à propensão dos Lumière pela imagem bem composta e iluminada. Na realidade, não é na fotografia, embora condição necessária, que encontraremos a afinidade capaz de lançar alguma luz sobre a natureza do cinema nascente, e sim no espetáculo, e aqui já se insinua o nome de Méliès. Raramente na história os acontecimentos se processam com ordem mas no terreno que nos ocupa é cômodo constatar que o encerramento da produção dos Lumière coincide com a realização dos primeiros filmes importantes de Méliès. Dois anos após a primeira exibição pública do *cinematógrafo Lumière*, já estava totalmente cumprida a missão dos industriais de Lyon. Até o fim de suas vidas os dois irmãos continuarão a fazer pesquisas científicas e mecânicas, mas trata-se de um passatempo que não trará nenhuma contribuição relevante ao progresso técnico do cinema. Em 1897 abre-se o período que os historiadores classificam de *Época Méliès*. Durante cinco ou seis anos, do estúdio de vidro construído nos arredores de Paris, em Montreuil, saem para os incipientes mercados cinematográficos de todo o mundo os produtos mais modernos e populares. Criador incontestável do espetáculo através do cinema e portanto da chamada arte cinematográfica, historicamente Méliès se encontrou tão pouco qualificado quanto os Lumière para lançar os fundamentos da nova atividade econômica; sua limitação não foi a do industrial burguês, mas a do artesão pequeno-

burguês lançado no comércio do espetáculo. Quando surgiu o cinema, Méliès era um homem maduro, próspero, proprietário do tradicional Théâtre Robert Houdin especializado em números de ilusionismo e projeções de lanterna mágica. O cinema foi para ele sobretudo uma invenção que permitiu revitalizar, desenvolver e difundir o seu repertório. Mesmo no auge de sua prosperidade cinematográfica jamais abandonou a atividade teatral, centro de sua vida, para se adaptar às novas condições criadas pelo filme na indústria e comércio do entretenimento. Entretanto, comprometeu-se suficientemente com a atividade cinematográfica para ser arrastado à ruína quando soou a hora da indústria. Existe uma velha fotografia tirada em 1909 na qual vemos Méliès ao lado de Charles Pathé, Louis Gaumont, Georges Eastman e outras grandes figuras industriais do cinema reunidas por ocasião do I Congresso Internacional de Produtores, cuja presidência foi-lhe concedida devido à sua qualidade de decano da profissão. Há algo de comovente na satisfação de Méliès em ver-se no centro de tão ilustre assembleia, pois naquele momento os jogos estavam feitos há muito tempo e sua atividade condenada pela ascensão implacável de Pathé e Gaumont, dos italianos e americanos.

O declínio de Méliès não deve, porém, ser atribuído exclusivamente aos métodos artesanais de produção. É preciso levar em consideração a sua fidelidade inabalável ao tipo de filme que criou. *Le Voyage dans la Lune* [Viagem à Lua], de 1902, estabelece princípios que não serão sensivelmente alterados até o encerramento em 1913 das suas atividades cinematográficas. Esses onze anos assistiram à constituição de uma linguagem cinematográfica que Méliès ignorou. O cinema se balançava para o outro polo de sua natureza, a afinidade com a literatura. Depois de simplesmente registrar, o cinema começou a descrever e em seguida a narrar. Méliès contava histórias, mas num registro teatral. Contribuiu para a linguagem cinematográfica, porém indiretamente. Assistindo e estudando cuidadosamente os espetáculos de Méliès impressos na película

cinematográfica, o americano Porter, precursor de Griffith, foi levado a colar diferentes filmagens para narrar uma ação.

Não foi só através de Porter que Méliès exerceu influência na linguagem do cinema. Griffith afirmou certa feita *dever-lhe tudo* e seria errado interpretar a declaração do criador do cinema moderno apenas como elegante gesto de homenagem ao velho mestre primitivo. Durante os esforços para utilizar teatralmente a fotografia em movimento, Méliès inventou não apenas o abecedário cinematográfico mas constituiu um amplo *vocabulário*. Aquilo que ignorou durante toda sua carreira cinematográfica foi a sintaxe, um dos grandes títulos da glória griffithiana. A dissolução lenta de uma imagem em outra, as tomadas próximas e tantos outros recursos cinematográficos criados por Méliès foram sempre para ele, essencialmente, truques de espetáculo de magia e não um meio de expressão. Nunca compreendeu a significação exata de tudo que ensinava aos outros e nada aprendeu com eles. Quando sentiu o declínio da popularidade de seus filmes, atribuiu o fato, exclusivamente, à saturação do gênero de sua predileção, o fantástico, e produziu algumas obras *sérias*, como por exemplo *La Civilisation à travers les âges* [A civilização através do tempo]. O insucesso foi ainda mais pronunciado e Méliès voltou aos temas feéricos, o que lhe possibilitou conservar durante algum tempo a fidelidade pelo menos do setor infantil do público cinematográfico anterior à Primeira Guerra Mundial. O retorno aos assuntos habituais contribuiu igualmente para o sucesso de Méliès junto à posteridade, mas em 1913 ele já era um cineasta mais do que obsoleto. Basta lembrar que há apenas um ano de intervalo entre *À la Conquête du Pôle* [A conquista do Polo] e Nascimento de uma nação.

Para o espectador moderno não têm significação os anos que separam *Le Voyage dans la Lune*, *Voyage à travers l'impossible* [Viagem através do impossível], *Les Quatre Cents Coups du diable* [A revolta do diabo] ou *À la Conquête du Pôle*. Não nos importa que em sua época uns tenham sido moderníssimos e outros dolorosamente fora da moda. Passados cinquenta

anos essas distinções só podem interessar à meticulosidade do especialista. O que conta é a comunicabilidade desses velhos filmes, a permanência ou revelação dos seus valores, e nesse terreno Méliès triunfa. Dos filmes que produziu, talvez mais de mil, só uma parcela modesta chegou até nós, suficiente porém para nos introduzir em um dos mais ricos universos poéticos criados no cinema. Dotado não só de muita fantasia, mas também de grande imaginação e habilidade mecânica, Méliès consegue concretizar a maior parte dos efeitos e cenas que concebe. Para compensar a ausência da palavra faz os intérpretes executarem uma pantomima muito viva. A ação rápida cria movimentos de balé grotesco num mundo de máquinas e monstros extraordinários, de estrelas da Via Láctea encarnadas em lindas mulheres da belle époque, de personagens barbudos e frenéticos. Não cessam de acontecer coisas nas fitas de Méliès e como os intérpretes principais estão sempre aflitos, as obras adquirem um ritmo surpreendente. Como tudo foi imaginado, desenhado, construído, composto, dirigido e interpretado por Méliès, que também orientava a coloração manual da película, o conjunto disparatado adquire inesperada mas indiscutível unidade.

Não há mistério na atualidade e juventude de Georges Méliès. Foi ele o primeiro cineasta com um estilo.

[1959]



# Formação de Georges Méliès

A apresentação de seis filmes de Georges Méliès no quadro do Festival História do Cinema Francês organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro despertou viva curiosidade por aquela figura do cinema primitivo. É de se supor que o mesmo sucederá em São Paulo, onde, a partir de setembro, será apresentada no Palácio da Bienal a retrospectiva De Lumière a Chabrol, isto é, filmes realizados de 1895 até 1959. Na massa de películas produzidas durante 64 anos, justifica-se plenamente o interesse particular provocado por meia dúzia de obras de curta e média-metragem filmadas por um homem que cessou as suas atividades em 1913. Permanece intensa a comunicabilidade entre os filmes de Méliès e o espectador moderno, o que levou aliás Michael Todd a prefaciar *A volta ao mundo em oitenta dias* com alguns fragmentos de *A viagem à Lua*.

Por outro lado, o exame da carreira do velho cineasta francês nos conduz a observações interessantes sobre a natureza do espetáculo cinematográfico. Os comentários a respeito do nascimento do cinema nos fins do século passado e seu prodigioso desenvolvimento nos primórdios do nosso exageram o caráter de *novidade* do fenômeno. Para muitos é como se a irrupção do cinema se tivesse manifestado a partir de um marco zero. Sociólogos e psicólogos falam de necessidades *novas* por ele suscitadas, e estetas procuram configurá-lo em termos de arte intrinsecamente diferente das outras. Na realidade, um mínimo de reflexão é suficiente para indicar

que do ponto de vista sociológico, a revolução do cinema consistiu apenas em modificar as condições de produção do entretenimento. Num mundo em que a revolução industrial, pelo menos nos países mais adiantados, já tinha introduzido a fabricação em série e em larga escala dos bens materiais de consumo, continuava artesanal a produção das diversões, da arte popular e do folclore. O cinema significou a extensão da revolução industrial ao entretenimento, isto é, a fabricação em massa dos bens espirituais de consumo.

Tal método de produção não impediu necessariamente a qualidade, e tornou possível a chamada arte cinematográfica. Nesse terreno também não é correto apresentar-se o cinema como algo essencialmente novo. Não entra no propósito deste artigo analisar a esterilidade desse ângulo estético numa concepção moderna da história do cinema. Apreciaremos apenas até que ponto a formação e o papel decisivo de Georges Méliès demonstram a similitude de natureza entre o cinema nascente e outras formas de espetáculo.

Ainda não se escreveu a biografia exaustiva a que Méliès tem direito, mas os elementos conhecidos são suficientes para compreendermos em que consistiu o aprendizado do criador do espetáculo cinematográfico. A fim de situarmos no tempo os acontecimentos que vamos comentar, é mister não esquecer que daqui a dois anos [1961] será comemorado o centenário do nascimento de Méliès. Mesmo não se levando muito a sério as vocações manifestadas nos jogos infantis, vale a pena anotar as inclinações artísticas do escolar Méliès no Lycée du Prince Impérial durante o reinado de Napoleão III. Não só desenhava bem, mas utilizava o gosto pelo trabalho manual na construção de teatros de títeres. Completados onze anos de internato e um período de serviço militar obrigatório, seu objetivo é frequentar a Escola de Belas Artes e tornar-se pintor; porém, diante da oposição familiar, começa a trabalhar sob as ordens do pai, fabricante de calçados de luxo. Apesar de contrariado no que julgava sua vocação artística, Méliès executa uma tarefa que lhe apraz,

a conservação e conserto de máquinas. Alguns anos dessa atividade permitem-lhe adquirir excepcional destreza mecânica e exercer a imaginação, introduzindo constantes aperfeiçoamentos na manufatura familiar. Uma estada em Londres aos 23 anos, para aprender o inglês, revela um mundo novo para a sua fantasia. Como nos primeiros tempos o conhecimento da língua é medíocre, Méliès não assiste a peças teatrais, e satisfaz o seu gosto pelo espetáculo com as representações dadas por Maskelyne, célebre ilusionista inglês, no Egyptian Hall. De volta a Paris, torna-se frequentador assíduo do Théâtre d'Illusions, local que receberá pouco depois o nome do seu fundador, Robert Houdin, o *grande taumaturgo*, como escreve Méliès num texto de memórias.

Esse novo interesse tem uma influência decisiva em sua vida. Em pouco tempo torna-se um excelente mágico amador, e reconstrói na oficina paterna os principais autômatos criados por Houdin. O mecanismo desses curiosos bonecos articulados e móveis, que mereceram o favor do público durante várias décadas, era um segredo guardado ciosamente pelo filho do célebre prestidigitador francês e seu sucessor na direção do Théâtre d'Illusions. Méliès não foi autorizado a examinar os objetos, e teve de reinventá-los a partir do seu funcionamento no palco. Esses passatempos ocuparam um espaço cada vez maior na vida do mecânico-chefe da fábrica de calçados, que ao mesmo tempo recomeçou a desenhar.

Desta vez Méliès resistiu à pressão familiar, abandonou a indústria do pai e lançou-se profissionalmente como mágico na sala de espetáculos anexa ao museu de cera Grévin, e como caricaturista político do hebdomadário satírico *La Griffé*, então em plena campanha contra o general Boulanger. Seu êxito nas duas atividades foi considerável, e quando uma ocasião se apresentou, a família resolveu, em parte para afastá-lo da política, fornecer-lhe meios para a compra do Théâtre Robert Houdin. Méliès tinha 27 anos e seu aprendizado artístico estava basicamente completo, quase uma década antes do início da sua atividade cinematográfica.

Sou muito inculto em matéria de *magia branca* — expressão cunhada para diferenciá-la da outra, a negra, praticada a sério — e mal conheço a sua história. Julgo entretanto ser possível apontar, nos dois mestres de Méliès, o francês Robert Houdin e o inglês Maskelyne, respectivamente o criador e o divulgador nos países anglo-saxônicos dos espetáculos de mágica e ilusionismo dramaticamente encenados. Méliès, seguindo esses exemplos ilustres, não se limita a aperfeiçoar a técnica da prestidigitação, mas procura elaborar o desenvolvimento da ação, cuida muito da cenografia e das roupas, e se preocupa com a qualidade da interpretação. Cada espetáculo do Théâtre Robert Houdin contém vários desses sainetes. Sadoul transcreve no primeiro volume da *Histoire générale du cinéma* [*História geral do cinema*] a descrição de uma dessas pequenas peças cuja ação se passa no castelo de Mesmer, nome do mais célebre taumaturgo da história. Um grupo de viajantes chega ao sítio mal-assombrado, e suas aventuras transcorrem num cenário em que os móveis se animam, os retratos adquirem vida, os chapéus voam no espaço e os corpos humanos tornam-se mais leves que o ar. Os títulos da maior parte das cenas escritas, montadas e representadas por Méliès, *Le Mirroir de Cagliostro* [*O espelho de Cagliostro*], *Le Manoir d'Allan Kardec* [*O solar de Allan Kardec*], *Les Spectres vivants et impalpables dans la Caverne des Brigands* [*Os espectros vivos e impalpáveis na caverna dos guerreiros*], mostram-no em plena tradição, mas ele se inspira igualmente em fatos da atualidade e em viagens, reais ou imaginárias. Para dar variedade ao programa, eram recitados monólogos, gênero lançado algum tempo antes com enorme sucesso pelo ator Galipaux e no qual se ilustrou o mais jovem dos Coquelin. Logo porém Méliès introduziu um importante aperfeiçoamento, ao ilustrar os monólogos com dispositivos por ele desenhados.

Chegou até nós a série intitulada *Le Musée burlesque des figures de cire* [*O museu burlesco das figuras de cera*], baseada no texto em que o humorista Raynaly satirizava o estilo dos guias de museus de cera ou

outros. As caricaturas dão realce à graça fácil e popular do texto. As sombras chinesas recortadas por Méliès também são frequentes nos programas.

Mas não se limitavam a esses gêneros as projeções luminosas do Théâtre Robert Houdin. Desde a época do fundador aos tempos de Méliès, a lanterna mágica não cessou de ter um papel relevante nos espetáculos como elemento da cenografia nas encenações dramáticas ou como atração artística em si. Nesse terreno Méliès prende-se, através de Robert Houdin, a Robertson, o qual por sua vez foi, no fim do século XVIII e começo do XIX, o ponto culminante de uma longa tradição iniciada com a invenção da câmara escura e da lanterna mágica, respectivamente nos séculos XVI e XVII. Não é este o momento de esmiuçarmos a extraordinária carreira de Robertson, bastando indicar que foi ele o criador do espetáculo de lanterna mágica encenado dramaticamente.

Quando surgiu o cinematógrafo em 1895, Méliès, aos 35 anos de idade, era a principal figura do teatro de mágica e ilusionismo na Europa. O cinema — esses autômatos luminosos decalcados da vida real — permitir-lhe-á fundir e desenvolver as suas inúmeras habilidades técnicas e aptidões artísticas. Nos seus filmes encontramos o repertório do Théâtre Robert Houdin, o caricaturista de *La Griffe*; o mecânico engenhoso da fábrica de sapatos; o continuador da tradição de magia que engloba o místico Mesmer, os charlatães e igualmente Houdin e Maskelyne; o discípulo de Robertson; o adolescente fabricante de marionetes; o ator formado no monólogo; o pintor frustrado; o adulto com a paixão do espetáculo. O público de suas fitas não será fundamentalmente diverso daquele do Théâtre Robert Houdin, constituído sobretudo de crianças. Mas a transposição para a película cinematográfica da imensa bagagem de Georges Méliès exigirá desse inventor muitas invenções ainda.

## O feérico *Mephistoméliès*

Entre as lendas que a pesquisa histórica encontra dificuldade em dissipar, figura a de Méliès no dia da primeira apresentação pública do Cinematógrafo Lumière tendo a revelação imediata das imensas possibilidades do novo aparelho. Tal asserção baseia-se no comparecimento de Méliès à sessão de 28 de dezembro de 1895, e sobretudo na insistência com que tentou persuadir o velho Antoine Lumière a vender-lhe um *cinematógrafo*. Diante da recusa formal do pai dos inventores, Méliès construiu uma máquina semelhante. Sua câmera, porém, era pesada e de manejo difícil, de modo que na primeira oportunidade adquiriu ele um *cinematógrafo*.

Essa obstinação deu credibilidade à ideia de um Méliès dotado de argúcia profética em relação ao futuro do cinema. Na realidade, o interesse por ele demonstrado pelo novo aparelho nada tinha de excepcional na época. No ano de 1895, as fotografias animadas estavam sendo inventadas em diferentes pontos do mundo, tendo os inventores o propósito de explorá-las comercialmente.

Era normal que Méliès se interessasse profissionalmente pela *Chegada do trem*, *Saída dos operários* e outros filmes de meio minuto dos Lumière exibidos no café do Boulevard des Capucines. O diretor do Théâtre Robert Houdin preocupava-se em variar os programas do estabelecimento, e as fotografias animadas eram números adequados, tanto quanto os dispositivos

pintados ou as *sombras chinesas*, para alternar com os espetáculos de mágica.

Durante os primeiros meses, as visitas *naturais* filmadas por Méliès e projetadas em seu teatro não se diferenciavam em nada das produzidas pelos Lumière. Era de se esperar que um dia ou outro o gênio inventivo de Méliès, ainda não embotado apesar da maturidade, desse ao instrumento cinematográfico uma utilização mais fantasiosa do que a de mero registro automático de fragmentos da realidade. Todavia, o fato é que o primeiro estímulo a orientar sua atividade numa direção nova foi obra do acaso. O episódio foi relatado pelo próprio Méliès, e os historiadores e ensaístas de cinema não se cansaram de divulgá-lo. Uma filmagem na praça da Ópera, no mais puro estilo Lumière, precisou ser interrompida durante um minuto; e quando Méliès projetou a película, teve a surpresa de ver um ônibus transformar-se subitamente num carro fúnebre, e homens em mulheres.

Essa possibilidade de truque assim revelado levou Méliès a criar as *vistas fantásticas*, isto é, a utilizar o cinema como instrumento de mágica. O truque dos aparecimentos ou eclipses rápidos e o das metamorfoses foram a base das primeiras fitas mágicas de Méliès, que não abandonou o recurso durante toda a sua carreira. Logo em seguida empregava, para as *vistas fantásticas*, a técnica das exposições múltiplas e da sobreimpressão. Num caso como noutro, tratava-se de efeitos correntes no teatro de ilusionismo, mas para facilitar a realização através do filme, Méliès inspirou-se nos truques fotográficos em voga durante toda a segunda parte do século XIX. Era o período áureo do espiritismo na Europa e na América, e profissionais hábeis forneciam *fotografias espíritas* à revista dirigida por Allan Kardec, ou aos editores de uma Bíblia ilustrada com *retratos autênticos* dos principais personagens do Velho Testamento.

As etapas da carreira cinematográfica de Méliès lembram as que percorreu como mágico no teatro. Durante cerca de um ano produz filmes curtíssimos que correspondem a números do repertório de mágica. Um

bom exemplo da série é *L'Homme à la tête de caoutchouc* [O homem da cabeça de borracha], filme que está incluído nos programas do Festival História do Cinema Francês. Nessas rápidas cortinas cinematográficas, a ação se reduz ao mínimo indispensável à exposição dos recursos da trucagem.

Logo, porém, Méliès passa a encenações mais elaboradas. *Le Diable au couvent* [O diabo no convento], realizado antes do fim do século, dura apenas alguns minutos, mas os truques são envolvidos e justificados dramaticamente por uma sucessão de acontecimentos, no estilo das encenações feitas no palco do Théâtre Robert Houdin. Essa história de um diabo e de um diabinho que se metamorfoseiam em padre e coroinha para causar confusão num convento de freiras exprime bem um dos temas prediletos de Méliès. Não foi por acaso que o alcunharam, alguns, *Fra Diabolico* e outros, *Mephistoméliès*.

A mágica, de fato, é uma descendente profana da magia, e a dissociação, na prática e no tom, que se operou entre as duas técnicas não quebrou a unidade profunda da sua temática. Numa e noutra, embora de maneira diversa, o diabo é personagem central. No teatro ou no cinema, Méliès reservou sempre para si esse papel principesco, e mesmo na vida real, seus movimentos ágeis, cavanhaque pontudo e olhos vivos e maliciosos, evocavam irresistivelmente a fisionomia estimulante e simpática de Satanás. Na mitologia ingênua do cinema primitivo, Méliès é a expressão do bom diabo no quadro de um país cujo processo de descristianização atingiu o ponto culminante entre o fim do século XIX e a guerra de 1914. O *satanismo* desse pequeno-burguês contemporâneo de Combes é, naturalmente, *bon enfant* [bem-comportado], e não perturba a visão convencional das lutas entre o Bem e o Mal. Em *Le Diable au couvent*, o diabo e sua corte, instalados no convento, acabam vencidos e expulsos por espectros de monjas falecidas. A Cinemateca Brasileira possui uma cópia de *Le Chevalier des neiges* [O cavaleiro das neves], que será projetada durante o Festival História do Cinema Francês. Nessa fita, um mágico



mercenário oferece os seus serviços sucessivamente ao vilão e ao herói, e invoca as forças do Mal e as do Bem, estas últimas finalmente vitoriosas. O importante é que umas e outras são envolvidas pelo mesmo tratamento feérico, e aqui chegamos a um ponto fundamental da carreira cinematográfica de Georges Méliès.

Quando o cinema apareceu, Méliès não era um criador satisfeito com as possibilidades do Théâtre Robert Houdin. As proporções exíguas da sala e do palco faziam desse local quase um teatro de bolso. Méliès fazia o que podia, mas o seu ideal eram as grandes cenas dotadas de maquinaria complicada, como as do Folies Bergère ou do Châtelet, que possibilitassem as laboriosas *féeries* de tradição já secular. Foi o cinema que permitiu a Méliès realizar os seus propósitos teatrais mais ambiciosos. *Le Merveilleux Éventail vivant* [O maravilhoso leque vivo] é um número de music hall no estilo do Folies Bergère; e *Le Voyage dans la Lune* ou *À la Conquête du Pôle* são obras diretamente inspiradas nos grandes espetáculos feéricos montados no Châtelet. Méliès instalara nos estúdios de Montreuil a mais completa maquinaria teatral, à qual se acrescentavam os recursos da câmara e da fotografia. Não é à toa que Méliès em 1906 definia o estúdio de cinema como uma combinação entre o ateliê do fotógrafo e o palco do teatro. É por isso que a parcela mínima da obra de Méliès hoje acessível tem, além do seu valor intrínseco, uma extraordinária importância documental em relação a certos gêneros de espetáculo teatral na Paris do início do século.

É igualmente curioso verificar até que ponto as películas de Méliès exprimem a sua época, também num terreno mais amplo. *Le Voyage dans la Lune*, por exemplo, tem não só muito do Júlio Verne que inspirava as *féeries* do Châtelet, mas ainda de Wells, então romancista moderníssimo de antecipação. O Méliès cineasta conserva muito do caricaturista de *La Griffé*. Assim como os traços deste último refletem o período político do boulangismo, as figuras das *suffragettes* em suas fitas constituíam um testemunho satírico do movimento feminista no início do século. Em

matéria de mulheres, Méliès é um puro parisiense do seu tempo, e aceita dificilmente a ideia de vê-las preocupadas com eleições, viagens aventurosas ou outras atividades tradicionalmente masculinas. As mulheres, a seu ver, são presenças destinadas a dar prazer aos homens, e nas suas produções, é-lhes atribuída uma função de *décors* agradáveis, quer encarnando estrelas da Via Láctea, quer fascinantes diabas, ou mesmo soldados. Nos catálogos da firma de Méliès encontram-se numerosos títulos de *vistas picantes* ou *artísticas*, referentes a filmes onde predominava respectivamente um erotismo de situação ou de natureza plástica, pois a conjugação de ambos em doses idênticas seria considerada pornografia. Infelizmente nenhuma dessas obras durou o bastante para trazer até nós o encanto ingênuo das audácias de há cinquenta anos. Algumas dessas obras, como *Après le Bal* [*Depois do baile*], *Le Tub*, eram interpretadas por Jehanne d'Alcy, a mulher fundamental da vida de Méliès, cujo nome de guerra já evoca por si só o perfume das atrizes ou das *cocottes* prestigiosas da belle époque. Naquele tempo, Jehanne ainda não era Madame Méliès, pelo menos na papelada oficial. A que ocupava oficialmente o posto casara-se com Méliès ainda durante o período em que este se preparava para substituir convencionalmente o pai na fábrica de calçados da família. Depois de dar-lhe filhos, a função mais clara e útil da primeira Madame Méliès na vida do marido foi encarregar-se da direção da oficina de costura no estúdio.

O papel de Jehanne d'Alcy foi certamente mais completo e profundo na vida do grande primitivo. A companheira das grandes vitórias e alegrias da maturidade foi também a Madame Georges Méliès do declínio e da miséria. O encanto um pouco insólito de Jehanne d'Alcy nas fitas da época, o contraste entre a delicadeza dos traços fisionômicos e a robustez das pernas, provocam devaneios a respeito da mitologia erótica em 1900. Ainda cheguei a conhecer a segunda Madame Méliès, velhíssima, muito viva e orgulhosa de ter acompanhado o grande homem até o fim e de ser, inclusive legalmente, a sua viúva. Ao saber que eu era brasileiro, Jehanne

d'Alcy disse que naturalmente eu conhecera o peruano Rodriguez, que em mil oitocentos e noventa e tantos quisera casar com ela e lhe dera uma joia que me mostraria um dia. Depois de refletir um pouco, Madame Méliès concluiu: “*Il était un peu rastacouère mais gentil, n'est-ce pas?*” [Ele era um pouco rastaquera mas gentil, não é mesmo?]. A frase provocou em mim um sentimento de obscura nostalgia por um tempo que não conheci, e eu me perguntei então se não seria idêntica a natureza da emoção que me causava a obra de Méliès. A revisão constante de suas fitas me convenceu de que não se encontra no encanto documental a chave da sua permanência. A melhor definição de Méliès foi dada por Guillaume Apollinaire nos primeiros anos do século, quando de uma visita aos estúdios de Montreuil. Depois de examinar os materiais utilizados nas filmagens, o poeta exclamou para um amigo que o acompanhava: “*Eh bien! Tu vois, Monsieur Méliès et moi, nous faisons à peu près le même métier: nous enchantons la vulgaire matière*” [Olha só! O senhor Méliès e eu temos quase o mesmo ofício: encantamos as coisas simples].\*

[1959]

---

\* A citação de Apollinaire figura nos principais estudos sobre Méliès, apesar de não constar nas obras completas do poeta publicadas pela Gallimard.

D. W. GRIFFITH, A GRANDEZA

## D. W. Griffith

Apesar da *Enciclopédia Britânica*, publicada pela Universidade de Chicago, não reservar um verbete a David Wark Griffith, certamente ele é um dos maiores americanos do século. Atualmente há várias razões para se falar no seu nome: domingo atrasado [29 de junho] decorreu o cinquentenário do seu primeiro filme, no fim de julho [de 1958] terão passado dez anos de sua morte, e no momento o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza uma importante retrospectiva do cinema americano na qual estão incluídas algumas de suas obras. Se considerarmos o cinema simultaneamente em seus diversos aspectos, como linguagem, arte, indústria e expressão social, Griffith é incontestavelmente a mais poderosa personalidade de toda a sua história. Ele foi o principal artesão das normas básicas do novo meio de expressão e o primeiro a utilizá-las com fluência e de forma coerente; entre seus filmes, encontram-se ao mesmo tempo alguns dos mais belos poemas íntimos da cinematografia, como *True Heart Susie* [*A casta Susana*], e a tentativa estética mais ambiciosa que o cinema até hoje conheceu, *Intolerância*; foi *Nascimento de uma nação* que despertou o interesse da alta finança pela nova indústria e a tomada de consciência pelas elites políticas e religiosas da América do poder do cinema em suscitar emoções e modelar a opinião.

Quando se examina a vida de uma figura criadora, tende-se a procurar em suas primeiras atividades os prenúncios da obra futura. Ainda é tão

generalizada a concepção romântica do gênio, isto é, a ideia de alguém marcado pelo destino e com plena consciência da missão a realizar, que as análises retrospectivas provocam frequentemente o florescimento das lendas. Com Griffith não se escapou da regra, e vemos autores inteligentes como Robert Florey, ou cuidadosos como René Jeanne e Charles Ford, esforçando-se em imaginar o futuro cineasta tendo a revelação das possibilidades do cinema em 1904, quando presenciou a utilização de sessenta metros de filme numa peça de teatro na qual era ator.<sup>1</sup> Na realidade, nada parecia indicar o jovem Griffith para a missão revolucionária que cumpriria. Aos trinta anos de idade, com a personalidade definitivamente constituída, tinha uma boa formação literária vitoriana, era um poeta e autor dramático convencional, medíocre e, o que é pior, sem sucesso, mas de caráter obstinado, pois acreditava em sua vocação literária. Nascido numa família do Kentucky arruinada pela Guerra Civil, Griffith conservava-se, adulto, fiel aos valores sulistas, a uma ideologia impregnada de tradição e saudosismo. Trabalhava em companhias teatrais de menor categoria para ganhar a vida, mas também porque acreditava na utilidade da experiência para sua carreira de autor. Não se envergonhava da situação modesta, mas passou a chamar-se Lawrence Griffith, a fim de preservar o verdadeiro nome para a glória literária. Quando, porém, entrou para o cinema, escondeu o fato aos parentes e amigos, e recomendou à esposa, a atriz Linda Arvidson, que tivesse cuidado em não revelar a ninguém o que estava sendo obrigado a fazer devido à premência financeira. Para as pessoas com aspirações intelectuais e artísticas o cinema em 1908 era uma atividade comprometedora ou mesmo degradante.

Qual era o talento secreto de Griffith que o levou logo nos primeiros tempos da Biograph a influir de maneira pessoal nos balbucios do cinema? A autobiografia de Linda Arvidson Griffith fornece-nos pistas, algumas das quais já foram utilizadas, especialmente por Lewis Jacobs, o historiador do cinema americano, mas talvez sem levar algumas indicações até as últimas

consequências. Envolvido contra a vontade numa atividade que desprezava, Griffith evidentemente não punha em jogo o lado de sua personalidade ao qual dava importância, o literato, o intelectual, mas possuía outras faces. Seu passatempo predileto eram as invenções, que iam desde as ideias abstrusas para enriquecer um mortal em pouco tempo, fenômeno provável de compensação psicológica de quem lutava com extremas dificuldades materiais, até um real talento mecânico para a fabricação ou aperfeiçoamento de máquinas e aparelhos para o conforto doméstico. Esse lado de *máquina nova* era o aspecto principal do cinema americano quando Griffith entrou para a Biograph; a maior figura criadora da nova indústria era um mecânico hábil, artisticamente analfabeto, Edwin S. Porter, o grande homem que alguns anos antes realizara *The Great Train Robbery* [O grande roubo do trem], fita considerada com justiça como um momento importante na história da narração cinematográfica.

Griffith interessou-se pela câmera e pelas diferentes modalidades virtuais de sua utilização. Um homem como Georges Méliès tinha a mentalidade de artesão-artista, e realizava uma forma de espetáculo novo, porém ligada à tradição teatral; por essa razão não ousava infringir algumas normas tradicionais da linhagem. Para Griffith, as manipulações improvisadas do estúdio nada tinham a ver com a atividade teatral, que ele situava entre as mais nobres. Para Méliès, a câmera deveria sempre ficar a uma distância convencional da cena representada, como num teatro um espectador se conserva sempre à mesma distância do palco. Para Griffith, a câmera era apenas um aparelho registrador; por que não aproximá-la mais dos atores em determinadas cenas, para tornar mais visíveis algumas expressões fisionômicas? Essa foi a primeira grande novidade, introduzida por Griffith nas fitas de dez minutos que realizava na razão de duas ou três por semana. Utilizou-a pela primeira vez em *For Love of Gold* [Por amor ao ouro], cujo ponto de partida era um conto de Jack London sobre dois ladrões, que na hora de repartir o produto do roubo resolvem desembaraçar-se um do outro e acabam se envenenando mutuamente. Aproximando a câmera dos atores,

mostrados da cintura para cima, e não de corpo inteiro como se fazia até então, nos filmes respeitosos da convenção teatral, tornava-se mais evidente a linguagem mímica dos comparsas que exprimia o nascimento do plano diabólico e da mútua desconfiança.

Os resultados revelaram-se encorajadores e a etapa seguinte para Griffith foi, em certas situações, aproximar a câmera ainda mais do ator, apesar das objeções dos donos da Biograph, que por um lado temiam a reação do público — poderia achar esquisito que no meio de uma cena fosse mostrado apenas um pedaço do personagem — e por outro sentiam-se roubados em não aproveitar o corpo inteiro de atores que para isso eram pagos. Em *After Many Years* [*Muito tempo depois*], baseado no poema de Tennyson, Griffith apresenta a face da heroína ocupando quase toda a tela; mas não parou aí a sua audácia inovadora. A imagem seguinte representava o herói numa ilha distante a milhares de quilômetros da amada; as objeções dos produtores tornaram-se mais prementes. Como poderiam os espectadores compreender esse salto no espaço? Depois de muita discussão, Griffith lembrou-lhes que Dickens escrevia assim, mas o argumento não pareceu convincente. Naquela noite ele releu atentamente uma novela do autor inglês e no dia seguinte foi para o estúdio disposto a impor sua experiência de qualquer maneira. É bastante provável, e sobre isso Eisenstein escreveu um dos seus mais penetrantes ensaios,<sup>\*</sup> que em várias de suas subseqüentes descobertas de linguagem cinematográfica Griffith tenha sido diretamente inspirado e orientado pela técnica narrativa de Dickens, Thackeray e outros romancistas vitorianos.

Depois de ter ensaiado o paralelismo de situações, Griffith empregou o mesmo método em relação a ações mais vivas, particularmente ao tema da perseguição, um dos prediletos do cinema desde os seus mais verdes anos. Em *The Lonely Villa* [*A vila solitária*], uma família encontra-se numa casa cercada por bandidos. A mulher telefona para o marido, e desencadeia-se a ação paralela. Ora vemos a mãe e as filhas atemorizadas, ora o marido que se precipita para salvá-las. Griffith havia criado e não cessará de



desenvolver o *enquanto isso* da narração pelo movimento de imagens, uma das normas básicas da linguagem cinematográfica ainda hoje válidas.

Nessa etapa de sua experiência, Griffith não tinha mais pelo cinema o desprezo dos primeiros tempos e ao assinar seu terceiro contrato com a Biograph passou a usar seu verdadeiro nome. Aliás, na segunda década do século começaram a chegar à América fitas com Sarah Bernhardt e as grandiosas realizações italianas como *Quo vadis?*, que deram ao cinema novo prestígio. As fitinhas de Griffith eram incomparavelmente mais evoluídas como linguagem, mas as classes cultas, responsáveis pelo sucesso das obras estrangeiras, desconheciam os filmes da Biograph, cujo público era constituído pelas camadas populares e crianças. Daí por diante, o esforço de Griffith será de procurar financiadores para uma fita que tivesse o luxo e a dimensão dos sucessos estrangeiros e na qual aplicasse até as últimas consequências tudo o que descobrira.

Não há dúvida de que nessa ocasião Griffith tinha plena consciência do que ele significava para o cinema, mas existem indicações de que ainda não percebera o que o cinema representava para ele. O fato de estar usando o seu verdadeiro nome faz os historiadores afirmarem que já havia decidido realizar através do cinema suas mais altas aspirações artísticas. Porém, na biografia escrita por Iris Barry há uma passagem, citada por vários outros autores, mas cujo sentido não foi até agora avaliado com justeza. Cansado com a mediocridade de perspectiva da gente da Biograph, Griffith demite-se e persuade o fotógrafo Billy Bitzer, que colabora em todos os seus filmes, a acompanhá-lo. O plano que lhe propôs foi o seguinte: cinco anos de trabalho duro, realização das maiores fitas até então vistas, juntar 1 milhão de dólares; em seguida Bitzer faria o que bem entendesse e ele, Griffith, retirar-se-ia para escrever sua obra. Penso que a situação é clara. Como algumas de suas declarações o demonstram, Griffith reconhecia o valor artístico do filme, mas para ele pessoalmente o cinema era como uma das invenções miraculosas com que sonhara na

juventude, capazes de enriquecer rapidamente um homem e dar-lhe em seguida tranquilidade para realizar seu destino artístico.

Griffith só compreendeu seu destino quando este estava fundamentalmente realizado, isto é, por ocasião do lançamento de *Nascimento de uma nação*. Em última análise, a obra teve para o seu autor um papel semelhante ao que exerceu frente aos contemporâneos: revelar a grandeza do cinema.

[1958]

---

1. A ação da peça desenrolava-se durante a Guerra Civil. O herói estava prestes a ser fuzilado. Nesse momento, todas as luzes do teatro apagavam-se e era projetado um filme em que se via a heroína numa disparada a cavalo. Subitamente ela caía e rolava em carne e osso, para o palco. Se essa experiência realmente existiu, foi mais imaginosa do que todas as subsequentes, inclusive a última, de Jean-Louis Barrault, que introduziu imagens cinematográficas na mise-en-scène de *Christophe Colomb*, de Claudel.

\* Serguei Eisenstein, “Dickens, Griffith e nós”. In: Id. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

## *Nascimento de uma nação*

Os jornais anunciaram que se exibiu *Intolerância* no quadro do Festival de Cinema Americano organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e é provável que pelo menos outra grande fita de Griffith seja incluída na programação. Durante muito tempo, o nome do primeiro mestre do cinema associou-se, na América, sobretudo a *Nascimento de uma nação*, e na Europa a *Lírio partido*. A primeira, exibida nos Estados Unidos em princípios de 1915, só chegou ao continente europeu após o armistício de 1918, precedida por muitas outras realizadas posteriormente e cuja linguagem influenciara, o que amorteceu bastante o impacto de seu vigor formal; por outro lado, os preconceitos racistas que a inspiravam tornaram-na impopular em países como a Inglaterra e a França, que saíam de uma guerra na qual as tropas coloniais haviam desempenhado importante papel. O *Lírio partido* teve na Europa uma glória que não conheceu em seu país de origem. O relativo fracasso da fita na América deve-se nem tanto ao fato de o herói ser um homem de raça amarela, um *chinck*, mas sobretudo porque o vilão era um *boxeur*, o que contrariava o culto dos valores esportivos tão vivos naquela época. Para entendermos o fenômeno, basta uma comparação, um tanto exagerada: imaginarmos o pouco sucesso que acolheria uma fita brasileira na qual o personagem antipático fosse um jogador de futebol.

*Nascimento de uma nação*, *Intolerância*, *Lírio partido* e outras fitas menos célebres como *True Heart Susie*, todas realizadas entre 1914 e 1920, apresentam-nos Griffith no pináculo de seu poder criador e exprimem ao mesmo tempo seu prodigioso talento de narrador, a autenticidade de sua inspiração artística e a debilidade de sua ideologia, conformista, hesitante e contraditória.

No *Nascimento de uma nação*, Griffith reuniu e desenvolveu de forma coerente, numa fita que durava mais de duas horas, tudo o que anteriormente inventara. As mais variadas posições da câmera na filmagem das cenas; toda a gradação das distâncias entre o aparelho e os personagens e objetos; mas principalmente a brilhante construção das ações simultâneas e a maestria no corte, que lhe permitia variar o ritmo de acordo com as necessidades dramáticas dos *largos* tranquilos aos nervosos *staccatos*, tudo ao serviço da narração de uma história bastante complexa com grande número de personagens. Um ano antes, os europeus haviam tido com *Cabíria* uma ambição semelhante mas prematura, pois ainda obedecia ao princípio primitivo de pôr ênfase nas decorações e no jogo dos atores, ao passo que a revolução copérnica de Griffith consistiu em considerar a câmera e o corte como os instrumentos fundamentais do cinema.

Poucos assuntos poderiam tocar tão de perto a sensibilidade de Griffith quanto os relativos à Guerra Civil e ao período de reconstrução política e econômica dos estados da antiga confederação sulista. Os temas de *Nascimento de uma nação* provêm não só de romances do reverendo Thomas Dixon, particularmente *The Clansman*, mas também dos cadernos de impressões de Jacob Griffith, pai do cineasta, coronel nos exércitos de Lee, e são tratados sob o ângulo de uma ideologia sulista bem caracterizada. Mesmo os comentadores que sentem repugnância pelo racismo explícito de *Nascimento de uma nação* não põem em dúvida a boa-fé e a nobreza de Griffith. Ele exprimiu os seus sentimentos com uma espontaneidade comprovada pela surpresa que lhe causaram as violentas

reações suscitadas pela fita. Parecia-lhe incrível que o pudessem acusar de ser inimigo da raça negra, pois não só havia no filme personagens de cor extremamente simpáticos, como eram brancos os principais acusados, alguns políticos hipócritas e aproveitadores. Ele não tinha consciência de que reservava a afeição unicamente para os negros fiéis aos patrões numa situação patriarcal escravocrata que era um prolongamento daquela anterior à Guerra Civil. É também com mais perfeita boa-fé que Griffith procura explicar os sentimentos igualitários de um senador nortista pelo fato de ter ele uma amante mulata. Os autores de um livro recente sobre o cinema americano<sup>1</sup> lembram que para o reverendo Dixon, Griffith e tantos outros sulistas, o nó da questão racial não é econômico, mas sexual. Com efeito, em *Nascimento de uma nação* o argumento final é dramaticamente mais eficiente contra a igualdade racial e consiste em apresentar um preto e um mulato que desejam casar com as duas heroínas, interpretadas por Mae Marsh e Lillian Gish.

Como os romances do reverendo, a fita de Griffith glorifica a Ku Klux Klan, o que contribuiu muito para acentuar as reservas dos espíritos liberais. Algumas imagens de *Nascimento de uma nação* evocam irresistivelmente fotografias de uma atualidade relativamente recente onde se vê o linchamento de negros por homens encapuçados. Não há continuidade histórica entre a Ku Klux Klan do período da reconstrução, cujo papel foi o de retirar os direitos políticos e sociais atribuídos aos antigos escravos, e a associação do mesmo nome que procurava aterrorizar negros, judeus e católicos, e teve em alguns estados, sobretudo na década dos 1920, muita influência política. Há, entretanto, um parentesco entre a nova Ku Klux Klan e *Nascimento de uma nação*. A fita foi lançada em fevereiro de 1915 e em novembro do mesmo ano criou-se oficialmente a sociedade secreta. Isso não quer dizer que a primeira tenha provocado a segunda: na realidade ambas foram inspiradas por um mesmo fato, o prodigioso sucesso de uma adaptação teatral de *The Clansman*. Ao mesmo tempo em que se realizava a fita, Joseph Simmons, que já pertencera a

várias sociedades secretas do mesmo gênero, lançava outra cujo ritual era calculado nas descrições de Dixon. Esses fatos, a importância que adquiriu o novo “império invisível” da Ku Klux Klan, a emoção profunda causada pela fita, indicam como a sociedade americana estava perturbada. O primeiro historiador do cinema dos Estados Unidos, Terry Ramsaye,<sup>2</sup> afirma que nos anos subsequentes *Nascimento de uma nação* e Ku Klux Klan agiram uma sobre a outra, com proveito para ambas.

Durante alguns meses, Griffith não fez outra coisa senão participar das polêmicas que a fita levantava em toda a nação. O movimento para interromper a exibição do filme adquiriu proporções assustadoras, e Griffith levou a discussão para o terreno da liberdade de expressão, exigindo para o cinema os mesmos direitos do livro e da imprensa. Ele julgava-se vítima da intolerância, e Lewis Jacob observa a insistência com que a expressão aparece nos panfletos que escreveu: a “intolerância é o caminho da censura; a intolerância martirizou Joana d’Arc; a intolerância esmagou a primeira máquina impressora; a intolerância inventou as feiticeiras de Salem”. Ao mesmo tempo, porém, no íntimo ele começava a achar-se também culpado. Ao realizar *Intolerância*, ele próprio não saberá mais até que ponto está polemizando com adversários ou desculpando-se.

Nessa nova fita que preparava, os problemas artísticos tinham uma importância ainda maior do que os morais. Com *Nascimento de uma nação* ele provocara a estupefação de todos os que, pouco tempo antes, admiravam os filmes estrangeiros e ignoravam seus esforços na Biograph, mas talvez a fita lhe parecesse limitada por sua natureza de epopeia americana. Ele queria ampliar mais ainda seu panorama, envolvendo e ultrapassando a grandiosidade arquitetônica de *Quo vadis?* ou *Cabíria*, lançando-se em ações simultâneas não só no espaço mas também no tempo e a serviço de uma mesma ideia.

Depois da experiência de *Nascimento de uma nação*, Griffith não via mais limites para as possibilidades do cinema.

- 
1. Richard Griffith e Arthur Mayer, *The Movies*. Nova York: Simon and Schuster, 1937.
  2. *A Million and One Nights: A History of the Motion Pictures*. Nova York: Simon and Schuster, 1925.

## *Intolerância e serenidade*

Apresentar a imagem de uma moça e em seguida mostrar seu namorado, que naquele instante se encontrava longe, foi uma audácia revolucionária em 1908. Faremos uma ideia do prodigioso desenvolvimento da linguagem cinematográfica nas mãos de Griffith ao lembrarmos que apenas oito anos separam a cena em questão, da fita *After Many Years*, do lançamento de *Intolerância*, onde se desenvolvem no espaço ações paralelas tão intrincadas quanto as de *Nascimento de uma nação* mas contam-se também simultaneamente quatro histórias situadas no tempo com séculos de intervalo: a queda de Babilônia, a Paixão de Cristo, o massacre dos huguenotes e um drama industrial americano. A técnica narrativa da aceleração do ritmo e do *suspense* continua soberana, com exceção do episódio do Cristo, no qual a fórmula não teria sentido, não existindo a possibilidade de salvamento no último instante. Por ser sobejamente conhecida, a história sagrada é, aliás, a menos desenvolvida, e como lembrou Georges Sadoul, tem uma função de “caminho da Cruz” distribuído pela gigantesca construção cinematográfica, destinando-se além do mais a caucionar a veemente mensagem da fita contra a intolerância religiosa. Já é muito mais elaborado o drama situado na França no século XVI e que se conclui pelo assassinio em massa dos protestantes na noite de São Bartolomeu. São evocadas figuras históricas como Catarina de Médicis, Carlos X e o almirante Coligny, mas como em *Nascimento de*



*uma nação*, a comunicação dramática é feita através de personagens romanescos, centralizados num militar católico e sua noiva protestante. As duas histórias mais importantes são, porém, as que estão mais afastadas entre si no tempo, a de Babilônia e a moderna. A primeira consumiu a maior parte dos 2 milhões de dólares que custou *Intolerância* com as gigantescas arquiteturas cenográficas que Griffith mandou construir e a figuração que reuniu a fim de suplantar definitivamente a grandiosidade de *Cabíria*. Os críticos tiveram o trabalho de calcular até que ponto o *festim de Baltazar* de Griffith foi mais dispendioso do que o episódio como aparece descrito na Bíblia. O público ficou impressionado com as proporções dos *décors* mas não se emocionou com a história, cujas motivações eram obscuras intrigas religiosas de corte; quando há o embate final entre as tropas de Dario e as de Babilônia, a técnica da possibilidade de salvação no último instante não funcionou psicologicamente, pois o espectador não havia tomado partido. Tem outra eficácia dramática o episódio moderno, baseado ao mesmo tempo num recente e rumoroso caso judiciário de um inocente condenado à morte e nos conflitos sangrentos, então frequentes na América, entre operários e patrões. Não conheço outro filme realizado nos Estados Unidos em que a luta social seja narrada de maneira tão crua, particularmente nas cenas do massacre dos grevistas pelos fuzis e metralhadoras da milícia ao serviço do patronato, ou onde haja denúncia mais candente da hipocrisia puritana burguesa. Ai Griffith continua fiel ao seu gênio narrador; liberto do peso das cenografias, das roupas e da figuração custosa, ele se concentra de novo na câmera e no corte.

A heterogeneidade das diferentes histórias prejudicou muito a unidade do colosso e leva-nos insensivelmente a analisar cada uma delas separadamente. Agindo assim, porém, traímos o que há realmente de grande e imperecível na comovente ambição de *Intolerância*. Com efeito, não é a violência das imagens de protestantes massacrados, a imponência da Babilônia na guerra e nas luxúrias da paz, ou a audácia ideológica da

história moderna, que fazem dessa fita um caso único na história do cinema, mas o fato de as três histórias, e mais a evocação da vida de Cristo, serem narradas simultaneamente. No começo, Griffith toma a precaução de passar de uma história para outra através de letreiros bem explicativos, mas pouco a pouco adquire liberdade cada vez maior. Ao se desencadearem as conclusões, passamos de uma imagem da subida do calvário para a de uma carruagem conduzida por uma moça que se precipita a fim de prevenir o rei Baltazar do avanço dos persas, substituída em seguida pela de um homem que procura atravessar as ruas de Paris, conturbadas e cobertas de cadáveres, para salvar a noiva, e que nos leva a um automóvel de corrida que persegue um trem, onde se acha o governador capaz de suspender o enforcamento do inocente; nesses momentos, caem todas as eventuais reservas, *Intolerância* liberta-se do tempo, e o espectador moderno vive o mais alto momento da linguagem cinematográfica jamais realizado. Porém, essa estrutura particular tornou a fita incompreensível para o público da época e a primeira reação de um crítico experimentado como Louis Delluc foi considerar ironicamente *Intolerância* “uma confusão inexplicável onde Catarina de Médici visita os pobres de Nova York, enquanto Jesus abençoa as cortesãs do rei Baltazar, ao mesmo tempo em que os exércitos de Dario tomam de assalto o expresso de Chicago”. O desnorteamento causado pela concepção global do filme impediu que a crítica contemporânea apreciasse devidamente outros aspectos da fita, seus valores mais íntimos, como a direção dada aos atores, particularmente Constance Talmadge no episódio de Babilônia, e sobretudo Mae Marsh na história moderna; seu desempenho só poderá ser esquecido se não forem conservadas para a posteridade as suas imagens.

No prosseguimento da carreira, Griffith será obrigado a deixar de lado os sonhos de grandiosidade, pelo menos na prática cinematográfica — na vida nunca os abandonará — e a concentrar o seu esforço em histórias triviais, onde, entretanto, suas virtudes na direção dos artistas não deixarão de florescer. O idílio rural de *True Heart Susie*,<sup>1</sup> uma imagem de Lillian Gish

regando plantas numa janela ou outras cenas dessa história cristalina, são tão importantes para a glória de Griffith quanto as suas contribuições decisivas para a técnica da narração cinematográfica.

Griffith saiu arruinado da aventura de *Intolerância*, mas com seu prestígio intacto. Quando os Estados Unidos entraram na guerra, foi ele uma das primeiras personalidades chamadas por Wilson para discutir projetos de propaganda. Shaw, Wells, Galsworthy e Chesterton, que haviam assistido com pequeno intervalo *Nascimento de uma nação* e *Intolerância*, convocados por Lloyd George para dar ideias sobre como levantar o moral da nação, foram unânimes em indicar ao primeiro-ministro inglês o nome de Griffith. Essas diferentes iniciativas culminaram na vinda do cineasta para a Europa, onde realizou *Hearts of the World* [*Aos corações do mundo*]. Esse filme de propaganda, do qual existe uma cópia nos arquivos da Cinemateca Brasileira, é, no conjunto, uma obra impregnada de conformismo, mas entre seus lados positivos existe a criação de um tipo de oficial germânico até então inédito, encarnado por Erich von Stroheim. A fita obteve grande sucesso internacional e teve uma influência duradoura nas obras dedicadas à Primeira Guerra Mundial, inclusive *The Big Parade* [*O grande desfile*] e *Nada de novo na frente ocidental*.

O *Lírio partido*, realizado já depois do armistício, foi o último sucesso de Griffith. Ele se conservava fiel a valores artísticos e morais basicamente vitorianos, e seus filmes adquiriam na chamada *era do jazz* um tom fora da moda que provocava sorrisos; logo Griffith apareceu às novas gerações das salas de cinema como emanção de um tempo acabado. A maior parte dos historiadores do cinema costuma fazer coincidir a decadência comercial de Griffith com seu declínio artístico, mas a moderna avaliação de sua obra está tomando outro rumo. Esses escritores faziam parte do público adulto da década dos 1920 e nunca puderam libertar-se inteiramente das impressões então dominantes. Aos olhos do espectador de hoje, não tem importância que um filme realizado naquela época estivesse fora da moda;

as fórmulas de melodrama anteriores a 1914 de *Way Down East* [*Horizonte sombrio*] ou de *Orphans of the Storm* [*Órfãos da tempestade*] ou o patriotismo ingênuo de *América* ou *Abraham Lincoln* não impedem que sejamos sensíveis ao encanto penetrante dessas obras.

Para Griffith, a experiência do insucesso foi dramática. Ele lutou durante vinte anos para reconquistar a posição perdida. Tendo realizado suas obras fundamentais à margem ou contra a indústria cinematográfica interpretava sua desgraça à luz dessa luta. Os objetivos de seus sonhos não eram mais propriamente artísticos, consistiam no desejo de se transformar num magnata diante do qual todo o cinema americano se inclinaria.

Entretanto, alguns anos antes de morrer, Griffith confiou seus filmes e arquivos à Cinemateca de Nova York e aceitou-se como história; sua última conquista foi a serenidade.

[1958]

---

1. A Cinemateca Brasileira obteve ultimamente uma cópia dessa fita.

STROHEIM, REFÉM DO MITO

## O mito, a obra e o homem

“*Foolish Wives* [*Esposas ingênuas*] é um insulto às mulheres e aos ideais americanos”, decretava do alto de seu prestígio a revista *Photoplay* em março de 1922. O vago apelo aos *ideais americanos* não passava provavelmente de recurso polêmico habitual, mas no que se refere às mulheres o articulista situava nitidamente um dos aspectos da fita de Stroheim. Em *Foolish Wives*, com efeito, a mulher do plenipotenciário dos Estados Unidos em Monte Carlo era conquistada por um aventureiro, o degenerado conde Wladislas Sergius Karamzin, personagem interpretado por Stroheim. O diretor já fora em *Blind Husbands* [*Maridos cegos*], seu primeiro filme, o intérprete do tenente austríaco Erich von Steubenm cuja corte cerrada abala a mulher de um médico americano em férias nas Dolomitas. A American Federation of Women protestou contra esses dois filmes, porém a inquietação que lhes causava o personagem já vinha de mais longe. Em vários filmes, inclusive *Hearts of the World* [*Aos corações do mundo*], de Griffith, realizados durante a guerra de 1914-8, Stroheim encarnava oficiais prussianos, os vilões da intriga. Já então não se tratava, particularmente no filme de Griffith, do vilão simplista que o cinema da época herdara do melodrama. Seymour Stern descreve-o como uma combinação de “arrogância e *sex appeal*”. Porém o que melhor exprime a ambivalência dos sentimentos do público é o *slogan* que os produtores

lançaram para a publicidade de Stroheim naquela época: “*The man you love to hate*” [O homem que adoramos odiar].

O início da carreira de Stroheim como diretor coincidiu com o fim da guerra. O mito criado pelas interpretações anteriores significava um capital apreciável. O fim das hostilidades não permitia porém ao atraente oficial prussiano continuar maltratando os soldados aliados, e Stroheim soube, nas histórias que escreveu, dirigiu e interpretou, transformar o personagem, que continuou, como oficial austríaco em férias ou príncipe russo exilado, a exercer o seu encanto perverso contra as mulheres americanas de passagem pela Europa.

Os serviços publicitários acharam necessário estender as fantasias mitológicas à personalidade do diretor. Seu belo nome — Erich Oswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald —, a família ligada à Corte de Viena, a passagem pela Academia Militar Austríaca, as razões obscuras da ruptura total com seu meio aos 24 anos de idade, as tentativas de processo de alta traição ensaiadas em Viena, a multiplicidade pitoresca de profissões que exerceu, tudo isso facilitava a eclosão das lendas. Logo depois da guerra a Áustria Imperial dos Habsburgo ainda exercia muita atração sobre as imaginações e o homem Stroheim aparecia como um misto de aristocrata e aventureiro, bastante próximo dos personagens que encarnava na tela. A identificação, reforçada ainda pelas tendências profundas reveladas no desenvolvimento de sua obra, completou-se pela publicidade e logo o criador, o personagem e o homem foram reduzidos a uma unidade psicológica cujo traço dominante era a crueldade. O amálgama estabelecido adquiriu tal consistência que o estabelecimento de uma biografia de Stroheim exigirá uma cuidadosa revisão crítica dos dados, mesmo os mais elementares, atualmente à nossa disposição. Stroheim não só participou ativamente na elaboração de seu mito, como a ele se conservou fiel durante toda a vida. Vimo-lo aqui em São Paulo com a firme determinação de não sorrir em público, particularmente diante dos fotógrafos, pois a realidade maior do mito reside na imagem. Na sua

mansão de Maurepas, onde viveu os últimos anos e onde morreu, dir-se-ia que o *décor* fora decalcado da própria lenda. Seria simples demais reduzir o fenômeno a uma pura preocupação profissional. Tal identificação já indica a complexidade extrema das relações entre o mito e seu ponto de partida, o homem. Até certo ponto tudo se passa como se o personagem imaginário sugasse a realidade do original vivo, para em seguida lhe insuflar como conteúdo o produto ilusório da imaginação. O comportamento de Stroheim no seu círculo íntimo, a alternância de grosseria insuportável e de irresistível charme, provocava no observador ocasional uma perplexidade, uma insegurança, pelo desaparecimento dos limites entre o cotidiano do mundo real e os temas constantes de um universo recriado.

Algumas lendas construídas nos anos 1920 pela publicidade de Hollywood com a cumplicidade de Stroheim tornaram-se em seguida armas eficazes utilizadas contra o realizador pelos inimigos que procuravam aniquilá-lo. Stroheim disse-me um dia que seu comportamento nos primeiros anos de Hollywood havia sido ingênuo. Ele se referia sobretudo à política publicitária de Carl Laemmle na Universal, exagerando o preço de custo de *Foolish Wives* e apresentando orgulhosamente o seu diretor como o mais caro do mundo. Tendo em vista a importância extraordinária do dinheiro para os norte-americanos, essa publicidade causava grande impressão. Completando a visão de Stroheim como uma espécie de nababo oriental, ao mesmo tempo desprezando soberanamente o dinheiro e gastando-o indiscriminadamente, acrescentava-se ao personagem um lado perverso que inflamava as imaginações dedicadas ao *culto* do dólar. No entanto Carl Laemmle, Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer e outras grandes personalidades executivas da indústria também se comportaram ingenuamente frente a Stroheim. Esperavam dele histórias de nobres, com condimentos eróticos é verdade, mas próximas de certa concepção romântica da nobreza. O tratamento que Stroheim deu ao tema foi arrasador e assumiu o aspecto de



furiosa autópsia de um mundo em declínio. A maioria dos reis, rainhas, príncipes, princesas, condes e barões de *Foolish Wives*, *Merry-Go-Round* [Redemoinho da vida], *The Merry Widow* [A viúva alegre], *The Wedding March* [A marcha nupcial] e de *Queen Kelly* constitui uma verdadeira galeria de monstros. Os produtores desejavam que um dos assuntos desenvolvidos fosse o tema romântico do amor impossível entre nobres e plebeus. Stroheim aborda-o uma primeira vez em *Merry-Go-Round*, mas paralelamente ao idílio entre a ingênua Mitzi e o conde, desenvolve uma sórdida aventura de sua noiva, a princesa Giselda, com um criado. Os produtores arrancaram o filme das mãos de Stroheim ainda em tempo para tornar irreconhecível a concepção original. Na primeira parte de *The Wedding March*, a única que conheço, Stroheim retoma o tema, decidido desta vez a cumprir a regra do jogo imposta pelos produtores, ao menos no que se refere à ação central. A ingênua e pura plebeia chama-se novamente Mitzi e o seu par é o príncipe Nicki, interpretado por Stroheim. Da situação convencional ele tirou uma das mais belas histórias de amor do cinema, impregnada de uma melancolia que ultrapassa o par amoroso para se fixar sobretudo no personagem de Cecília, filha do magnata Schweisser, a noiva escolhida para Nicki por sua família arruinada, e interpretada por ZaSu Pitts. Mas nas cenas de fundo e nos personagens secundários Stroheim prossegue na sua implacável destruição. Basta evocar a sequência da orgia num bordel de luxo durante a qual os pais de Nicki e Cecília combinam o casamento dos filhos.

Já vimos a importância dos temas do dinheiro e do erotismo na publicidade organizada por Hollywood em torno de Stroheim. Esses assuntos eram-lhe caros mas abordando-os em seus filmes fê-lo, como no caso da nobreza, numa direção que contrariava frontalmente os desígnios da indústria. Não há dúvida de que na base das lutas constantes entre os produtores e o diretor havia um profundo mal-entendido. Era fundamental a discordância entre aqueles otimistas homens de negócios, protestantes e israelitas americanizados, quando não americanos, e o estranho pessimista

austríaco, membro aliás da Catholic Motion Picture Guild [Liga Cinematográfica Católica].

Dinheiro, erotismo, pessimismo, temas frequentemente englobados num único movimento criador, presentes em todos os filmes de Stroheim, mas expressos sobretudo em *Greed* [*Ouro e maldição*]. Aqui Stroheim abandona as atmosferas europeias que lhe eram familiares e projeta suas preocupações numa tentativa de decifração de certas realidades norte-americanas. Suas experiências e aventuras de emigrantes certamente já o haviam tornado cético quanto aos valores *oficiais* da vida americana, mas foi no romance *McTeague*, de Frank Norris, discípulo americano de Zola, que encontrou tipos, atmosferas e problemas correspondentes às tendências de seu temperamento.

O universo de danação de *Greed* chegou até nós singularmente reduzido. Só ficamos conhecendo, e assim mesmo de forma incompleta, a história de Trina, McTeague e Marcus Schouler, drama do fracasso erótico sublimado na avareza que aliena e conduz à ferocidade e ao crime. A destruição de milhares de metros da obra de Stroheim fez desaparecer para sempre outra história, a da louca Maria Miranda Macapa, de seu amante, o avaro Zerkow, e dos fetos mortos, produtos de uma relação baseada na crença de um tesouro inexistente, mas que nem por isso deixa de levar ao crime. Aliás, as moedas de ouro de Trina, motor do primeiro drama, depois de consumados os crimes ficam perdidas na areia do deserto, tornando-se tão ilusórias quanto os tesouros que só existiam nas mentes atribuladas de Zerkow e Maria. Havia ainda uma terceira história, sem a atrocidade das anteriores, mas constituindo talvez o comentário mais irremediavelmente pessimista de toda a obra; era sobre um casal de velhinhos tímidos que não tendo mais desejo ou ambição podiam viver um tranquilo, melancólico e estéril idílio, happy end irônico de quase insuportável perfídia.

Salvo melhor juízo, ninguém até hoje estudou com mais agudeza a linha central do universo de Stroheim — “*le lieu tragique de l’argent et de la sexualité*” [o lugar trágico do dinheiro e da sexualidade] — que Claude

Lefort.<sup>1</sup> O ensaio do então professor de filosofia da Universidade de São Paulo foi provocado pelas manifestações consagradas a Stroheim no quadro do I Festival Internacional de Cinema do Brasil em 1954. As retrospectivas então realizadas diante de um vasto público sem formação cultural específica, e uma reveladora exposição de documentos, demonstraram a extrema vitalidade dos velhos filmes de Stroheim. O fenômeno impressionou profundamente a crítica estrangeira presente em São Paulo e teve ecos duradouros sobretudo na França, Inglaterra, Itália e Uruguai. Tudo indica que o Festival de São Paulo foi uma etapa decisiva na moderna apreciação da obra de Stroheim em todo o mundo.

E tudo indica também que a saída de Erich do retiro de Maurepas para as madrugadas gloriosas do Cine Marrocos constitui uma pequena compensação pelas amarguras de uma vida de combates quase sempre malogrados.

[1957]

---

1. “L’Antefestival”, *Aliança* (revista franco-brasileira), maio 1954.

FORD INVULGAR

# *The Long Voyage Home*

Walter Wanger apresentou

*The Long Voyage Home*

[*A longa viagem de volta*]

Produção de John Ford

Corpo artístico e técnico

Direção — John Ford

Argumento — baseado em quatro peças de Eugene O'Neill

Cenário [roteiro] — Dudley Nichols

Efeitos especiais — James Basevi

Cameraman — Gregg Toland

Fotografia — Ned Scott

Música — Richard Hageman

Elenco

Ollie, marinheiro sueco que quer comprar uma fazenda — John Wayne

Drisc, um irlandês valente pronto para tudo — Thomas Mitchell

Smitty, um inglês educado, que tem uma tragédia em sua vida — Ian Hunter

O Capitão — Wilfrid Lawson

Cocky, um copeiro irrequieto e reclamador — Barry Fitzgerald

Freda, a mulher da taberna do Joe — Mildred Natwick

Axel, um norueguês sentimental que toca clarineta — John Qualen

Yank, um marinheiro americano — Ward Bond

Donkey Man, o marinheiro cético — Arthur Shields

Davis, simplesmente um homem do mar — Joseph Sawyer

Nick, um *crimp*\* de Limehouse\*\* — Joseph M. Kerrigan

A primeira coisa a ser dita sobre *The Long Voyage Home* é que esse filme nos dá essa impressão de nobreza que os críticos franceses procuravam, e encontravam, no cinema da era silenciosa. Essa nobreza que no ano cinematográfico de 1940 só nos foi sugerida pelo *Grapes of Wrath* [Vinhas da ira] do próprio John Ford e, sobretudo, pelo *Alexander Nevski* [Cavaleiros de ferro] de Eisenstein; e eu não estou me esquecendo do *Of Mice and Men* [Carícia fatal] de Lewis Milestone, nem do *Our Town* [Nossa cidade] de Sam Wood.

Como em todo grande espetáculo de homens, o problema em torno do qual se desenvolve *The Long Voyage Home* é o do Destino. No espetáculo humano, os homens ou sofrem e suportam o Destino, e é o Drama, ou então reagem contra ele, forjam um outro Destino, e é a Epopeia.<sup>1</sup> No *The Long Voyage Home* quem impera, implacável, é o Destino: é a história de um punhado de homens condenados ao mar.

É preciso desde logo ser desfeito um equívoco provável. Pelo fato de ser um filme sem astros, pode-se ser levado a catalogar *The Long Voyage Home* como um filme coletivo no sentido dos russos clássicos. Ora, isso é errado. A meia dúzia de atores de primeiro plano do *The Long Voyage Home* pode representar a massa dos homens que trabalham no mar, mas eles não são essa massa; ao passo que no *Potemkin*<sup>2</sup> é a totalidade dos marinheiros que trabalha e age, é a totalidade dos oficiais que é trucidada, é a totalidade dos soldados da repressão que marcha, é a totalidade do povo de Odessa que surge. Os close-ups não indicam nenhuma hierarquia de atores, mas unicamente detalham e condensam alguns aspectos de uma coletividade homogeneizada. Mesmo a repetição de imagens de algumas figuras humanas não significa maior importância dessas figuras, trata-se aqui, unicamente, de uma repetição de temas numa sinfonia de imagens.

No *The Long Voyage Home* há caracteres. Inicialmente os dois mais diferentes dos outros, Smitty, o homem que tem um drama terrível em sua

vida e que bebe, e Donkey Man, o cético resignado do S.S. *Glencairn*, sempre com seu cachimbo e seu jornal. Em seguida dois ingênuos, o grandão sueco Ollie, o dono do papagaio, que quer deixar de ser marinheiro e comprar uma fazenda, e o sentimental norueguês Axel, com sua clarineta e a preocupação em fazer com que Ollie volte para o lar. Depois os três másculos, Drisc, um irlandês disposto, Yank, um marinheiro americano, e Davis, simplesmente um homem do mar. O patusco e reclamador copeiro Cocky e Scotty, que canta canções irlandesas, completam o grupo. Há ainda o orangotango com seus olhos extraordinários, ora brilhando de lubricidade, ora de emoção, o cozinheiro preto e mais uma série de homens em segundos e terceiros planos que completam a equipagem do navio.

Nas imagens em que é focalizado mais de perto o destino desses homens, entretanto, os caracteres fundem-se e processa-se a homogeneização. Quando os homens desembarcam em Londres dispostos a não mais voltar para o navio, aquelas sombras que descem apressadamente pela ponte não se distinguem mais umas das outras; são simplesmente homens que não querem mais aquilo, que querem ter uma vida diferente, que querem fugir. Exceto naturalmente o filósofo Donkey Man, que nem sequer saiu de bordo. Mas esses homens não chegam a pisar em terra propriamente firme e seca. Limitam-se a perambular pelas ruelas sórdidas e úmidas do Limehouse londrino, e retomam logo o caminho que os levará de volta ao navio, ao mar. Depois de tentarem entrar em um baile que era reservado para os soldados que deviam partir para o front, Drisc tem uma tirada sobre o *black-out*, teatral é verdade mas que permite a entrada do *crimp* Nick, que mais uma vez os convida para ir à taberna do Joe. E, um a um, Drisc em primeiro lugar, todos dobram a esquina. O final é patético. No cais, num dia muito claro que já secou as poças das ruas de Limehouse, eles surgem de volta, um a um, abatidos, igualados no mesmo drama; mesmo o irrequieto Cocky que provavelmente mais uma vez reclamou, e que é levado à força pelo Destino, representado

na circunstância por um par de imensos *policemen* [policiais] ingleses. Drisc não voltou porque partira no *Amindra* e Ollie parece que voltou para a Suécia. Mas essa tentativa de happy end parcial não nos convence.

Na boa crítica que Guilherme de Almeida escreveu sobre *The Long Voyage Home* há uma aproximação estranha entre o filme de John Ford e as grandes obras russas; o crítico do *Estado de S. Paulo* diz que *The Long Voyage Home* pertence à mesma linhagem do grande cinema soviético. Ora, isso não é verdade. Para os russos do grande período 1923-7, a preocupação primordial na feitura de um filme é a montagem — disposição das imagens sucessivas de tal maneira que seja criado um ritmo, do qual dependerá a unidade real do filme. No *The Long Voyage Home* não há essa preocupação e tocamos aqui no defeito mais grave desse filme. *The Long Voyage Home* é um filme sem unidade, unidade rítmica, de montagem, que está à base de uma unidade total. Essa falta de unidade é entretanto camuflada por uma insistente unidade de atmosfera, de *décors*. Porém, essa unidade de atmosfera colocada arbitrariamente sobre uma montagem descuidada transforma-se evidentemente num artifício.

Em compensação, as imagens, de per se, foram extraordinariamente cuidadas, e algumas foram trabalhadas e construídas como se se tratasse de um quadro. O produtor Wanger convidou nove pintores para virem se inspirar em cenas do *The Long Voyage Home*, a fim de pôr à prova o valor pictórico das imagens do filme. Uma das vezes que assisti a *The Long Voyage Home* estava em companhia do poeta Zuccolotto,<sup>\*\*\*</sup> que de vez em quando exclamava diante de alguma imagem particularmente *réussie* [bem-sucedida] — “Mas é completo, é um quadro perfeitamente autônomo”. E ele tinha razão. Ora, está sendo feita uma grande confusão, e mais uma vez precisamos focalizar o debatido problema — Pintura e Cinema. Cinema não é uma sucessão de imagens perfeitas; no Cinema as imagens não podem ser perfeitas por si sós, a perfeição e o conteúdo cinematográficos devem ser procurados na relação das imagens entre elas. O Cinema exige das imagens e cenas, tomadas isoladamente, uma certa



imperfeição. Uma imperfeição que apela para a imagem seguinte e assim por diante. O Cinema é um fluxo contínuo. É nesse sentido que se fala tanto da Arte do Movimento. Aliás a propósito de Pintura também se fala muito em movimento. “*L’une et l’autre, [as duas artes] reproduisent la mobilité; mais la peinture c’est la mobilité suspendue; et le cinéma, la mobilité en devenir*” [Ambas reproduzem a mobilidade, mas a pintura é a mobilidade suspensa, e o cinema, a mobilidade em progressão] (Schwob).

No *The Long Voyage Home* as cenas prendem demais a atenção. Quando se assiste ao filme novamente, a partir da segunda vez, esperam-se algumas cenas enquanto se examinam uns belos quadros. O verdadeiro centro de interesse do filme se desloca e não é mais constituído pelo “*seul développement de la mobilité*” [apenas (pelo) desenvolvimento da mobilidade] (Schwob).

No entretanto, por duas vezes durante o desenrolar do filme há um impulso ritmado. Por uma coincidência singular, essas duas vezes são momentos silenciosos, não falados, só sonoros. A primeira é o começo do filme, e não chega a ficar comprometida pelas convencionais belezas tropicais que são apresentadas:

- a) A silhueta negra de um navio. De noite.
- b) Mulheres, *décor* tropical, palmeiras.
- c) A popa do navio descentrada para a esquerda. Ângulo baixo.
- d) Mulheres mais de perto. No fundo, a silhueta do navio.
- e) Dois homens na amurada do navio olhando para a terra.
- f) *Big close-up* [primeiríssimo-plano] de mulher tropical. Ombros nus.
- g) Imagem *e*. Sai um homem e vem outro para o lugar.

Esse desenvolvimento de unicamente sete imagens sucessivas, além de colocar imediatamente a situação, é extraordinariamente sugestivo no que se refere ao estado de espírito dos homens que estão a bordo.

O segundo momento é a partida do navio carregado de munições para atravessar o Atlântico. O marinheiro Smitty tentou fugir, é trazido de volta no último momento:

a) É levantada a escada.

b) Apito do navio.

c) Um homem na amurada do navio, bem à esquerda da imagem. O navio começa a se movimentar lentamente e surge na imagem um outro homem na amurada do navio, que estava ao lado do primeiro.

d) Navio saindo lentamente. A câmera faz um movimento combinado, aproxima-se do navio e percorre-o.

e) Outros homens na amurada.

f) Navio em pleno mar. Escuridão.

g) Convés. Mudança de vigia.

No quadro desolador do cinema americano contemporâneo, isso significa alguma coisa.

Examinados estes aspectos gerais do *The Long Voyage Home*, podemos agora percorrer novamente o filme, vendo tanta riqueza dispersa, lembrando tanta coisa que amamos tanto.

A cena da festa e briga a bordo positivamente não me interessa. Exceto dois momentos: 1º) o marinheiro Yank dançando com uma das mulheres que vieram a bordo (Carmem Morales). A câmera foi colocada num ângulo baixo e focaliza o casal da cintura para cima. Yank e a mulher parecem despegados do chão, suspensos no espaço, e balançam; 2º) no meio da briga o marinheiro Yank despenca da coberta e cai ao lado de algumas mulheres. Instantaneamente ele agarra uma das mulheres, beija-lhe brutalmente a boca, joga-a de lado, e volta para a luta. Que bela combinação da vontade de luta e do desejo, integrados numa mesma ferocidade.

Intercalado na cena da festa e briga, há um diálogo entre Smitty, o homem que tem um drama, e o filósofo e cético Donkey Man. É flagrante que essa cena é inútil. Nós sabíamos que ambos eram diferentes desde o começo do filme quando, enquanto os outros estão na amurada procurando na escuridão as mulheres que estão em terra, indiferentes à expectativa geral, eles ficam sentados no convés, Smitty com suas

preocupações estampadas na sua fisionomia angustiada, e o outro com seu cachimbo, seu jornal e seu banquinho, porque ele tem um banquinho, e é o único que tem um banquinho.

O navio faz escala num porto americano para receber munições, e Smitty, que não quer, que não pode voltar para a Inglaterra, tenta desertar. A cena da fuga é sabiamente iluminada e gosta-se daquela corrida desesperada focalizada contra a luz, onde, na medida em que diminui a figura humana, a sombra projetada aumenta.

Há a tempestade, e eis-nos diante do mágico dos “efeitos especiais” James Basevi. A ele já devemos a cena dos gafanhotos em *The Good Earth* [*Terra dos deuses*], a tempestade do *The Hurricane* [*O furacão*], o terremoto do *San Francisco* e as cenas dos diques do *The Rains Came* [*As chuvas chegaram*]. Mas nesses filmes a participação de James Basevi é mais uma admirável demonstração de virtuosismo do que verdadeira integração dramática. Ao passo que no conjunto da cena da tempestade do *The Long Voyage Home* destaca-se um episódio cujo conteúdo dramático e emocional nos faz esquecer, o que é essencial, as habilidades técnicas empregadas para consegui-lo. Um dos marinheiros saiu em plena tempestade para firmar a âncora. É ferido e carregado pelos vagalhões que varrem o navio. Vê-se num convés em todo seu comprimento dois homens que vieram salvar o companheiro em luta contra toneladas de água que são despejadas pelo mar enfurecido. Cada onda inunda o convés em sentido horizontal e a tela em sentido vertical, e quando baixa o nível da água a cena continua a se desenrolar através de um véu líquido. É uma impressão total de afogamento.

Na morte de Yank, admiram-se algumas imagens estáticas dos espectadores de sua agonia e a cena final — o cadáver é focalizado de cima, a câmera movimenta-se para nos apresentar Axel, que chega com um remédio para aliviar as dores do marinheiro ferido. A cerimônia fúnebre é soberba e discreta: as águas agitadas de fim de tempestade dão ao navio um balanço que projeta em primeiro plano a silhueta dos

marinheiros reunidos em torno do comandante para a última homenagem ao camarada que vai ser lançado ao mar; no horizonte despontam os primeiros clarões da madrugada. O comandante lê um trecho da Bíblia que lhe é quase arrancada das mãos pela ventania, o corpo é lançado ao mar, os homens dispersam-se rapidamente, e fica só Drisc, que dá alguns passos no convés, olha na direção em que foi lançado o corpo, anda um pouco mais perplexo, estupefato, varado.

Os vários episódios que culminam na leitura das cartas que Smitty guarda preciosamente numa caixinha são encadeados com muita habilidade. A cena da leitura das cartas é muito mais cinematográfica do que pode parecer à primeira vista. Com algumas modificações poderia ser inteiramente silenciosa. Todas as vezes que se assiste ao filme, renova-se a emoção diante daquelas fisionomias que se transformam, o abatimento de Smitty, a severidade gótica de Davis, o brilho líquido dos olhos do orangotango e de Axel, aquela mão que solta o ombro do acusado, e mesmo, honestamente, o extraordinário poder da voz de Thomas Mitchell. E a conclusão da cena, que provoca sempre o mesmo sentimento de suspensão melancólica: Smitty volta para seu posto de vigia, já então transformado num vulto na escuridão do convés; da parte superior do navio surge o outro vigia, um outro vulto, que pergunta para o vulto de baixo: “*All right, Smitty?*”. E o vulto de baixo responde: “*All right, Ollie...*”.

No dia seguinte os marinheiros estão deitados na coberta tomando sol, antegozando o momento da chegada que se aproxima. Chegamos à cena do ataque aéreo. A ideia de realizar um ataque aéreo sem mostrar aviões, cujo aparecimento é simplesmente indicado pelo zumbido dos motores, é no caso do *The Long Voyage Home* muito mais do que uma simples *trouvaille* [achado]. Para se evidenciar isso basta uma cena do bombardeio: as fisionomias dos homens em expectativa, procurando seguir com os olhos a intenção do aeroplano que mergulha sobre o navio, virados de frente para a câmera, e o explodir súbito de uma bomba a poucos metros atrás. *The Long Voyage Home* é o filme dos grandes fins de cena — temos aqui a

morte de Smitty, metralhado quando tentava arrear um barco salva-vidas, seu último movimento tentando atirar um objeto qualquer contra o avião, a sua queda dentro da baleeira, aquele pé que desponta como um último gesto de ameaça, a coberta da baleeira soprada pela brisa e que envolve o cadáver. Precisam, naturalmente, ser feitas todas as restrições quanto ao gosto duvidoso daquela bandeira sobreimpressa sobre esta imagem final.

O navio chega a Londres e temos uma derradeira indicação sobre o drama de Smitty. Sabemos que bebe, teve um processo, chama-se na realidade Fenwick e tem dois filhos, Betsy e Jimmy, e uma mulher, Elisabeth. No cais vê-se a silhueta de Betsy e Jimmy, ouve-se um soluço de Elisabeth. Em seguida, a família de Smitty toma o automóvel, um Rolls-Royce com chofer, e parte. Intensidade. Sobriedade.

Os homens desembarcam e vindo das sombras surge Nick, o repelente *crimp* Nick, diante do qual eu me coloquei um problema social e moral que antes nunca me tinha ocorrido. Quando se lê nos jornais que todos os habitantes de Londres estão munidos de máscaras contra gás, tem-se uma sensação de conforto. Mas quando se vê Nick com sua máscara a tiracolo não se pode deixar de deplorar que no caso de um ataque a gás ele já esteja prevenido.

Depois de comprarem o bilhete de volta para Ollie, os marinheiros entram num bar para tomar “um” copo de cerveja. Na porta ficam à espera Ollie e Nick, que anda de um lado para o outro cantando uma canção patriótica. Nessa cena há um episódio que pode ser tomado como exemplo clássico do que seja concentração em Cinema. Além de Ollie e Nick, a cena mostra um mendigo violinista e um cego. A primeira vez que vi *The Long Voyage Home* não entendi por que o cego é, em determinado momento, mostrado com tanta evidência. Depois é que observei que o cego tem três medalhas militares. E imediatamente o episódio provoca um eco dramático extraordinário: um homem que perdeu a vista na Grande Guerra número um, depois de vinte anos de escuridão interior, pedindo

esmolas no meio do *black-out* da Grande Guerra número dois. Além do que, durante todo o episódio, Nick continua com sua canção patriótica...

Finalmente Nick consegue arrastar os homens para a taberna do Joe, onde além da *jig* [tipo de dança] irlandesa, se realizam duas cenas que interessam, aliás por motivos diferentes, mas que estão fora do filme. A primeira é a cena em que é cantada “Irish Eyes”. Estamos longe dos shows arbitrários com que os filmes americanos nos desgostam de tempo em tempo. Além da preocupação pictórica suspeita, a que já nos referimos em outro ponto desse artigo, há nessa imagem, em que homens embriagados se comovem até às lágrimas cantando uma canção popular, uma intensidade realmente litúrgica e que atinge o máximo quando os marinheiros começam a tirar os chapéus. Além disso, é marcante como detalhe humano o momento em que Cocky tira, entre dois soluços, uma baforada de seu charuto.

A segunda cena é a que põe frente a frente o ingênuo Ollie e Freda, a sórdida Freda, a Freda teatral mas grande Freda, Freda de tal. Ollie já tinha tentado ir embora, mas Freda, empurrada pelo Joe, acompanha-o até a porta e lá, Freda, transformada numa silhueta que tem mãos brancas e de carne, pede que Ollie tome alguma coisa para beber — e que pedido! — e Freda tem impulsos de retroceder diante do Mal, mas Freda não retrocede, e Freda tem remorsos.

Depois de esmagarem Nick, os marinheiros vão para o *Amindra* salvar Ollie, e realiza-se aquela magnífica e brutal luta no meio de latas negras de combustível que se entrechocam num rumor surdo. Dessa luta participa, e no mesmo plano que os homens, uma lanterna portátil. A cena final, em que Drisc é arrastado pelos pés, desacordado, os braços estendidos para trás, iluminado pela lanterna portátil, já então em mãos dos homens do *Amindra*, essa cena é digna das grandes imagens do realismo russo.

E naquele extraordinário cais ensolarado, cheio de papéis brancos soprados pela brisa, termina um episódio da longa viagem de volta, que continua, que não se acaba nunca.

Na indústria cinematográfica americana a divisão do trabalho, para facilitar a produção em série, está largamente desenvolvida. Um filme é uma obra de especialistas de cenário [roteiro], *découpage*, *décors*, *montage*, *gags* etc. A pessoa que tem a incumbência de supervisionar isso tudo, o produtor, é em geral um homem de negócios. O diretor fica pois com suas possibilidades extremamente limitadas. O diretor tem, na América, raramente, possibilidade de ser um criador, um realizador, como era na Rússia, na Suécia, e mesmo na França e na Alemanha. Nesses países o diretor, quando não é seu próprio cenarista [roteirista] e *monteur* [montador], que é o caso para a maioria dos filmes de Eisenstein e René Clair, intervém na intimidade de todos os ramos da produção.

Nos Estados Unidos, exceto para o caso singular de Charles Chaplin, só diretores com a personalidade de um Stroheim ou o prestígio de um King Vidor dos bons tempos é que conseguiam fazer essa intervenção. Mais modernamente, só John Ford conseguia uma certa liberdade para a escolha do cenarista, alguns atores etc.

No *The Long Voyage Home* Ford é não só o diretor, mas o produtor, o patrão. E o filme reflete autenticamente o criador, com todos os seus defeitos e incertezas, e todas suas admiráveis qualidades.

Para cenarista escolheu Dudley Nichols, que conhece de longa data, com quem já realizou, em 1930-1, *Seas Beneath* [*Sob as ondas*], *Men without Women* [*Homens sem mulheres*]; em 1933, *Pilgrimage* [*Peregrinação*]; em 1934, *The Lost Patrol* [*A patrulha perdida*]; em 1935, *The Informer* [*O delator*]; em 1936, *The Plough and the Stars* [*Jornadas amargas*] e *The Hurricane* [*O furacão*], e em 1939, *Stagecoach* [*No tempo das diligências*]. Com o cameraman Gregg Toland discutiu e estudou todas as tomadas de vista. Em pleno entendimento com James Basevi, com quem já trabalhou nas cenas do furacão do *The Hurricane*, realizou a tempestade do *The Long Voyage Home*. Dirigiu Thomas Mitchell, com quem já colaborara em *The Hurricane* e *Stagecoach*, John Qualen que já dirigira em *Grapes of Wrath*, John Wayne que tirou dos westerns para um

papel em *Stagecoach* etc. E finalmente repartiu com Walter Wanger, o produtor de *Stagecoach*, as responsabilidades da produção de *The Long Voyage Home*.

Trabalhou com gente que já conhecia e que escolhera livremente. O resultado foi admirável e nos faz desejar uma chance idêntica para King Vidor, Fritz Lang, Mamoulian e mais alguns outros, para que se possa fazer uma ideia clara sobre a decadência desconcertante desses trabalhadores de imagens. É verdade que para quem tem sempre em mente o problema ainda não solucionado — cinema silencioso/cinema falado — um dos aspectos gerais da questão é bem conhecido.

O itinerário artístico de John Ford é muito longo, e diferente do da maioria dos velhos diretores de cinema. Ford começou a dirigir filmes em 1915, em pleno período de formação do cinema, atravessou toda a era clássica do cinema silencioso, entrou no período falado, e diferentemente de seus companheiros de jornada, o grande David Griffith à frente, que produziram o melhor de sua obra durante o período silencioso, Ford só em 1934-5 é que se destaca como um artista com uma personalidade, com um élan. Desse longo período de aprendizado não se sabe muita coisa, além do nome de alguns filmes que produziu. O crítico italiano Ettore Margadonna se interessou por um *The Iron Horse* [O cavalo de ferro], western realizado em 1924 que mostra a construção da primeira estrada de ferro no sertão norte-americano, e um *Three Bad Men* [Três homens maus] (1926), filme que se desenrola durante a “gold rush” [corrida do ouro] de 1877 na Califórnia. De qualquer maneira não são filmes catalogados.

John Ford provocou a atenção dos críticos em 1934-5 com três filmes: *The Lost Patrol*, *The Whole Town's Talking* [O homem que nunca pecou] e sobretudo *The Informer*. O primeiro, a luta de um grupo de homens contra o deserto, a sede, o calor e os nativos, é um filme com bastante dignidade e simplicidade e guarda-se dele, saudosamente, a imagem de homens e cavalos matando sofregamente a sede numa poça de água encontrada num oásis. O segundo, que não conheço, parece ser uma comédia de



quiproquós realizada com grande habilidade. Do *The Informer*, uma das obras mais importantes de John Ford, diremos alguma coisa num parágrafo abaixo.

Ultimamente, antes do *The Long Voyage Home*, tivemos dois filmes de John Ford, em 1939 *Stagecoach* e em 1940 *Grapes of Wrath*. O primeiro é um filme desigual em que se encontra do ótimo e do péssimo. O início é admirável, e os americanos que frequentemente sabem começar um filme raramente lançaram uma história tão bem como a dessa diligência cheia de passageiros heterogêneos (Mitchell, médico bêbado; Carradine, aristocrata jogador; Wayne, bandoleiro simpático; uma *poule*\* boa alma etc.) que devem viver juntos uma aventura cheia de perigos. Admiram-se ainda no desenrolar do filme alguns velhos temas do velho western, vivificados por um sopro novo, e as magníficas cenas finais da luta singular dos dois homens na rua mergulhada em completa escuridão. Detesta-se particularmente o episódio da cantoria na estalagem quando o filme, literalmente estrangulado, cai e para. No *Grapes of Wrath*, ficamos comovidos diante da dramática viagem do caminhão cheio de mulheres, crianças e homens sofredores, no meio dos quais surge a figura heroica da *ma* [mãe] \*\*\*\*\* Joad, essa extraordinária Jane Darwell, e diante da nobreza estranha dessas fisionomias esquálidas focalizadas de baixo. *Grapes of Wrath* é um filme que analisado com frieza no plano propriamente cinematográfico é simplesmente bom, mas que merece ter um destaque especial, devido ao fato de ser uma comunhão com os desgraçados do mundo.

No conjunto das obras de seu diretor, *The Long Voyage Home* deve ser colocado juntamente com *The Informer* e *The Plough and the Stars* entre os que poderiam ser chamados de tipos irlandeses de filmes de John Ford. Não vi *The Plough and the Stars*, com Barbara Stanwyck e Preston Foster, realizado em 1937. O físico Occhialini,\*\*\*\*\* um dos mais fiéis amantes do cinema que conheço, me informou que é o mais profundamente irlandês de todos três. A ação passa-se em plena revolução irlandesa de

1921. Trabalham nele Barry Fitzgerald e Joseph Kerrigan, respectivamente o Cocky e o Nick de *The Long Voyage Home*, ambos irlandeses.

*The Informer* é para mim, depois de *The Long Voyage Home*, a obra mais importante de John Ford. Admirei a atualmente rara unidade de desenvolvimento desse filme, a peregrinação pelos bares de Dublin do delator, encarnado em Victor McLaglen, cuja personalidade nunca foi melhor aproveitada; conheci Joseph Kerrigan, que nos apresentou aquela canalhice plástica que devia transformar-se, em *The Long Voyage Home*, na melhor do cinema americano; assisti a uma cena fúnebre, das cenas fúnebres de John Ford, quando o corpo do revolucionário irlandês morto (Preston Foster) é velado por sua família e pelos companheiros e entra o delator, o culpado daquela morte, que no meio do silêncio começa a dar pêsames aos gritos e deixa cair umas moedas cujo tilintar o reduz ao silêncio, e que têm um brilho estranho. Além disso é inesquecível aquele cartaz com o retrato do revolucionário e a promessa de um prêmio para quem o entregar à polícia, aquele cartaz que é levado pelo vento, tema querido de Ford, e que se cola às pernas do delator perseguido pelo remorso. Aceito mesmo o fim discutível, na Igreja, porque a sensação de Irlanda que se tem durante todo o filme continua até a última imagem.

No *The Long Voyage Home* a Irlanda também está sempre presente, nos atores, nos sotaques, nas músicas, nas canções, nas danças, na saudade da Irlanda, no Limehouse londrino, cuja fauna é predominantemente a dos *bas-fonds* de Dublin.

A alma profundamente irlandesa de John Ford exprime-se mais completamente e com mais liberdade em assuntos e atmosferas irlandesas. Demonstração de que o cinema é uma arte nacional — fundamento número um da Nova Arte.

Ainda duas questões:

1ª — *The Long Voyage Home* não admite reações sentimentais no mau sentido. *The Long Voyage Home* é um filme másculo. A atitude do comandante do S.S. *Glencairn*, cortando a palavra ao armamentista toda

vez que este queria fazer literatura com o perigo que os marinheiros iam correr, é uma advertência de caráter muito mais geral do que pode parecer à primeira vista.

2ª — Deus, o Cristo, estão ausentes de *The Long Voyage Home*? Não creio. A vontade que têm todos aqueles homens que Ollie volte para casa, porque ele tem um lar, uma mãe, essa vontade nos coloca diante de uma comunhão e de uma solidariedade que nos foram ensinadas pelo Cristo.

[1941]

---

1. Evidentemente, a prodigiosa riqueza da realidade dessa questão escapa desse esquema simplificado. Para aqui, entretanto, esse esquema serve.

2. *O encouraçado Potemkin*, de Serguei M. Eisenstein, realizado em 1924, obra-prima do cinema soviético.

\* Embaucador, indivíduo contratado para recrutar marinheiros, soldados etc., por coação.

\*\* Bairro londrino, notoriamente miserável e sórdido.

\*\*\* Afrânio Zuccolotto (1913-97), poeta, jornalista, advogado, foi crítico de cinema da *Folha da Noite* e do *Diário de S. Paulo*. Entre as suas principais obras de poesia constam *Poemas* (1948), *Porto geral* (1957) e *Episódio do soneto* (1966).

\*\*\*\* Mulher volúvel, prostituta.

\*\*\*\*\* Giuseppe Occhialini (1907-93), físico italiano, fez parte do corpo de professores europeus que iniciou as atividades na Universidade de São Paulo. Cinéfilo inveterado, tornou-se amigo e referência dos jovens críticos Paulo Emílio e Vinicius de Moraes, que a ele dirigiu duas cartas públicas em maio de 1942, para afirmar sua fé inabalável no cinema. Cf. Vinicius de Moraes, *O cinema de meus olhos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1991). Occhialini, mais conhecido como Beppo, se tornou célebre por suas pesquisas com raios cósmicos.

# *Tobacco Road*

A 20th Century-Fox Pictures apresentou

a produção de Darryl F. Zanuck

*Tobacco Road* [*Caminho áspero*]

Dirigida por John Ford

Corpo artístico e técnico

Cenário<sup>1</sup> — Nunnaly Johnson

Argumento — adaptado da peça de teatro *Tobacco Road* de Jack Kirkland, baseada na novela de Erskine Caldwell

Coprodutores — Jack Kirkland e Harry H. Oshrin

Direção musical — David Buttolph

Direção da fotografia — Arthur Miller, A.S.C.

Direção artística e efeitos especiais — Richard Day e James Basevi

*Décors* [cenário]— Thomas Little

Som — Eugene Grossman e Roger Heman

Elenco

Jeeter, o velho — Charley Grapewin

*Sister* Bessie, a fogaosa cantora de salmos — Marjorie Rambeau

Ada Lester, a mulher de Jeeter — Elizabeth Patterson

Dude, o filho — William Tracy

Ellie May, a filha — Gene Tierney

Lov — Ward Bond

e outros

[...] *c'est donc une grossière erreur de s'en tenir à l'hypocrite apparence où se dissimule le cinéma; et seul un rationaliste peut s'y prendre.*

[(...) é pois um erro crasso fiar-se na aparência hipócrita sob a qual se dissimula o cinema; só um racionalista será capaz de cair em tal erro.]

René Schwob<sup>2</sup>

A apresentação de *Tobacco Road* significou para nós o fortalecimento de uma probabilidade reconfortante — John Ford poderá nos enviar filmes mais ou menos bons, ou mesmo maus, mas de qualquer maneira cremos que será difícil que surja, com a responsabilidade de sua assinatura, um filme vulgar. Isso nos leva imediatamente a uma outra consideração — não é possível assistir uma só vez a um filme de John Ford. Quando se assiste a um filme moderno pela primeira vez, não é possível evitar que a atenção se desvie sobretudo para o assunto, para o jogo teatral dos atores, para os diálogos e, enfim, tendo em vista o caso de nós brasileiros, para os letreiros. É possível imaginar-se uma obra-prima de cinema que por um esforço de simplificação dos recursos técnicos e dos meios expressivos se apresente desde a primeira vista ao nosso desejo de emoção, entregando tudo o que possui de essencial. Esse esforço de simplificação era o sentido para o qual estava se dirigindo o cinema nos últimos tempos da era silenciosa. Com a vitória do cinema falado tudo se complicou e hoje estamos diante de uma arte novamente balbuciante, e, o que é pior, viciada e pretensiosa. E diante desse cinema de hoje, não é possível separar-se o que há de cinematograficamente autêntico num filme do que é falso, sem vê-lo várias vezes, com muita boa vontade e atenção, às vezes com o espírito alertado, outras com bastante abandono.

Diante do *Tobacco Road* assistido pela primeira vez, inclina-se em julgá-lo como um mau filme — vê-se bem claramente o que ele tem de ruim — mas ao mesmo tempo sente-se profundamente a incerteza da primeira impressão de conjunto e, pouco a pouco, começa a subir ao consciente a

perturbação causada por certa cena, se anuncia a emoção possível, apenas vislumbrada dentro de nós e cujo desencadeamento depende de um melhor aproveitamento, por parte do espectador, de alguns detalhes cuidadosamente trabalhados do filme, e eis que finalmente sai do filme uma história que se desenvolve independentemente, num entrosamento fictício com o argumento central que desaba. Esses aspectos, que serão examinados no correr deste artigo, é que dão ao filme esse certo tom que nos surpreende desde a primeira vez, e que evita nossa decidida inclinação para um julgamento desfavorável.

*Tobacco Road* tem de certa maneira para nós o valor que tinham para os primeiros críticos de cinema aqueles maus filmes do início da era silenciosa, que eram atentamente estudados por anunciarem, em alguns relances, e mesmo em certos defeitos, o futuro desenvolvimento do cinema. Na confusão em que mergulhou o cinema como arte autônoma desde a vitória dos *talkies* [filmes falados], as obras de um Ford, de um Sam Wood, de um [Ben] Hecht e pouco mais, precisam ser estudadas para que se estabeleça um balanço do que ainda está salvo, do que existe como possibilidades positivas dentro do progresso técnico, que foi contínuo, e para que finalmente se possa ver delinear as perspectivas de uma possível renascença do cinema. Sob esse prisma *Tobacco Road* tem um interesse surpreendente.

Entretanto, analisemos de início o lado negativo do filme. É evidente que para nossas restrições não tomamos como ponto de referência a produção corrente, mas sim nossas exigências justas, em relação a uma arte que amamos e de cujo naufrágio somos contemporâneos.

O cenário é de Nunnaly Johnson e a montagem feita sobre esse cenário é solta, não tem espinha dorsal, abandona os atores em seu jogo teatral e em diálogos infinitos. Em *Tobacco Road* só duas vezes há uma ligação rítmica entre cenas e imagens — o episódio do ataque da família Lester contra Lov para roubar-lhe os nabos, e mais fracamente o momento em que Lov vem dizer a Jeeter que sua mulher fugiu, e sequências imediatas: a

outra filha, Elie May, se aproxima, fica encostada ao tronco de uma árvore, Jeeter propõe a Lov que leve Elie May, Lov aceita, o velho fala com a menina que dá uma bela corrida sob as árvores atravessando um regato raso, volta com um vestido mais limpinho e um chapéu, fala ligeiramente com a mãe, e se afasta correndo pelo campo na direção da casa de Lov. Não se pode julgar a cena da chuva, com aquela linda barrica transbordando, nem a partida de Jeeter e Ada para o asilo de velhos, com aquelas imagens sucessivas dos objetos familiares, a cadeira de Ada, a câmara de ar de Jeeter, o magnífico arado etc., por estarem essas cenas evidentemente cortadas, numa espécie de pós-montagem arbitrária feita provavelmente para enquadrar o filme dentro do tempo habitual das sessões. Nunnaly Johnson foi também o cenarista do *Grapes of Wrath* [*Vinhas da ira*], de John Ford. Apesar desse filme ter um cenário incerto, a comparação com *Tobacco Road* faz ver que o basear-se sobre um romance para tirar um cenário é menos perigoso que lançar mão de uma peça de teatro.

John Ford naturalmente encontrou grandes dificuldades em dirigir um filme cujo cenário continha uma quantidade tão grande de diálogos, e raramente saiu-se bem. Há entretanto um belo momento de direção — Lov veio contar a Jeeter que a mulher tinha fugido, o velho pensa que o genro veio se vingar por causa da história dos nabos e foge. Lov o alcança na estrada e os dois começam a conversar, andando um ao lado do outro. Aqui começa o belo momento. A câmera caminha, ao lado deles — em primeiro plano a cerca rústica, depois Jeeter olhando para baixo e para o lado e tocando a cerca com as mãos, e em seguida Lov de cabeça erguida, sacudido por soluços incontidos. É tão bem dirigida essa cena que não se nota a falação incessante, nem os letreiros, e a gente se entrega inteiramente a esse momento, portanto prosaico, de cinema.

Quanto aos atores, provavelmente ótimos, se durante a filmagem de *Tobacco Road* pensaram em cinema, devem ter sofrido muito. Como atuar cinematograficamente com toda aquela textarada para dizer? No teatro, o

jogo do ator é todo baseado sobre o texto, trata-se em última análise de dizer esse texto e o trabalho do ator consiste em enriquecê-lo e animá-lo com sua interpretação. No cinema tudo é diferente — trata-se aqui de contar uma história ou de simplesmente provocar uma emoção<sup>3</sup> por meio de imagens em movimento e sucessão. O ator pode perfeitamente ficar no mesmo plano, ou mesmo em plano inferior aos outros seres e objetos que compõem as imagens. Além disso, o cinema exige do ator, ou um jogo de emoção contida e discreta (Lillian Gish, Chaplin), ou então aberto, direto e violento, mas rápido (os russos). A graduação de jogo, o jogo emocional ascendente ou descendente, com todas as suas nuances e sutilezas dependendo unicamente do ator, o teatro o exige e o cinema o repele. No cinema é a montagem que deve se encarregar disso, usando do jogo mímico (que ele mesmo já deve ter características puramente cinematográficas) dos atores, nos ângulos, distâncias, e tempos que lhe convierem. Com todo o texto que o cenário de *Tobacco Road* obriga os atores a dizer, como evitar que o filme seja falseado do começo ao fim? Há entretanto uma bela imagem humana — Ada Lester no automóvel do capitão Tim que a leva, juntamente com Jeeter, de volta para *Tobacco Road*: aquela cabeça parada, castigada e muda, com um fundo ora claro, céu, ora escuro, folhagens, e na qual o menor movimento de pálpebras é suficiente para nos inundar de emoção.

Analisemos agora o lado positivo do filme, e digamos desde logo que aqui começa a tomar sentido a citação de René Schwob, posta como epígrafe. Num artigo extremamente bem pensado, Vicente Ferreira da Silva<sup>4</sup> combateu o método de se estudar “os objetos como percepções emocionalmente neutras e o Ego como centro de emanção das influências emocionais e apreciativas”, afirmando: “no esquema primitivo de um objeto, já se encontram traços valorativos e emocionais; esses traços não são sobrepostos pelo homem, como a ciência corrente supõe. Os objetos do mundo aparecem sempre imersos numa atmosfera de essências emocionais, e é justamente a intuição dessa margem afetiva das coisas que



é a raiz de toda a atividade artística”. A arte então seria um instrumento de conhecimento. E o autor pensa sobretudo em pintura. Ora, pensando-se em cinema, esse método de conhecimento nos leva a ideias extremamente fecundas e sedutoras. Conforme já tivemos ocasião de observar, os objetos no cinema ficam todos no mesmo plano: homens, seres irracionais e coisas, o que evidentemente não acontece no teatro, onde os atores que dizem o texto são evidentemente mais importantes que os vasos, as cadeiras e as janelas. Quando, no teatro, os objetos tomam importância é ou por serem um prolongamento da personalidade humana ou por estarem encantados como símbolos de problemas humanos — na *École des femmes*, quando Arnolphe-Jouvet está de costas para o público e com o corpo inclinado conversa com Horace-Clancy, a bengala que fica balançando toma um valor extraordinário, e aí não só porque é um prolongamento da personalidade de Arnolphe, mas também porque ela representa nesse instante, por si só, o estado de espírito do personagem, cuja fisionomia e gestos o público não vê. No cinema os objetos também se transformam em símbolos, e com muito mais facilidade que no teatro, devido aos recursos imensos da montagem, mas além disso eles adquirem no cinema uma vida própria, que o teatro, a fotografia e a realidade desconhecem. Em *Tobacco Road* aquele arado semienterrado há sete anos é um símbolo, mas ao mesmo tempo é mais do que isso, a cadeira de Ada e a câmara de ar de Jeeter também são mais que símbolos, e o automóvel que *Sister Bessie* comprou para Dude não é símbolo,<sup>5</sup> e no entanto é muito mais que um automóvel da chamada vida real. Em alguns filmes abstratos, em que se sucedem imagens de objetos, não há nenhum simbolismo humano e os objetos ficam entregues à sua vida própria. Delluc achava que um objeto cinematografado de certa maneira se enriquecia e chamava a isso de fotogenia. Talvez a questão se modifique para nós e os objetos na realidade aparente do mundo estejam empobrecidos e a fotogenia seja a libertação parcial da secreta realidade das coisas. Era provavelmente o pressentimento disso que fazia René Schwob escrever: “*Seul entre tous les peintres,*

*Velasquez, et au plus haut point entre les arts, le cinéma, font se dépasser, tout en respectant la précision, les formes qu'ils créent*" [De todos os pintores, só Velázquez, e acima de todas as artes, o cinema, conseguem superar — sempre respeitando-lhes a precisão — as formas que criam]. Uma das qualidades de John Ford é dar às coisas o lugar que tinham conquistado pelo cinema. Os pintores usam frequentemente essas coisas, mas para eles, elas são mais um pretexto para a combinação de volumes e cores, que realmente um motivo. O professor Jean Gagé, numa conferência recente,<sup>6</sup> declarava que uma das conquistas de Victor Hugo era de ter, depois que a Revolução deu a cidadania política a todos os homens, dado cidadania poética a todas as palavras. O cinema deu cidadania poética a todas as coisas. E John Ford não se esqueceu disso.

Estudemos agora as cenas e detalhes a que fizemos referência no começo deste artigo, e que dão a *Tobacco Road* um certo tom, apesar das fraquezas evidentes do filme em seu conjunto. Durante as várias vezes que assisti ao filme tentei analisar a perturbação causada pela cena em que Dude experimenta freneticamente um automóvel, tocando a buzina, batendo com os quebra-luzes, saltando nas almofadas. Não consegui esclarecer perfeitamente a questão. O automóvel é evidentemente um ideal, um instrumento de conquista do mundo (namoradas, prestígio com os amigos, velocidade) para os adolescentes das cidades, e a brutalidade com que Dude o trata, o pressentimento do que vai acontecer, talvez sejam algumas das razões de nossa emoção. Mas uma análise mais apurada em nossos sentimentos mostra que aquela cena exprime alguma coisa de mais transcendental: cada vez que se assiste ao filme, nossa vida interior é atingida cada vez mais profundamente por aquela cena, e o mal-estar sentido é mais agudo. Essa cena nos faz entender vitalmente o que Schwob pretendia quando escreveu: "*un art [o cinema] qui est, en dépit des ses apparences, un relief de notre univers intérieur; et comme le graphique de l'invisible*" [uma arte que é, apesar das aparências, um mapa do nosso universo interior — um gráfico do invisível], e ainda: "*il est [o cinema] le*

*plus prodigieux coup de sonde dans le trouble infini que nous portons en nous*” [ele (o cinema) é o instrumento mais prodigioso de penetração no tumulto infinito que há dentro de nós].<sup>7</sup>

O ponto central em *Tobacco Road* é a atmosfera subjugadora daquele recanto em ruínas; o chão atapetado de folhas mortas, os troncos potentes e as copas largas das árvores livres que querem novamente se transformar em floresta, as colunas suntuosas das mansões, que adquirem, pelo bolor e pelos rachos, um aspecto vegetal. Aliás, tudo que depende do homem e escapa da dependência da natureza está morto ou condenado à morte — o arado morto, semienterrado há sete anos; a madeira roubada às árvores, e por isso condenada, das venezianas e do assoalho. Os seres humanos também não escapam: as barbas-parasitas do velho, as rugas-rachos-de-coluna da velha, a sujeira-cor-da-terra-lixenta das roupas, as manchas-líquenes das fisionomias humanas — todos num surpreendente mimetismo com a natureza hostil e vitoriosa. O velho automóvel de Jeeter se harmoniza ainda mais com o ambiente durante a tempestade, quando a lata posta na frente do motor dialoga com a barrica transbordante. Esses aspectos tornam uma evidência ainda maior quando sofrem o contraste da visita do capitão Tim e do banqueiro, bem vestidos, em seu automóvel. *Sister Bessie*, com seus vestidos claros, seu rosto lavado e seus cabelos limpos, também contrasta. Com todo seu fogoso sexualismo, a religiosidade de *Sister Bessie* ainda é, apesar de tudo, uma forma da vitória do espírito. Mas, como se isso não fosse suficiente, o filme leva o velho Jeeter até o asilo, e tem-se então, novamente, a visão do contraste: de um lado o escravo de *Tobacco Road*, e do outro a natureza domada e um velho limpo de barbas brancas.

E é nesse *Tobacco Road* que surge o automóvel que *Sister Bessie* comprou para *Dude-boy*. Aqui o trecho central do filme desaba, e o que interessa é o processo de adaptação do carro a *Tobacco Road*. A entrada do automóvel, apesar de já meio arranhado pelas árvores, no terreno da família Lester, é um escândalo. O automóvel do capitão Tim e do

banqueiro tinha parado na estrada, e não fora tão chocante. Logo de entrada o automóvel de Dude mata, numa inconsciência atroz, o velho carro de Jeeter já gasto e vencido, mas ainda vivo.<sup>8</sup> O processo de adaptação do carro se faz por etapas rápidas. O velho arranca um farol. Dude despedaça a capota e todos, sob o pretexto de fazer um carregamento de lenha, malham ferozmente o automóvel, que sai da prova bem mais conciliado com Tobacco Road. O automóvel vai à cidade, e para ela já se tornou chocante. Não há harmonia possível entre Tobacco Road e a cidade. O automóvel ainda faz um último desafio com seu sobressalente novinho e brilhante. O automóvel volta para Tobacco Road já perfeitamente adaptado. Agora só falta morrer, para que Tobacco Road se acalme. Isso logo acontece. Lov o derruba numa valeta, um cemitério já cheio de imprecisas máquinas mortas. Peabody — Slim Summerville agradece. Quando se sabe que a 20th Century Fox Pictures comprou esse automóvel por mil dólares e terminado seu papel o vendeu por cinquenta a uma casa de ferro-velho, nós, que tivemos nossa adolescência preocupada pelas ideias do Gog de Papini, não podemos deixar de sentir uma singular emoção.

O problema da condenação pelo Destino, que tínhamos notado em *The Long Voyage Home*, novamente surge na história dessa família condenada a Tobacco Road. Mais uma vez o Destino toma aspectos diferentes, brutal no pontapé que o guarda dá em Dude, mandando-o de volta para Tobacco Road, “caridoso” quando o capitão Tim evita, pagando seis meses de aluguel, que o casal de velhos vá para o asilo.

Uma certa preocupação pictórica mal orientada, que também já tínhamos notado em *The Long Voyage Home*, se manifesta novamente nesse último filme de Ford.

O produtor Darryl F. Zanuck é um magnífico homem de negócios e nunca se arrisca. Produziu *Grapes of Wrath* baseado no extraordinário sucesso do livro de Steinbeck, e mais de 8 milhões de pessoas, em 41 estados e 291 cidades dos Estados Unidos, assistiram à peça de teatro de

Jack Kirkland na qual foi baseado *Tobacco Road*. Pensando em Zanuck, temos uma sensação estranha ao ver a miséria ser um assunto para altos negócios. Mas, pensando nos americanos do norte, tão profundamente atingidos por essas formas nacionais de problemas universais, e que agora se emocionam com os testemunhos do drama humano de Hemingway e Jan Valtin, pensando nos americanos, não podemos deixar de marcar um ponto favorável a essa Nação surpreendente da qual esperamos tanto, e tanto duvidamos.

[1941]

- 
1. Uma vez por todas fica entendido que “cenário” é a tradução de *screenplay* e não tem nada que ver com *décors*. Cenário é o estado intermediário entre o argumento e o filme — a história escrita na forma em que vai ser filmada.
  2. Todas as citações de René Schwob contidas neste artigo são do livro *Une Mélodie silencieuse*. Paris: Grasset, [1929].
  3. Essa ressalva tem em vista os filmes abstratos.
  4. “O positivismo integral e o espaço concreto”, *Clima*, n. 2, jul. 1941.
  5. O automóvel pode ser tomado como um símbolo da cidade, mas a força extraordinária da sua simples presença ultrapassa evidentemente esse simbolismo fácil.
  6. “As origens do romantismo”, publicada no segundo número de *Clima*, jul. 1941.
  7. Talvez pareça exagerada a necessidade em que se sente o crítico de se referir tão seguidamente a Schwob. Não é possível, entretanto, tentar um estudo mais sério de cinema sem a ajuda de Schwob, que foi o primeiro a esclarecer alguns pontos essenciais e a dar alguns passos no sentido de uma estética da nova arte.
  8. Faço todas as restrições ao pitoresco excessivo do automóvel velho de Jeeter.

EISENSTEIN ANO 60

# O homem Eisenstein

Depois da Alemanha, o país que mais aclamou a obra de Eisenstein foi a França. No entanto, só ultimamente se traduziu para o francês sua biografia escrita por Marie Seton.\* Em 1930, por ocasião da estada em Paris, o cineasta soviético estabeleceu algumas duradouras relações de amizade, e foram franceses os autores dos primeiros ensaios e livros sobre sua obra. Criou-se assim certa tradição, muitos estudiosos estando convencidos de que tinham uma ideia nítida da personalidade do artista. A nitidez era sobretudo enganadora, porque bom número dos que então se aproximaram de Eisenstein e sobre ele escreveram eram comunistas, e sabemos como no início da década dos anos 1930 as relações entre comunistas já eram formais e convencionais, os seus escritos. De qualquer forma, muitas impressões superficiais a respeito de Eisenstein e de sua obra haviam criado raízes nos meios de cultura cinematográfica francesa, o que explica o misto de despeito e irritação de certas reações ao livro de Marie Seton. Algumas vão a ponto de lançar dúvidas sobre se a escritora realmente conheceu o cineasta, posição extrema e ridícula. Mas foi com surpresa que ouvi a declaração de uma eminente personalidade a propósito da presença eventual da autora no congresso de história do cinema que se realizou ultimamente em Paris: “Espero que Miss Seton não venha. Depois da biografia de Eisenstein seu lugar seria num congresso de romancistas”. Como quase tudo que Marie Seton escreveu era novo para

esse especialista francês, ele manifestou sua perplexidade com essa formulação injusta. Estou convencido de que a contribuição dessa biografia é decisiva e que durante muitos anos servirá como referência para os estudos ulteriores a respeito do homem complexo que foi Eisenstein.

Marie Seton não se limitou a destruir definitivamente a convenção que insistia em impor uma visão simplista de Eisenstein como herói artístico da Revolução; a lealdade de seu testemunho tem o mérito de humanizar uma estátua. O Eisenstein por ela evocado é um ser que se debate consigo próprio e com os outros, sofre e se contradiz, procura integrar-se socialmente e não escapa nunca da perplexidade que lhe causa sua situação individual. Provavelmente um dos homens mais inteligentes de sua época, Eisenstein procurou compreender a sociedade e as próprias singularidades e harmonizá-las racionalmente. Mas com o correr do tempo ampliaram-se em seu espírito os terrenos nos quais não é suficiente o exercício da razão.

Nos primeiros anos da mocidade, Eisenstein não tem nada de um revolucionário, ignora a política, diferenciando-se nos meios estudantis russos da época que participavam com paixão das questões coletivas. Na ocasião manifestou uma indiferença quase completa pelos acontecimentos de fevereiro e outubro. No primeiro dia dos tumultos populares que conduziram à derrocada do tsarismo, Eisenstein atravessou Petrogrado conturbada a fim de assistir a uma peça de Lermontov dirigida por Meyerhold, e surpreendeu-se ao encontrar o teatro fechado. Outubro passou a interessá-lo mais de perto devido à paixão artística e intelectual que seria uma das mais duradouras de sua existência, a admiração por Leonardo da Vinci. Ele sabia que o florentino observara atentamente os distúrbios posteriores ao assassinato de Giuliano de' Medici, exemplo a ser seguido, e saiu à rua para testemunhar os conflitos e o levantar das pontes sobre o Neva. Instaurado o governo bolchevista, Eisenstein voltou às aulas na Escola de Engenharia e às leituras que no momento o interessavam, Freud, Saint-Simon e Oscar Wilde, entre outros. Quando se iniciou a



guerra civil insuflada pelas potências capitalistas, Eisenstein escolheu o seu campo, porém o gesto consistiu sobretudo em imitar os colegas que se apresentaram como voluntários para a defesa de Petrogrado ameaçada. Mesmo que tenha sido mais ou menos automática, a decisão teve aos seus olhos a importância de uma ruptura, ilusória como quase todas as rupturas com o passado, com a educação refinada que recebera, com a família burguesa, o pai com quem nunca se entendera, a mãe que abandonara o lar quando ele tinha dez anos, as tias com quem vivera certo tempo e que odiava. Eisenstein carregou para a nova etapa de sua existência os conflitos anteriores, que procurava resolver no calor da camaradagem da guerra proletária. Mas o desejo de ser amado e amar e o temor da rejeição continuaram a influir na sua maneira e a dificultar os contatos humanos. Por outro lado, algumas crenças profundas e obscuras, como a da crueldade infinita da mulher, suscitada na infância pelo inexplicável comportamento materno, foram brutalmente reavivadas quando Eisenstein testemunhou paralisado pelo pavor a ação de jovens camponesas escorchando vivo o padre que as violara. A compensação principal ele a encontrava no sentimento de ser útil na ação militar, construindo defesas, ou, mais tarde, no vislumbrar da criação artística, na propaganda pela caricatura e pelo cartaz.

Outra fonte de mal-estar e sofrimento estava provisoriamente amortecida. Era a feiura. Eisenstein imaginava-se muito mais feio do que na realidade era. Tudo indica, porém, que os documentos fotográficos revelam mal a desproporção sensível entre a cabeça enorme e o resto do corpo. A fisionomia era extremamente expressiva, mas construída em torno de um nariz ridiculamente pequeno, e coroada por cabelos duros e espichados. Muito cedo Eisenstein associou o seu físico ao dos palhaços e frequentemente se esforçou, pela maneira de se vestir e pentear, e pelo comportamento, a levar a semelhança até as últimas consequências.

Logo depois de acabada a guerra civil, Eisenstein encontrou-se com Grígori Aleksandrov, nos meios da vanguarda artística moscovita. Na longa

colaboração artística entre os dois homens, a beleza de Aleksandrov teve certo papel. Eisenstein invejava o sucesso mundano de seu companheiro e sofreu muito quando este conquistou com desenvoltura a moça do grupo Proletkult que ele amava em segredo e a distância. Ao mesmo tempo, porém, encontrava satisfação na atmosfera de simpatia e de amor que se criava sempre em torno de Aleksandrov. Uma das funções do jovem assistente na equipe era cuidar das relações com a administração cada vez que fosse preciso estabelecer receptividade e compreensão. É provável que no terreno sentimental Aleksandrov tenha tido um papel análogo, e que, identificando-se aos sucessos de seu procurador, Eisenstein tenha encontrado durante algum tempo certa compensação para suas frustrações afetivas.

Eisenstein procurou conhecer-se e a leitura de Freud deu-lhe bastante cedo a impressão de compreender com lucidez seus problemas. Os traços dos conflitos infantis permaneceram porém intactos, e no terreno afetivo nunca chegou a ser adulto. Várias vezes foi correspondido em seus movimentos sentimentais, chegou ao casamento com Pera Atacheva, à vida em comum com Marie Seton, mas tudo indica que a intimidade dessas relações nunca ultrapassou o plano espiritual. Ainda muito jovem Eisenstein adquiriu a noção de sublimação, empregando através da existência muita energia na procura consciente da integração ao processo. Certa vez ele disse que se não fossem Freud, Lênin e o cinema, teria sido um novo Oscar Wilde. Eisenstein considerou o problema de um possível homossexualismo, embora, segundo declarou a Marie Seton, nunca tenha conhecido desejos desse gênero. “Nem sequer em relação a Aleksandrov”, acrescentou. O que ele reconhecia na própria personalidade seria certo bissexualismo intelectual como o de Balzac. Na ocasião de sua estada em Berlim, frequentou longamente o Instituto Magnus Hirschfeld,\*\* e esses problemas nunca cessaram de preocupá-lo. Durante algum tempo, o que mais o inquietava na eventualidade de um comportamento homossexual era a relação necessária que estabeleceria entre o fenômeno e a

esterilização intelectual e artística. Mais tarde definiu o homossexualismo em termos de regressão biológica. Seus inimigos, Pudóvkin entre os primeiros, nunca omitiram o tema sexual nas campanhas movidas para desacreditar Eisenstein na sociedade soviética. Upton Sinclair, por seu lado, afirmou que durante a permanência no México Eisenstein estava constantemente cercado de homossexuais, e, acrescenta, trotskistas. Se bem que o problema uranista tenha tido importância em sua vida, nada indica que nessa direção Eisenstein tenha ido mais longe do que na de suas relações femininas. Seja qual for o ângulo de aproximação, nesse terreno seu comportamento aparece sempre tolhido por barreiras psicológicas invencíveis e pode assumir a forma da mais elementar pudicícia. A impressão do contrário, porém, também se manifesta, particularmente no gosto de Eisenstein pela pornografia gráfica e verbal. Esse lado de sua personalidade deve ter impressionado muito, e mal, tanto o puritanismo de Sinclair quanto o oficialismo conformista de Pudóvkin.

A companhia de Eisenstein não devia em geral ser agradável. O mal-estar que sentia em sociedade levava-o a exteriorizações *clownescas* ou à agressividade, quando não mergulhava no mais lúgubre silêncio, pelo menos nos períodos de crise e depressão, que foram extremamente longos. Os primeiros meses no exterior em 1929 e sobretudo a aventura mexicana, ao contrário, foram parênteses de luminosa felicidade antes de se transformarem, alguns anos mais tarde, numa fonte de frustrações e sofrimento que o arrastaram às beiras do suicídio e da loucura. As testemunhas dos dezoito meses passados no México são unânimes em apresentar um Eisenstein reconciliado consigo próprio e com todos, para quem os atos da criação artística e das relações humanas se fundiam num mesmo movimento espontâneo e harmonioso.

Para o período compreendido entre a volta à União Soviética e a realização de *Alexander Nevski*, os anos mais negros da vida de Eisenstein, a biografia de Marie Seton é paradoxalmente insuficiente. Foram esses os momentos da vida de Eisenstein que ela conheceu, pelo menos

parcialmente, de forma direta, mas a pouca familiaridade da autora com os problemas da Revolução Russa e do totalitarismo stalinista não lhe permitiu articular de forma conveniente a aventura individual do cineasta com o fundo social daqueles anos sinistros que culminaram nos processos de Moscou e no grande expurgo. Por exemplo, ela nunca compreendeu o sentido exato do ritual das “autocríticas”. Como reconhecia nos documentos do gênero escritos por Eisenstein algumas ideias autênticas do amigo, sua tendência é considerar verdadeira a inspiração do conjunto das “autocríticas”. Ela não percebe que uma das exigências da convenção é a sinceridade do tom, e que para imprimi-la nos documentos os pacientes eram levados a combinações espúrias, a uma dosagem sábia de sinceridade e de cinismo. Ela também não aprendeu a ler nas entrelinhas dessas “autocríticas”, segundo o método empregado por Merleau-Ponty no estudo das *confissões* de Bukhárin.\*\*\*

Não me lembro de qualquer referência de Marie Seton ao medo de Eisenstein durante aqueles tempos trágicos. No entanto, a não ser que ele tivesse atingido uma forma de desespero que se manifestasse num total desinteresse pelo futuro e pela vida, deve ter sido corroído pelo temor. Nos piores momentos o que o ameaçava não eram simplesmente as humilhações suscitadas pela constante má vontade de Bóris Chumiatski, chefe da indústria cinematográfica, pelas intrigas de Pudóvkin ou mesmo pela inveja do grande Dovjenko. O mecanismo totalitário da repressão poderia a qualquer momento envolver sua liberdade e eventualmente sua vida. O destino de seu antigo mestre Meyerhold indicava que a celebridade mundial não mais servia de proteção. Num momento particularmente crítico, Eisenstein dirigiu-se diretamente a Stálin. Todos esses fatos são ainda pouco conhecidos, mas não seria de surpreender se no final se revelasse que Eisenstein foi salvo pela simpatia provável que lhe testemunhava o ditador.

Um ponto parece estabelecido: Eisenstein nunca participou do ritual das denúncias e injúrias contra pessoas caídas em desgraça. Quando o

escritor Isaac Bábel foi liquidado, ele saía de um período de íntima colaboração com Eisenstein na produção do *Prado de Bejin*. A regra do jogo exigiria que este participasse das acusações públicas contra o amigo, do que ele se absteve.

Aparentemente as piores experiências não fizeram Eisenstein desacreditar das virtudes do regime instaurado pela Revolução de Outubro. Como tantos outros, e como ele próprio em diversos planos, Eisenstein desistiu de atingir a conciliação final de sentimentos contraditórios. Tanto a realidade social como a individual pareciam-lhe marcadas por uma ambiguidade que ultrapassava as fronteiras do crime. Nessas condições, não surpreende que tantas vezes Eisenstein tenha, pelo exercício místico, procurado outra paz.

[1957]

---

\* A biografia de Eisenstein escrita por Marie Seton foi publicada na França em 1957, na coleção Cinémathèque (Seuil), dirigida por Chris Marker, que também lançou *Jean Vigo*, de Paulo Emílio.

\*\* Magnus Hirschfeld (1868-1935) foi o precursor dos direitos homossexuais, e suas obras repercutiram por toda a Europa e o aproximaram de Freud. A notoriedade o transformou em inimigo da Alemanha nazista e fez com que ele fosse assassinado por um agente da Gestapo.

\*\*\* Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Humanisme et terreur: Essais sur le problème communiste*. Paris: Gallimard, 1947.

# O pensamento de Eisenstein

A obra e a figura humana de Eisenstein são assuntos que nunca perdem a atualidade nos meios de cultura cinematográfica. O *encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *Linha geral*, os fragmentos de *Que viva México!*, *Alexander Nevski* e a primeira parte de *Ivan* pertencem ao repertório das cinematecas e museus do cinema e são periodicamente exibidos e estudados em todo o mundo. O conjunto dos trabalhos teóricos do realizador soviético, porém, ainda não se tornou acessível. Armand Panigel completou há vários anos a cuidadosa tradução francesa dos escritos fundamentais de Eisenstein, mas as proporções do empreendimento editorial (são previstos cerca de seis grossos volumes) impediram até hoje sua execução. Em inglês publicaram *Film Sense* e *Film Form*, seleções de ensaios traduzidos por Jay Leyda. Cabe notar que na Rússia os textos continuam inéditos ou dispersos nas publicações periódicas, principalmente na revista *Iskusstvo Kino*, que os editaram originalmente, e até o presente momento não se tem conhecimento de um projeto de reunião desses trabalhos em volumes.<sup>1</sup>

O interesse das meditações de Eisenstein sobre a sua criação ou sobre o cinema em geral é único. Escreve-se muito sobre o cinema, ninguém discute a importância como documentação das toneladas de material impresso, mas é forçoso constatar sua deplorável mediocridade. Mesmo os esforços mais elaborados se situam quase sempre num terreno intelectual

médio. Louis Delluc no passado ou André Bazin atualmente demonstram com frequência muito talento, mas o sentimento de verdadeira grandeza intelectual só nos é dado por alguns textos de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. Alguns dos maiores criadores de linguagem e arte do século exprimiram-se através do cinema — Griffith, Chaplin, Stroheim, Flaherty, Eisenstein, Renoir, De Sica, Kurosawa — mas são raros os altos espíritos que meditaram sobre o cinema. Élie Faure e André Malraux o fizeram, mas de forma fragmentária e episódica, sem estar convenientemente aparelhados para o empreendimento. A vida de Eisenstein consistiu fundamentalmente em pensar sobre cinema. Tem-se às vezes a impressão de que a obra artística é sobretudo a ilustração para suas ideias e que os filmes realizados eram antes de mais nada pontos de partida para novos exercícios do pensamento e para o desejo de ação.

O modelo inspirador de Eisenstein foi sempre Leonardo, havendo realmente entre ambos um parentesco profundo. No entanto, tudo indica que os obstáculos enfrentados pelo primeiro, muitos dos quais não pôde vencer, foram mais difíceis e complexos do que os conhecidos por Da Vinci. Quanto mais se conhece Eisenstein, mais se aprofunda a impressão acabrunhadora de que talvez sua vida tenha sido essencialmente uma gigantesca frustração intelectual, artística e humana.

Ninguém até hoje reuniu como Eisenstein tantas condições para se transformar no primeiro grande pensador cinematográfico. Os anos passados em Petrogrado facilitaram a eclosão de uma inteligência e curiosidade universais assim como o manejo fluente das principais línguas europeias. Antes de atingir a maturidade, Eisenstein adquirira uma intimidade perfeita com as tradições teatrais e pictóricas do Ocidente e do Oriente e militara nos ensaios de revolução estética empreendidos durante o tempo em que Lunatchárski era o ministro soviético da Educação. Cultivou sempre as grandes literaturas europeias. Dedicou-se cedo à filosofia, e, mais tarde, as disciplinas das ciências do homem abriram-lhe horizontes constantemente renovados. Eisenstein estudou o marxismo

tardamente, já em plena maturidade, experiência que significou simplesmente um enriquecimento suplementar para uma personalidade intelectual já há muito em pleno dinamismo criador. A não ser em alguns raros documentos de circunstância, discursos oficiais ou autocríticas, nunca utilizou o palavreado ritual da ideologia imperante. Em seus escritos, a noção de dialética significa sempre a procura sincera do que há de mais íntimo no processo da criação, e não tem relação com o formulário mágico que degradou o marxismo. Eisenstein era sensível à margem irracional da experiência histórica e individual, mas a situava em seu terreno próprio. Nesse mundo de aproximações incertas, ele utilizava como instrumentos de conhecimento o gosto pela blasfêmia e pelo misticismo, dois aspectos de uma mesma perplexidade.

Eisenstein conheceu muitas das contradições comumente consideradas como lacerantes, mas que habitualmente não aniquilam o espírito mesmo se não são resolvidas, e que constituem provavelmente uma das constantes da situação intelectual. Ser clássico e iconoclasta já é uma bela contradição; Eisenstein porém ia mais longe. Artista, ele considerava as artes como secreções de uma sociedade e de uma história doentes. Mais do que isso, imbuído de otimismo revolucionário, pelo menos até o fim da década dos anos 1920, devia aceitar como pré-história toda a evolução da humanidade anterior à era comunista.

Nessa perspectiva a nova arte, o cinema, deveria significar não só a síntese de todas as artes, mas a sua destruição, que culminaria na fusão com a ciência. É provável que Eisenstein nunca tenha escapado inteiramente dessa visão profética tão ao gosto da inteligência russa tradicional, mas o aprofundamento do estudo das relações entre o cinema de um lado e do outro as artes e grafias que lhe foram anteriores conduziu-o a um terreno delimitado, porém sólido. Lendo seus estudos e ensaios, é permitido pensar que se trata de alicerces ou fragmentos de uma arquitetura maior. Nunca conheceremos o edifício completado, mas na medida em que forem sendo reunidos em volumes os textos esparsos ou



inéditos é provável que cheguemos a vislumbrar-lhe as linhas principais. Alguns temas chegaram a ser bastante desenvolvidos, como o papel da montagem em todas as artes e linguagens, ou o sentido da utilização do primeiro plano em pintura e literatura. Dos ensaios relativos à literatura e cinema já existe em inglês o luminoso paralelo entre Griffith e Dickens, mas ainda não se conhece quase nada da contribuição de Eisenstein ao estudo de Balzac. Durante anos Eisenstein deu cursos no Instituto de Cinema de Moscou, utilizando largamente o método comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica. Existem os esquemas e notas dessas conferências, que certamente serão divulgadas um dia. Como também merecem publicação suas anotações críticas sobre grande número de filmes russos e estrangeiros que se encontram nos arquivos do Gosfilmofond, a cinemateca russa.\*

Ao aproximar-se dos cinquenta anos e da morte, Eisenstein sentiu que sua obra teórica iria passar para a posteridade em fragmentos, como quase todos os seus filmes. Numa carta a Jay Leyda, escrita algumas semanas antes de morrer, ele fala com amargura de todos os livros que não escreveu. Hoje já é possível retratar de forma bastante exata as peripécias que culminaram na mutilação maior ou menor de sua obra criadora. Mas no que se refere aos trabalhos teóricos, já não é tão fácil compreender as razões pelas quais ele em última análise só conseguiu traçar um esboço de suas verdadeiras intenções. Penso que algumas hipóteses podem ser avançadas. Eisenstein não era um escritor. Durante certo tempo tive a impressão de que seus tradutores encontravam dificuldade em transpor a complexidade de seu pensamento, mas acabei convencendo-me de que ele frequentemente não conseguia comunicar suas ideias com felicidade. Apesar do muito que tinha a dizer através da escrita, seus meios de expressão mais espontâneos eram o desenho e a imagem cinematográfica. Ele desejava intensamente transmitir ideias, mas não tinha a paixão de escrever. Outro fator que deve ser apontado é a indiferença e a hostilidade que cercavam seus esforços teóricos. A documentação existente sobre a

questão ainda é pouco acessível, mas não há dúvidas de que no Congresso de Cineastas Soviéticos, realizado em 1935, Eisenstein recebeu um verdadeiro ultimato para cessar os trabalhos teóricos e realizar novos filmes. O curioso é que, apesar de ter sido constantemente humilhado durante o congresso (só o defenderam com dignidade o cineasta Kulechov e o historiador Lebedev), a determinação final significou o fim da semidesgraça em que se encontrava Eisenstein desde sua volta do estrangeiro. O fato de ter-se dedicado aos trabalhos teóricos e pedagógicos quase sempre durante os períodos de relativo ostracismo artístico e político certamente influiu muito para que se criasse o vácuo em torno de suas ideias e de sua pessoa. Por longos períodos Eisenstein praticamente via apenas dois amigos pessoais e os alunos do Instituto, entre os quais se encontravam o americano Jay Leyda e o inglês H. J. P. Marshall. Mas ele hesitava em comunicar suas especulações mais íntimas inclusive às pessoas de cuja afeição não podia duvidar. Provavelmente nunca falou aos amigos ou aos discípulos prediletos a respeito da relação que estabelecera entre a técnica do romance policial que tanto admirava e o método de conhecimento místico que constantemente o preocupou. Talvez ele só tenha falado sobre esses e outros assuntos correlatos com Marie Seton, que conviveu com ele durante relativamente pouco tempo mas de quem se tornou grande amigo. É provável que a escritora inglesa tenha conhecido melhor do que qualquer outra pessoa uma das múltiplas faces de Eisenstein, a da religiosidade. Aqui novamente ainda não é possível destacar sua verdadeira fisionomia. O mesmo homem que ofendia o puritanismo de Upton Sinclair enviando-lhe desenhos obscenos nos quais o Cristo era a figura principal abençoava com o sinal da cruz o adormecer de sua amiga. Talvez um dia existam os testemunhos de Tissê, Pera Atacheva ou outros que revelem novos aspectos do pensamento, da angústia e do gênio de Eisenstein, ou que lancem uma luz nova nos textos e filmes editados. Não creio porém que o enriquecimento da documentação relativa a Eisenstein destrua uma impressão dominante: a

de um homem, um pensador e um artista que nos momentos decisivos de sua existência se sentiu irremediavelmente só.

[1957]

---

1. Georges Sadoul referiu-se em artigo recente à próxima publicação na Rússia, em francês, de um volume de ensaios de Eisenstein.

\* Há pouco publicaram-se no Brasil algumas dessas notas. Cf. Serguei Eisenstein, *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

# A formação de Eisenstein

A primeira metade da década dos anos 1920 foi a idade de ouro para os movimentos de vanguarda artística na União Soviética. Em arte Lênin era conservador e sentimental, capaz de chorar com uma honesta representação suíça de *A dama das camélias*, mas durante os poucos anos em que dirigiu o Estado nascido da revolução operária não houve arte oficial na Rússia. Quando delas tomava conhecimento, o grande revolucionário olhava com ironia as manifestações mais audaciosas em teatro e literatura, porém não interferia. Quem cuidava desses assuntos era Lunatchárski, comissário do povo para a educação, o homem que ameaçara demitir-se do comitê central do Partido Comunista ao saber que a ação militar dos bolchevistas estava pondo em perigo alguns monumentos da arquitetura de Petrogrado. Lunatchárski, ele próprio dramaturgo, era prudente em matéria de preferências estéticas. Muitas das iniciativas financiadas pelos serviços de seu comissariado chocavam sua própria formação cultural, mas estabeleceu como norma dar oportunidade a todas as ideias a fim de facilitar à Revolução o encontro de seu estilo.

No meio de um caos aparente, muitas das batalhas artísticas eram o desenvolvimento de posições já anteriormente estabelecidas. Em teatro sobretudo a revolução estética já se processara ainda em pleno tsarismo, sendo seus polos Stanislávski e Meyerhold. O ponto de partida para o primeiro era suscitar interiormente no ator a compreensão profunda do

papel, da peça, do teatro, ao passo que para o segundo o essencial era a ação externa exercida pela ditadura do diretor. A primeira preocupação dos jovens que como Eisenstein se aproximavam do teatro, logo depois de 1920, era a de lutar contra o naturalismo, considerado expressão característica da arte burguesa, tarefa para a qual eram mais eficazes o método e as ideias de Meyerhold.

A posição antiburguesa de Eisenstein e de seus companheiros não estava incluída dentro de nenhum esquema marxista coerente. Para esses jovens de mais ou menos vinte anos, a ideologia oficial era alguma coisa ao mesmo tempo viva e desconhecida, da qual sabiam algumas frases e fórmulas ouvidas e lidas aqui e ali, que interpretavam como bem entendiam e adaptavam aos seus propósitos artísticos com a maior liberdade. Naturalmente, para esses filhos e participantes da revolução vitoriosa, o contrário do burguês era sobretudo o proletário, mas para muitos o artista, o boêmio, os próprios desajustados, apareciam como valores de antítese revolucionária pelo simples fato de serem depositários de virtudes excêntricas. Nunca, porém, o contrário do burguês foi o burocrata. Nesses tempos heroicos do não conformismo duas das figuras mais admiradas pela juventude artística russa foram os poetas Essênin e Maiakóvski, cujos suicídios marcaram mais tarde as etapas da entrada da primeira geração intelectual soviética nos tempos do medo, da falsificação e do pessimismo. O quinquênio da total liberdade artística, da maravilhosa e fecunda anarquia estética, dos altos momentos do futurismo e do construtivismo russos, ainda é muito mal conhecido e não sabemos quando poderá ser convenientemente estudado. Os membros das atuais academias soviéticas que se dedicam à história do teatro, da literatura, do cinema e das artes plásticas, manifestam em geral o maior desprezo pelo citado período, considerando-o impertinente, confuso e cheio de irresponsabilidade juvenil, e se surpreendem ao constatar a curiosidade dos estudiosos estrangeiros. É provável que alguns acadêmicos soviéticos sintam uma nostalgia secreta por uma época que se confunde com a de sua mocidade,

porém o tom mais ou menos automático que empregam para falar sobre ela leva a crer que se limitam a recitar uma versão oficial obrigatória. Aliás, não lhes seria fácil escrever ou falar de forma espontânea e verídica sobre o assunto, sem evocar, por exemplo, o nome de Meyerhold, que aparentemente continua vivo num campo de prisioneiros, esforçando-se em fazer um pouco de teatro com e para os companheiros de infortúnio.\*

Não seria possível a compreensão do renascimento da vida artística em Moscou a partir de 1920 sem salientar a atmosfera de fé e entusiasmo que é a norma durante os períodos revolucionários. A longa e penosa guerra civil tinha apenas terminado. Para se encontrar um paralelo à desorganização e à miséria então reinantes seria preciso remontar a um pouco mais de um século, ao período da invasão napoleônica. Os grupos de vanguarda teatral que se constituíam quase nada podiam oferecer aos artistas uma vez que os ensaios geralmente se realizavam depois de um dia de duro trabalho nas fábricas e escritórios. A situação dos jovens *profissionais* era ainda mais precária. Marie Seton conta em sua biografia de Eisenstein as circunstâncias do primeiro encontro do futuro cineasta com Aleksandrov. Ambos haviam sido recentemente admitidos no grupo de Meyerhold e ainda não se conheciam. Eisenstein trouxera para o teatro um pedaço de pão preto, duro e bolorento, que deveria constituir a sua única refeição até o dia seguinte, e num intervalo surpreendeu o seu futuro colaborador devorando-o às escondidas. Os dois jovens engalfinharam-se ferozmente até o momento em que Aleksandrov capitulou, explicando que a tentação fora forte demais, pois há dois dias não comia. Como Eisenstein almoçara na véspera, entregou o resto do pão para o colega, nascendo dessa forma entre os dois a amizade e a colaboração que se prolongariam durante dez anos. O entusiasmo revolucionário nunca é duradouro, e o desenvolvimento da vida artística dependeu naquele período da nova política econômica, a NEP, que provocou no país a atmosfera de relativa riqueza sem a qual as artes dificilmente florescem.

Foi ainda Marie Seton quem até hoje melhor definiu o sentido que teve para Eisenstein o estágio na equipe de Meyerhold. O jovem decorador [cenógrafo], ansioso por encontrar uma ocasião de encenar e dirigir peças teatrais, compreendeu que, se por um lado os métodos do mestre facilitavam a eclosão das ideias originais de encenação, por outro lado sufocavam o talento dos intérpretes. Observou que só os atores não muito dotados se moldavam aos desejos de Meyerhold. Com as personalidades artísticas fortes, os resultados não eram felizes. De qualquer forma, a ditadura artística de Meyerhold não oferecia aos seus colaboradores a oportunidade de uma afirmação pessoal e foi num outro grupo, o Proletkult, que Eisenstein pôde realizar algumas de suas ideias cênicas.

Eisenstein julgou que a melhor forma de eliminar qualquer resquício do odiado naturalismo burguês consistia em abandonar todas as imagens estáticas de um acontecimento, assim como os seus desenvolvimentos lógicos, sendo levado à concepção do *teatro acrobático*, combinação dos princípios da *Commedia dell'Arte*, revelados pelo estudo da Renascença italiana, e do espetáculo circense que desde menino o fascinara. O curioso é ter escolhido para pôr à prova suas ideias uma comédia de Ostróvski, *Um ingênuo encontra sempre um mais ingênuo*. A comédia clássica foi inteiramente desmantelada pelo iconoclasta Eisenstein, que introduziu no espetáculo todo o seu gosto pela sátira, pela farsa e pelo absurdo. Eisenstein aboliu o palco e fez construir uma cena derivada da pista do circo, onde utilizou as noções de espaço e tempo com a maior liberdade. Ele realizou, antes de Meyerhold, o teatro de arena. Todos os momentos dramáticos e poéticos, com ou sem diálogos, eram expressos ou completados pela acrobacia. Um sentimento de raiva extrema encontrava forma numa ginástica perigosa, o salto da morte exprimia a exaltação, o lirismo era desenhado por um delicado movimento do equilibrista na corda bamba. O todo era levado num ritmo endiabrado, com muita cor, exigindo dos atores uma prodigiosa vitalidade.

Essa experiência levou Eisenstein à sua primeira tentativa de teorização. Começou por definir o sentido da *atração*, momento espetacular agressivo cuja função é provocar emoções e choques, sensoriais ou psicológicos. Devia-se considerar a *atração* como um elemento essencial e independente da encenação situado nos momentos convenientes. Dentro de uma composição de conjunto onde estivesse assegurada uma unidade temática, deveria estabelecer-se a montagem de *atrações* independentes, escolhidas com uma suficiente margem de arbitrariedade. Eisenstein procurou exemplificar suas ideias citando Chaplin e os mistérios medievais, indicando o cinema e o circo como boas escolas de montagem.

Eisenstein criou uma nova concepção cênica que denominou Agit-Guignol, que era na realidade um prolongamento de alguns princípios do teatro acrobático. Para isso utilizou o texto *Escuta, Moscou*, escrito especialmente por Serguei Tretyakov. A novidade maior é que em determinados momentos de uma ação complexa e movimentada ele conseguia fazer voltar as atenções para um pormenor: a mão segurando uma carta, ou o olhar de um personagem. Era como se fosse um close-up.

A adaptação desvoluta e feroz de obras clássicas, a destruição do palco, o tratamento irônico do horror, pareciam insuficientes a jovens demolidores da tradição teatral. Na peça seguinte, *Máscaras de gás*, Eisenstein e seus amigos resolveram jogar até as últimas consequências a cartada do realismo. Abandonaram a sala do Proletkult e se instalaram no gasômetro de Moscou. Mas, conforme escreveu Marie Seton, “a verdadeira realidade destruiu a ficção realista”. Muitos anos depois o próprio Eisenstein ainda se lembrava de como o cheiro do gás e as turbinas aniquilaram e tornaram ridículo tudo aquilo que trouxera de fora, o texto, os atores, as roupas, que em nenhum momento se harmonizaram com o ambiente real.

Eisenstein então compreendeu que ainda lhe restava um recurso — realizar pelo cinema as suas ideias teatrais, o seu antiteatro.



[1958]

---

\* Vsevolod Meyerhold (1874-1940) foi fuzilado como traidor da Revolução muito antes de Paulo Emílio escrever este artigo.

# Eisenstein e a massa

A encenação de *Máscaras de gás*, peça de Tretyakov, no gasômetro de Moscou, foi um desastre artístico que encerrou a carreira teatral de Eisenstein e o precipitou no cinema. Nesse mesmo ano, em 1924, ele realizou seu primeiro filme, *A greve*, que num ensaio escrito dez anos depois<sup>1</sup> considerou impregnado de teatralidade, mas onde um objetivo fundamental havia em todo caso sido atingido: a expressão unitária da coletividade operária; de seu meio, a fábrica; e de sua ação, a greve. Ao mesmo tempo que o naturalismo, fora liquidada outra tara burguesa, a concepção individualista de herói. Agora o herói era a massa, que continua como personagem principal na fita seguinte, *O encouraçado Potemkin*, onde Eisenstein, iluminado pela revelação cinematográfica, integra e desenvolve na nova forma de expressar suas concepções a respeito da montagem de atrações, da utilização do pormenor ou dos choques emotivos e sensoriais, situando-se definitivamente entre os grandes artistas do século.

Eisenstein foi o primeiro a usar no cinema coletividades não individualizadas como heróis principais (alguns personagens são destacados, mas como tipos, e não como indivíduos). A concepção era extremamente corrente na literatura e no teatro soviéticos durante os primeiros anos da Revolução. As passagens mais interessantes do livro no qual René Fülöp-Miller<sup>2</sup> tentou traçar a fisionomia da cultura russa no

início da década dos 1920, são a análise e a descrição de tentativas feitas nessa direção. O regime instaurado pela Revolução de Outubro evoca para o ensaísta austríaco uma velha lenda dos camponeses russos, que anunciava o domínio do país por uma fera sem nome, composta de *incontáveis muitos*, que seria a massa, jovem monstro descrito pelo poeta Demyan Bedny: “com milhões de pés: um corpo. O calçamento estala”. Essa nova entidade era visível sobretudo por ocasião das grandes festas coletivas, como o Primeiro de Maio.

Encorajados pelas autoridades, os escritores procuraram dar dignidade literária ao novo personagem. Boris Pilniak escreveu *A terceira capital*, mas foram sobretudo escritores de talento menor que se obstinaram no intento. Stepnoi romanceou a revolução numa pequena cidade de forma a não apresentar nenhuma personagem individualizada. Num conto de Malchkin o protagonista é o Exército Vermelho, e *A fábrica Bogatir*, de Sossnóvski, é um organismo vivo que luta, sofre e espera. “As ruas são nossos pincéis, as praças nossas palhetas”, cantava Maiakóvski, enquanto se organizavam demonstrações dramatizadas com a participação de milhares de pessoas.

Alguns desses ensaios de teatralização da vida e da história foram um sucesso. O espetáculo mais elaborado do gênero foi montado em Petrogrado. Era a reprodução teatral dos acontecimentos de 21 de outubro de 1917. A ação processava-se alternada ou simultaneamente em três palcos e dois estrados elevados e diante da fachada e no interior do Palácio de Inverno, que três anos antes naquele dia histórico fora tomado de assalto pela multidão revolucionária. Havia cerca de 8 mil atores e figurantes. O trovejar abafado dos canhões anunciou a *ouverture*, opoema sinfônico *Robespierre*, executado por uma grande orquestra, enquanto se alçava entre os dois estrados uma ponte em forma de abóbada. A representação começara numa semiescuridão, quando subitamente um dos estrados foi iluminado pelos holofotes de navios ancorados no rio Neva. Era o *estrado branco* no qual Kerenski, à frente do Governo Provisório, recebia as

ovações dos capitalistas, gerais e eclesiásticos, ao som da *Marselhesa* ridiculamente desafinada. No *estrado vermelho* não se distinguia de início senão uma massa amorfa, mas pouco a pouco, ao som da Internacionalquese aproximava lentamente, a cena começou a agitar-se e a ser iluminada até o momento em que, aos brados de “Lênin!”, a multidão confusa se transforma numa *guarda vermelha*. À medida que o espetáculo se desenvolvia, o público participava cada vez mais na ação, e os vivas aos soviets ou as vaias ao batalhão feminino de Kerenski eram respondidos por centenas de milhares de vozes. A luta travou-se na escada que ligava os dois estrados, e quando finalmente os membros do Governo Provisório fugiram para dentro do Palácio de Inverno entreviam-se através das janelas suas silhuetas, enquanto o edifício, sacudido pelos tiros de salva do encouraçado *Aurora*, ancorado no Neva, era tomado pelo povo conduzido pelos bolchevistas.

Essas festas exigiam a mobilização de recursos materiais e humanos em tais proporções que as autoridades públicas, apesar de já terem programadas outras, particularmente *Luta e Vitória*, concebida por Meyerhold, resolveram pôr fim a esses empreendimentos. Lênin, que em matéria de difusão artística limitara-se até então a propugnar a extensão da radiofonia, chegara à conclusão de que a arte mais importante para a Rússia era o cinema. Quando a indústria cinematográfica soviética adquiriu certa consistência, herdou a missão anteriormente executada pelos organizadores das festas teatrais de massas. A fim de saudar o vigésimo aniversário da revolução de 1905, as autoridades soviéticas encomendaram vários filmes. A *mãe*, de Pudóvkin, pertence à série. Eisenstein começou uma obra à qual tinha dado o título de *1905* e que consistia num vasto panorama de diversos acontecimentos daquele período, mas depois de ter filmado cerca de metade do total, resolveu concentrar-se no episódio do motim dos marinheiros do encouraçado *Potemkin* diante do porto de Odessa. A metragem dos outros episódios nunca foi montada e provavelmente se perdeu.

Para comemorar o décimo aniversário da Revolução, Pudóvkin e Eisenstein novamente se puseram a postos, um realizando *O fim de São Petersburgo* e o outro, *Outubro*. Sobretudo este último filme (pois Pudóvkin exprimia os acontecimentos mais pela psicologia de personalidades individualizadas) foi concebido num espírito próximo ao da festa teatral das massas. Novamente o encouraçado *Aurora* veio de Cronstadt para bombardear com pólvora seca o Palácio de Inverno. Instalados no edifício, Eisenstein e seus 3 mil figurantes quebraram mais janelas do que os revolucionários em 1917. Kerenski e seus batalhões femininos continuavam sendo ridicularizados. Mas as semelhanças entre a representação teatral e a fita de 1927 são apenas exteriores. A força da primeira era certo fôlego épico, porém ingênuo e grosseiro, ao passo que *Outubro*, ao mesmo tempo que é percorrido por forças emocionais poderosas, exprime concepções intelectuais, artísticas e pessoais extremamente complexas e sutis. A utilização da montagem e do símbolo, recursos empregados no *Potemkin* de forma direta e simplificada, adquire às vezes em *Outubro* uma elaboração vertiginosa, tal a ânsia de Eisenstein em dar forma a ideias abstratas ou provocar, com o cinema mudo, efeitos audiovisuais. Por outro lado, Eisenstein estava reconstituindo artisticamente episódios que testemunhara dez anos antes, quando procurava contemplar o mundo com olhos de discípulo de Leonardo da Vinci. O quadro da ação era a Petrogrado barroca que muito cedo aprendera a amar, e talvez inconscientemente ele procurasse certa unidade plástica entre a composição de suas imagens e o estilo da cidade. A própria construção geral do filme sofreu essa influência, que Eisenstein reconhecia quando declarava para Alvarez del Vayo: “*Potemkin* tem alguma coisa do templo grego, *Outubro* é um pouco barroco”.<sup>3</sup>

*Outubro* reaproxima-se do teatro de 1920 pela fidelidade razoável à história e pela utilização da massa como herói principal. Algumas personalidades políticas fundamentais são evocadas e assumem momentaneamente o primeiro plano. Na demonstração teatral a

individualidade principal era Lênin, na fita era Trótski, que oferecia maiores possibilidades dramáticas por ter participado pessoalmente e de forma direta nos debates e conflitos de outubro, ao passo que Lênin tudo dirigira numa discreta clandestinidade. Mas, absorvido pelo trabalho criador, Eisenstein não tomou conhecimento das modificações políticas que se processaram na vida soviética. Quando a fita ficou pronta, Trótski caíra em desgraça, sendo necessários mais cinco meses de trabalho para refazer a montagem e eliminar todas as imagens em que aparecia a figura do organizador do Exército Vermelho.

*Outubro*, que é até hoje um dos filmes mais ricos em ideias e estímulos artísticos, foi duramente criticado na Rússia. Eisenstein não estava mais atualizado em relação à situação social soviética. Em 1927 os tempos da massa e do vanguardismo artístico tinham passado, iniciava-se a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista.

[1958]

---

1. "Through Theatre to Cinema". In: Serguei M. Eisenstein, *Film Form*. Londres: Dennis Dobson, 1951.

2. Editado em português pela Livraria do Globo em 1935, *Espírito e Physionomia do Bolchevismo* teve no Brasil um curioso destino. O original austríaco deve ter sido publicado em 1925 ou 1926 e reflete a situação cultural soviética de uns dois anos antes, o momento do apogeu da virulência vanguardista nas artes e letras. Todas essas manifestações tinham há muito tempo cessado de existir e haviam entrado para o *index* stalinista quando o público brasileiro tomou conhecimento do livro de Fülöp-Miller. *Espírito e Physionomia do Bolchevismo* contribuiu para a cômica e duradoura associação entre stalinismo e arte moderna que se estabeleceu no espírito de tanta gente, reacionária ou revolucionária.

3. Citado por Marie Seton em *Sergei M. Eisenstein, A Biography*. Londres: Bodley Head, 1952. Essa obra fundamental foi traduzida recentemente para o francês e o italiano.

# Eisenstein e a mística

O crítico soviético Ivan Anisimov, escrevendo em 1931 sobre *Outubro*, reconhecia como de importância capital o fato de Eisenstein ter dado relevo à massa em detrimento do indivíduo, mas ao mesmo tempo o criticava por ter apresentado “a massa privada de seu aspecto individual”. A contradição é apenas aparente. No pensamento de Anisimov, a coletividade deveria ser considerada a realidade primeira, mas visualizando-a de forma direta Eisenstein a teria transformado numa entidade abstrata não inserida na dialética da história e objeto de jogos formais, em vez de apresentar as lutas e o destino da massa através de personalidades que a representassem bem e cujos dramas individuais seriam focalizados. A crítica de Anisimov exprime a transição entre a ideologia artística da massa e a do herói, como até certo ponto também o fez Eisenstein ao realizar o seu quarto filme.

A *linha geral* deveria ter sido o seu terceiro filme, porém Eisenstein o abandonara para fazer *Outubro*. Quando retomou o trabalho interrompido, sentiu que o projeto original estava ultrapassado, tanto pela evolução de suas ideias artísticas quanto pelas transformações da vida soviética. Deixou de lado todo o material já filmado e se esforçou em realizar uma obra na qual a massa ou os tipos fossem substituídos por personagens verdadeiros, na qual a carne e o osso da humanidade corrente servissem de veículo discreto às forças sociais e históricas.

A introdução de personagens não significou o emprego de atores profissionais. Quando o crítico americano W. H. Dana lhe perguntou se iria fazer representar atores do Teatro de Arte de Moscou, Eisenstein respondeu: “O Teatro de Arte de Moscou é meu inimigo mortal. É a antítese exata do que procuro fazer. Ele enfileira as emoções uma atrás das outras a fim de criar a ilusão do realismo. Eu tiro fotografias da realidade e as monto em seguida de forma a produzir emoções. Não sou um realista. [...]. Afasto-me do realismo para atingir a realidade”.

Apesar de o filme ter um personagem principal, a camponesa Marfa Lapkina, estamos ainda muito longe de construção dramática em torno de aventuras individuais como, segundo Anisimov, seria de se desejar. O conflito central é entre os *kulaks*, camponeses mais ou menos enriquecidos durante a vigência da nova política econômica de Lênin, e o progresso da mecanização e sovietação da agricultura. Como naquele período as armas empregadas eram sobretudo o exemplo e a persuasão, alguns críticos e historiadores proclamaram apressadamente que, depois da ação guerreira nas cidades, Eisenstein pintara a revolução pacífica no campo. Na realidade, a revolução no campo ainda não se processara e, quando Stálin começou a coletivização forçada da agricultura, ela se revelou incomparavelmente mais mortífera e historicamente mais decisiva do que a guerra civil decorrente da tomada do poder pelos bolchevistas.

Na semana passada li dois telegramas da Rússia com o seguinte título e subtítulo: “A filosofia de vida do homem soviético. As vacas leiteiras soviéticas sobrepujarão as norte-americanas”. O primeiro telegrama referia-se a uma propaganda radiofônica ateísta na qual se dizia que as crenças religiosas se originaram nos fenômenos da natureza, e o outro dizia respeito, como o título indica, aos sucessos da pecuária soviética. Essa fortuita e um pouco cômica montagem jornalística evoca imediatamente os dois momentos mais altos de *A linha geral*, um dos quais é a extraordinária sequência da procissão religiosa para pedir chuva. O gosto de Eisenstein pela acumulação barroca na composição das imagens, revelado



em *Outubro*, manifesta-se novamente na utilização plástica das barbas dos mujiques e dos objetos litúrgicos. A intenção consciente de Eisenstein era fazer ateísmo, porém o gosto pelas formas, o ritmo singular, com algo da dignidade e do esplendor de um cerimonial religioso, obtido pela montagem, e provavelmente sua fascinação latente pelo fenômeno do misticismo, dão à cena uma amplidão e uma ressonância que escapam certamente aos objetivos originalmente procurados. Acaba-se com a impressão curiosa de que, excetuando o padre, que é tratado de maneira irônica, todos — autor e personagens — comungam no êxtase.

A cena mais célebre do filme, a estreia da desnatadeira de leite, tem também alguma coisa de religiosa e ao mesmo tempo de erótica. Na União Soviética encorajava-se a dignificação artística dos objetos prosaicos portadores de progresso, mas Eisenstein foi além, tentando de certa forma dar uma aura sacra à batedeira mecânica de leite. Ele escreveria mais tarde: “Não é o Santo Graal que inspira a dúvida e o êxtase, mas uma desnatadeira”. Por outro lado, não deixava de ter razão o crítico inglês citado por Marie Seton, que associava a sequência ao desenvolvimento e à plenitude da experiência amorosa.

É agrícola e impregnada de certa tonalidade erótica e sequência de *A linha geral* onde aparece um Eisenstein lírico, insuspeitado nas obras anteriores: o sonho de Marfa. Trata-se do casamento, com grinaldas e festa, da vaca da cooperativa com o touro emprestado pela fazenda experimental do Estado, cena em que a poesia bucólica termina por dominar as aparências de humor surrealista. Os amores dos recém-casados são tumultuosos, as perspectivas da abundância socialista são simbolizadas pelas torrentes de leite que caem do céu. O artista que cria dentro do esquema da luta pelo comunismo e o antigo discípulo de Leonardo são porém o mesmo homem, e Eisenstein não hesita em contrastar uma camponesa adormecida com o rosto da Gioconda.

A ordem cronológica exigiria que depois de *A linha geral* se comentasse *Que viva México!*, obra inacabada, conhecida somente através de

montagens efetuadas por pessoas completamente estranhas às intenções artísticas de Eisenstein. Com o tempo, novos e maravilhosos destroços da obra estão se tornando conhecidos. No Congresso de História do Cinema de outubro do ano passado, em Paris, Jay Leyda apresentou quatro horas de projeção de fragmentos tirados do estoque de negativos recentemente encontrados na América.\* Quanto melhor se conhece *Que viva México!*, mais se acentua a impressão de que esse filme teria se harmonizado pela montagem com a primeira fase soviética de Eisenstein, e com a segunda pela preocupação cada vez maior com a composição plástica das imagens. Será difícil imaginar, por outro lado, como se situaria em matéria de construção dramática, em relação à ideologia oficial cinematográfica então imposta na Rússia.

Quando Eisenstein voltou ao seu país, não só estavam no *index* as concepções de montagem de que fora o principal criador, como também era considerada subversiva a antiga palavra de ordem “abaixo a intriga dramática”. É possível, aliás, e alguns aspectos do projeto mexicano o demonstrariam, que Eisenstein se inclinasse espontaneamente ao reexame do problema do argumento cinematográfico. Os longos anos de inatividade criadora indicam em todo caso sua dificuldade em prosseguir a carreira na nova atmosfera. Dispondo-se a recomeçar a filmar, foram-lhe impostos o emprego de atores profissionais e a escolha de um roteiro com um conflito bem individualizado. Entre os membros de sua nova equipe destacava-se Elena Telecheva, do Teatro de Arte de Moscou, e reputada professora de arte dramática segundo os princípios de Stanislávski.

O ponto de partida da nova fita de Eisenstein, *O prado de Bejin*, era um conto de Turguêniev adaptado e atualizado a fim de refletir a luta pela coletivização no campo. O centro dramático era o conflito entre um *kulak* irrecuperável e seu filho, o menino Vitia, militante e mártir das novas ideias, que acaba assassinado pelo pai. Na medida em que avançava em seu trabalho, Eisenstein punha cada vez mais em plano secundário os dados ideológicos do roteiro e os substituía por preocupações artísticas de ordem

mais pessoal, e sobretudo pelo interesse crescente que manifestava pelas experiências místicas dos santos e pecadores. Algumas testemunhas da época descrevem-no obcecado pela tragédia do Cristo, e frequentemente lendo a Bíblia. O tema cristão do sacrifício do inocente foi uma constante do cinema soviético clássico, porém a tendência de Eisenstein era situar o jovem herói de *O prado de Bejin* como uma criança eleita para a missão divina de proteger as colheitas da fazenda coletiva. Os sentimentos ambivalentes e o conflito interior de Eisenstein a respeito da religião continuavam no entanto a assumir traços de violento anticlericalismo, e uma das sequências mais elaboradas do filme era a destruição e o incêndio de uma igreja. Algumas pessoas viam, porém, nas imagens de pombos que escapavam ao fogo, o símbolo tradicional do Espírito Santo.

*O prado de Bejin* foi desaprovado pelas autoridades superiores e sua distribuição proibida. Boris Chumiatski, chefe da indústria cinematográfica, executou o filme num artigo do *Pravda* em que acusa Eisenstein de dilapidar os dinheiros públicos e de transformar um episódio socialmente determinado da luta de classes num conflito entre forças elementares da natureza, num duelo abstrato entre o Bem e o Mal. Não foram perdoados ao cineasta os halos de luminosidade que envolviam a figura do menino Vitia, nem de ter dado ao chefe de um comitê político o comportamento de um santo bíblico.

O fracasso de Eisenstein em harmonizar o seu gênio com a situação existente na União Soviética parecia definitivo. Quando, em 1937, foi preso Isaac Bábel, um dos autores do roteiro do *Prado de Bejin*, tanto Meyerhold, mestre de Eisenstein, como Serguei Tretyakov, companheiro do teatro de vanguarda, já haviam sido tragados pelo grande expurgo stalinista. Parecia ter chegado a hora do autor do *Potemkin*. Apesar de inocente, Eisenstein foi poupado e ainda pôde participar, a seu modo e com relativo sucesso, do culto cinematográfico aos heróis Alexander Nevski e Ivan, o Terrível, e através deles, a Stálin.

---

\* Eisenstein não pôde concluir seu projeto mexicano, que, após a morte do cineasta, recebeu diferentes tratamentos de montagem. Os responsáveis pelas primeiras versões foram Sol Lesser (*Thunder over Mexico*, 1933) e Marie Seton (*Time in the Sun*, 1939). Em 1950, o cineasta Kenneth Anger, graças a Henri Langlois, montou e projetou uma versão muito criticada de *Que viva México!* na Cinemateca Francesa. Sete anos mais tarde, Jay Leyda apresentou os materiais de *Que viva México!* no XII Congresso da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), uma versão integral do material remanescente que seguia a ordem das filmagens. Por fim, em 1979, G. Aleksandrov, o assistente de Eisenstein no México, realizou uma nova versão, soviética e oficial. Em 1996, a filмотeca da UNAM — em parceria com o Museum of Modern Art, de Nova York — recuperou um filme esquecido da experiência mexicana de Eisenstein: *El desastre en Oaxaca*. Essa reportagem cinematográfica particular, vestígio da aventura mexicana, fonte de renda para o projeto em andamento, trata do terremoto que assolou a cidade de Oaxaca em janeiro de 1931.

## Eisenstein e o herói

“Pretende-se que os mujiques russos, enfadados com a beleza dos tratores e das desnatadeiras, se tenham zangado e exigido dramas sentimentais.” É mais ou menos nesses termos irônicos que Bardèche e Brasillach descrevem as modificações sofridas pelo cinema soviético no início da década dos 1930. É difícil verificar qual foi o papel de eventuais exigências do público nessas modificações, e a expressão *dramas sentimentais* não dá uma ideia precisa do tipo de cinema encorajado pelas autoridades naquele período. O que se propugnava para o cinema, e também para o teatro e a literatura, eram histórias tratadas segundo as normas tradicionais da ação dramática, mas imbuídas da ideologia oficial. No início os personagens principais eram figuras que, sendo ou não membros do Partido, representavam certa média do povo russo. Um filme como *Caminho da vida*, de Nicolau Ekk, caracteriza bem essa fase cinematográfica. Pouco a pouco foi-se dando um relevo cada vez maior às personalidades excepcionais, aos heróis, como por exemplo no excelente *Tchapaiev*, de Vassiliev.

O culto ao herói individualizado desenvolveu-se na Rússia paralelamente ao poder político de Stálin, o qual atingiu, numa época ainda próxima às monstruosas proporções conhecidas. No meio da década dos 1930, Stálin já era herói máximo glorificado pelos literatos, historiadores, artistas plásticos, dramaturgos e cineastas. As lisonjas a ele

dirigidas não tinham limites. Victor Serge cita num de seus livros<sup>1</sup> um poema difundido pela imprensa soviética, verdadeiro ensaio de divinização do ditador:

*Ó grande Stálin, ó chefe dos povos  
Tu que fizeste nascer o homem  
Tu que fecundaste a terra  
Tu que rejuvenesces os séculos  
Tu que fazes florescer a primavera  
Tu que fazes vibrar as cordas musicais  
.....  
Tu, esplendor de minha primavera,  
Ó Tu Sol refletido por milhões de corações.*

A renovação do culto não se limitou aos heróis da atualidade. No terreno ideológico, o nacionalismo soviético substituía-se ao internacionalismo comunista. A nova doutrina procurava raízes no passado, e as autoridades pediam aos artistas para colaborarem no esforço de restauração do culto às grandes figuras históricas russas. Alexis Tolstói escreveu *Pedro, o Grande*, do qual se tiraram dois filmes. Essas obras, a literária e as cinematográficas, foram calorosamente recebidas nos meios oficiais, pois não só satisfaziam com talento as exigências da revalorização de um herói tradicional como também insinuavam habilmente um lisonjeiro paralelismo entre o tsar Pedro e Stálin.

Depois do desastre do *Prado de Bejin*, tentativa de *drama psicológico*, Eisenstein escreveu a habitual autocrítica onde declarava: “Minha próxima obra será heroica no espírito, militante no conteúdo e popular no estilo. Que a ação se situe em 1917 ou em 1937, o filme estará a serviço da marcha vitoriosa do socialismo. Preparando tal filme, vejo o caminho através do qual despojarei meu método criador dos últimos resquícios do individualismo anarquista”. Eisenstein não citava as datas ao acaso, pois

planejava um filme em torno da guerra da Espanha, então em pleno desenvolvimento, e outro sobre a formação do Exército Vermelho. Os projetos foram vetados por seu inimigo Boris Chumiatski. Pouco tempo depois, porém, o chefe da indústria cinematográfica foi expurgado como sabotador e a atmosfera tornou-se mais propícia a Eisenstein. Mas para prosseguir sua carreira precisou enquadrar-se na voga de glorificação dos heróis históricos. Além da imposição de um gênero, Eisenstein teve de aceitar condições de trabalho que restringiam bastante sua liberdade. Não era mais o chefe todo-poderoso da equipe. A tarefa de seu corroteirista Pavlenko consistia em impedir que Eisenstein recomeçasse os *erros* do passado, e o assistente de direção Vassiliev estava atento a fim de que no momento da filmagem não fosse desobedecido o roteiro, narração simplificada e direta da epopeia dos russos do século XIII, que conduzidos pelo Príncipe Alexandre Nevski, derrotaram os cavaleiros teutônicos.

*Alexandre Nevski*, como os outros filmes históricos da época, refletia a atualidade política, a orientação do governo soviético frente à Alemanha hitlerista e ao Japão. O estilo do filme é uma combinação entre a epopeia popular impregnada de espírito folclórico e um espetáculo de ópera, cuja cenografia e vestuário foram cuidadosamente desenhados por Eisenstein. Apesar do cerceamento da ação criadora, o cineasta impôs ao filme sua marca pessoal. O papel da Igreja nos massacres de Pskov ou as missas no acampamento teutônico continuam a exprimir sentimentos contraditórios diante da religião. O que houve de mais novo em *Alexandre Nevski* foram os efeitos audiovisuais. Com efeito, Eisenstein soube utilizar as qualidades por assim dizer plásticas e não puramente ilustrativas da partitura de Prokofiev, o qual demonstrou uma compreensão profunda pelas intenções do cineasta. Foi no entanto a sequência da batalha que realmente provocou entusiasmo entre os velhos admiradores do realizador. Eisenstein explica num de seus ensaios como essa passagem foi influenciada pela luta entre o exército de Satã e as falanges celestes, como a descreve Milton no *Paraíso perdido*. Mas o que no filme conferiu à parte inicial da batalha uma

beleza imortal foi a estupenda maestria com que, pela última vez, Eisenstein utilizou a montagem.

A apresentação de *Alexandre Nevski* em Moscou, em fins de 1938, foi um triunfo. O próprio Stálin felicitou Eisenstein, que da noite para o dia novamente foi considerado um herói nacional. Aparentemente, porém, ele recebeu os prêmios e as condecorações entre amargurado e irônico, perguntando-se se aquele sucesso não se devia antes de mais nada aos colaboradores designados para coagir o seu trabalho. Esse estado de espírito refletia uma excessiva severidade consigo próprio. Não há em *Alexandre Nevski* nenhuma capitulação artística básica. Impossibilitado de aprofundar a seu modo a personalidade do herói que devia retratar, Eisenstein foi levado a salientar dramaticamente outros aspectos do filme, deixando a figura central do príncipe singularmente remota.

Menos de um ano depois do lançamento da fita, a Rússia modificou sua política exterior, assinando o famoso pacto germano-soviético, o que, momentaneamente, retirou toda atualidade ao filme de Eisenstein. O cineasta, agora uma personalidade artística oficial, precisou participar da nova situação, falando pelo rádio aos alemães e empreendendo a produção teatral em Moscou de *As valquírias*, de Wagner. A origem da iniciativa foi circunstancial, mas logo Eisenstein se apaixonou pela tarefa, que foi provavelmente a mais importante experiência do período final de sua carreira.

O sucesso permitiu que Eisenstein tivesse novamente as mãos livres na realização de seu próximo filme, *Ivan, o Terrível*, sua última obra. O projeto previa uma trilogia, porém apenas dois filmes foram produzidos e só o primeiro distribuído.

A parte conhecida da fita continua, treze anos depois de sua estreia, a desconcertar e desafiar a crítica. Levando até as últimas consequências algumas constantes de sua obra, como preocupação pela composição das imagens, e as experiências recentes de *Nevski* e de *As valquírias*, Eisenstein transformou o cinema numa estranha e suntuosa ópera plástica e sonora.



Quanto melhor se conhecem os últimos trabalhos teóricos de Eisenstein, mais aparece *Ivan* como primeira ilustração de ideias artísticas originais e profundas.

Desta vez Eisenstein resolveu aprofundar a psicologia de seu herói e para isso foi levado a associar o personagem histórico não só com o correspondente nos tempos modernos, Stálin, mas também com sua própria experiência de homem e artista. O resultado desse amálgama é extremamente complexo: as primeiras tentativas de análise pormenorizada dos componentes, feitas por Marie Seton, são frequentemente pouco convincentes. Em todo caso, Eisenstein foi fiel a um princípio que enunciara em 1939: “A tarefa da arte é tornar tangíveis as contradições do ser”. *Ivan* assumiu a ambiguidade característica de tantas obras de arte, sendo considerado por uns como um libelo contra a ditadura, enquanto outros o interpretam como uma justificação e apologia do regime stalinista. Isso quanto à primeira parte. A ambiguidade da segunda deve ter parecido excessiva às autoridades soviéticas, que proibiram a sua exibição. Os fragmentos publicados do roteiro indicam que Eisenstein perdera ainda mais uma vez o sentido das conveniências políticas.

Em determinada sequência ele introduziu o tema da responsabilidade do indivíduo pelo terror político. O tsar Ivan, envelhecido e angustiado, encontra-se numa catedral; ao fundo vê-se um afresco representando o julgamento final. Um monge recita uma interminável lista de nomes de pessoas assassinadas, e outras duas personagens presentes comentam os acontecimentos: “Mil e quinhentas pessoas foram executadas em Novgorod”. Os lábios trêmulos de Ivan murmuram: “Não foi cólera, nem maldade, nem ferocidade. Elas traíram a causa do povo”. Os comentários continuam: “Cento e setenta mosteiros foram pilhados e destruídos”. O tsar sussurra: “Não foi em meu proveito, não foi por ambição. Foi pela Pátria. Não foi por selvageria, mas por razão de Estado”. Ivan olha para o Cristo do Julgamento Final, esperando uma resposta para sua angústia. Mas a imagem permanece muda e impenetrável. Ivan atira-lhe a bengala, bate

com os punhos e a cabeça no muro e com a face ensanguentada continua a implorar um sinal do Cristo, um bálsamo para sua alma atormentada.

Essa e outras passagens do filme foram severamente julgadas pelas autoridades e em sua última autocrítica Eisenstein escreveu: “Conhecemos a vontade forte e o caráter firme de Ivan, o Terrível. Isso excluirá a existência possível de dúvidas? É difícil imaginar um homem que, tendo realizado em seu tempo coisas incríveis e sem precedentes, não tenha deliberado sobre a escolha dos meios, ou não tenha conhecido dúvidas sobre a maneira de agir numa ou noutra situação. Por outro lado, será possível que a essência dessa poderosa personalidade do século XVI tenha residido nas dúvidas, e não numa luta sem compromisso contra elas? O centro da atenção é e deve ser Ivan, o construtor, o criador de um novo poderio russo, forte e unido. Eu traí o sentido da verdade histórica nesta segunda parte. A resolução do Comitê Central é justa e bem fundada”. Satisfeito o ritual e sentindo aproximar-se o fim, Eisenstein dedicou o tempo que lhe restava a uma última tentativa, fazer avançar um pouco mais a elaboração de seus trabalhos teóricos.

Anteontem, dia 23 de janeiro, comemorou-se em todas as cinematecas do mundo o sexagésimo aniversário do nascimento de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. Desde o início do ano passado a Cinemateca Brasileira projetara para esta ocasião uma retrospectiva da obra completa do cineasta russo. A situação de penúria em que se encontra, obrigou, porém, o adiamento do projeto. Este artigo é o último de uma série que foi escrita numa irrisória tentativa de compensação.

[1958]

---

1. Cf. Victor Serge, *Destin d'une Révolution*. Paris: Grasset, 1937.

# DISNEY IMPERDOÁVEL

# Contra *Fantasia*<sup>1</sup>

*Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère;  
Et tel, quoiqu'en effet il ouvre les paupières,  
Suit attentivement un discours sérieux,  
qui ne discerne pas ce qui frappe ses yeux.  
[Se a vista se encanta, o ouvido nada escuta;  
E assim, mesmo que abra os olhos,  
E acompanhe atento o sério discurso,  
não chega a perceber o que atrai a sua atenção.]*

La Fontaine<sup>2</sup>

O problema de julgamento diante de *Fantasia* foi desencadeado pela incerteza evidente e pela má-fé provável de Walt Disney na apresentação de sua última obra. Essa apresentação foi feita ora com discreta modéstia, ora com megalomânica e ingênua pretensão. Modesta nas palavras com que o *speaker* [narrador] brasileiro do filme apresenta-o como uma nova modalidade de espetáculo. Pretensiosa na vontade de fundir duas formas de expressão, uma auditiva e outra visual, enunciando no *slogan* publicitário “ver música e ouvir desenho”. Além destas duas posições, Disney adotou ainda outras e, em entrevistas nos Estados Unidos e no Brasil, falou bastante em tentativas e experiências.

Entretanto, de qualquer maneira, a repercussão que teve *Fantasia*, o fato de alguns espíritos profundamente amigos de cinema se terem interessado vivamente por essa obra, é um convite a uma análise de alguns aspectos desse filme. É claro que nesta seção esta análise será tentada por mim na posição de quem gosta de cinema, e quer cinema, desenho animado inclusive.

Levo o cinema a sério porque o considero uma arte. O cinema é uma arte porque possui um meio próprio de expressão. O cinema refaz, estiliza e exprime a realidade por meio de imagens em movimento e sucessão. Além de ter um meio de expressão próprio, o cinema tem também um ritmo próprio. Esse ritmo é conseguido simultaneamente, primeiro dentro de cada imagem isolada — é o ritmo interior da imagem, e em seguida pela ordenação das imagens, umas em relação às outras. Dessa ordenação depende a unidade rítmica do filme, em seu conjunto. Esse ritmo de imagem em movimento e sucessão é a profunda originalidade do cinema, e não tem nenhuma parecença com os ritmos característicos de outras artes.

A música se aproxima do cinema na medida em que ambos são artes que se projetam na duração. Visto isso, a música se separa do cinema e cada uma dessas artes se desenvolve dentro dos seus limites, com o seu ritmo próprio. O ritmo musical auditivo e o ritmo cinematográfico visual são dois mundos distintos, cada um com suas leis próprias de desenvolvimento e seus limites nítidos.<sup>3</sup>

A associação histórica entre a música e o cinema, o fato da música ter sempre acompanhado o cinema, tem merecido a atenção dos estetas e, em geral, essa “estranha simbiose”, na expressão de Pietrasanta,<sup>4</sup> tem sido apresentada como argumento de que o cinema não é uma arte independente. É preciso lembrar logo que esta associação era bastante arbitrária. Pertencem ao nosso tempo as partituras feitas ou adaptadas especialmente à projeção de determinado filme. Geralmente o repertório das orquestras ou do pianinho do cinema era sempre o mesmo, para todas

as fitas, e a correspondência procurada muito vaga. Com o filme sonoro o acompanhamento musical foi mais preciso, mas continuou sendo um fundo musical, com a função de valorizar e comentar as imagens.<sup>5</sup> Entretanto, a razão explicativa desse papel da música está relacionada com a profunda e excessiva novidade que o ritmo cinematográfico representou e representa para a sensibilidade humana. Esse ritmo era tão novo, que por si só não conseguia levar-nos a esse estado de “*docilité parfaite*” [docilidade perfeita] da citação de Bergson, feita na precedente crônica musical desta revista. A música seria um elemento de facilitação, sua finalidade a de provocar nos espectadores um estado emocional receptivo. A de criar uma atmosfera de aceitação. No público de um Clube de Cinema, essa atmosfera de aceitação é provocada diretamente pela imagem, e no Clube de Cinema de São Paulo tivemos ocasião de projetar filmes da era silenciosa, sem nenhum acompanhamento musical, com os melhores resultados. É claro que os produtores, quando introduzem músicas nos filmes, não pensam em nenhum desses problemas. Eles só sabem que sempre houve acompanhamento musical, e que o público gosta disso. E como os produtores querem sempre transformar o cinema em espetáculo — mistura de artes em suas aparências frívolas — a associação entre música, coisas filmadas, e mesmo cinema é para eles um gozo.

De maneira que a combinação de música e cinema estava sendo feita, deixando a primeira em papel secundário e acessório. Essa vontade de fundir as duas formas, manifestada por Disney, deu que resultado? Não querendo subordinar a música às imagens, Disney tomou como ponto de partida algumas músicas, e sobre elas calcou toda a sucessão de desenhos animados. Para acompanhar o desenvolvimento e o ritmo musical, aplicou as três formas cinematográficas de movimentação:

- 1) movimento dentro de uma determinada imagem;
- 2) sucessão de imagens dando impressão de um movimento de câmera;
- 3) sucessão de imagens diferentes.<sup>6</sup>

Mas, aqui, estas formas cinematográficas estão vazias de seu conteúdo rítmico original, que é substituído por um ritmo exterior vindo de um outro mundo, da música. Impõe-se a analogia com a ópera. A imagem animada do cinema está, em *Fantasia*, na mesma situação do verso verbal na boca de um cantor de ópera — como uma forma morta, sem alma. E com essa ausência de alma, camuflada por um processo — a introdução da música.

Por que o *Aprendiz do feiticeiro* é o momento bom de *Fantasia*? Porque aí a música é um simples acompanhamento para a aventura de Mickey. Aliás, quando Dukas fez a música, essa já era descritiva, acompanhativa, quer dizer, subordinada a uma história que já pertencia ao mundo há vinte séculos. Na Dança macabra, a primeira *Silly Symphony* de Disney, realizada em 1929, e que está sendo aceita como o primeiro passo para a *Fantasia*, a música de Saint-Saëns também está, de uma maneira geral, subordinada ao desenho.

Gosto muito de Disney. Será difícil dizer o que significou para mim a obra que Disney e seus colaboradores vêm criando, justamente num período em que o cinema percorre um caminho falso e perigoso. A poesia, o movimento, o humorismo dramático, as cores, os personagens do seu mundo, além de tanta coisa que o cinema esquece e ele conserva, tudo isso foi muitas vezes, para mim, em períodos de aborrecimento e desânimo, uma revanche. Nos dias londrinos de setembro de 1938, em que me iniciava nesta sede de cinema que perdura até hoje, e em que vivíamos sob a angústia da crise de Munique, enquanto parte do povo ia rezar nos templos e nas catedrais, eu ia àquele cinema de Tottenham Court Road onde só levavam filmes de Disney, buscar humanidade, confiança, cinema e entusiasmo. *Fantasia!* É por isso que não te perdoo, Walt Disney.

*Fantasia* apavora. Porque não podemos pensar em *Fantasia* sem nos lembrarmos de um filme tragicamente importante — *L'Assassinat du Duc de Guise*. Este é um velho inimigo de quem se interessa por cinema. Os leitores da seção de cinema desta revista [*Clima*] conhecem-no de nome.

Foi em 1908 que tudo aconteceu. Os produtores estavam pouco satisfeitos com a situação plebeia do cinema e queriam mostrar que poderiam fazer dele uma Grande Arte. E de uma colaboração entre grandes financistas, a Comédie Française, gente da Académie Française e Saint-Saëns, nasceu o *film d'Art* que deveria “enobrecer” e “dar importância” ao cinema. O resultado é conhecido. Nossos pais tiveram a mocidade surpreendida pelo *film d'Art* — aqui no Brasil, sobretudo de origem italiana — e o cinema nascente recebeu um golpe sério. O ingênuo Disney não quis mais fazer “coisas para criança”. Quis “enobrecer”, “dar importância” ao desenho, e lançou mão — ih! meu Deus, de quanta coisa ele lançou mão. Os dois maiores compositores mortos, e o maior compositor vivo. Mais uma série de honrados compositores. Stokowski, “o maior artista da América” segundo me informou Disney mesmo (é claro que não cometi a gafe de falar em Chaplin). Os cientistas Chapman Andrews, Julian Huxley, Barnum Brown e Edwyn S. Hubb, para o lado científico do *Rito da primavera*. Toda uma galeria de pintores. Balé. Balé. Balé. Fogos de artifício. Efeitos de holofote. O órgão luminoso da exposição de Paris. Repuxos. Purpurina. Mitologia. Até desenho animado. Tudo isso numa combinação para atingir as pessoas no que elas têm de mais fácil. Uma gigantesca tapeação. E tendo em vista a música empregada, uma gigantesca chantagem.

*Fantasia* proclama ao mundo que o *cartoon d'Art* nasceu. Não podemos deixar de temer que essa obra sem inocência e sem nobreza mate o desenho animado, do qual tanto se esperava.

Disney deve ter ficado aborrecido ao verificar, durante a feitura de *Fantasia*, quanto sua “nova” tentativa de conjugar formas de expressão se parecia com o balé. E reagiu de duas maneiras. Por um lado, levou conscientemente parte de *Fantasia* para o balé. E por outro justificou-se, fazendo na *Dança das horas* uma sátira minuciosa, impiedosa, divertida e insultuosa às limitações do balé humano. Ora, acontece que o balé humano encontra sua razão de ser, sua originalidade, sua dignidade, seu



ritmo, e seu estilo justamente dentro dessas limitações. O balé desenhado e cinematografado, na forma que foi visto em *Fantasia*, cheio de liberdade aparente e ilimitação, é, no fundo, aquele mau tipo de balé inteiramente subordinado à música. As limitações do dançarino humano, aliás, nunca permitiram uma escravidão absoluta, como *Fantasia* conseguiu. Além do mais, *Fantasia* frequentemente, mesmo quando não quer ser balé, é balé, e ainda desta vez, mau balé. Mickey quando sonha que está comandando os elementos, o Feiticeiro quando realiza as suas mágicas, e o demônio do Monte Calvo em atividade, são todos bailarinos. E nos fazem lembrar imediatamente a crítica severa que André Levinson fez a certo tipo de dançarino-coreógrafo — “*Il n’est pas rare que ses gestes rappellent les mouvements et la danse instinctive du chef d’orchestre à son pupitre*” [Os seus gestos muitas vezes lembram os movimentos e a dança instintiva de um maestro no seu pódio]. O bailarino-regente Mickey ainda é mais simpático, pois trata-se, evidentemente, de uma pilhéria com Stokowski.

Durante dois momentos em *Fantasia*, tem-se a sugestão do que poderá ser um desenho animado propriamente dramático. Um foi no *Rito da primavera*, quando os olhos claros do monstro vencido se fecham para morrer. O outro é no *Monte Calvo*, quando as três mulheres brancas e esfumadas, que estão na palma da mão do demônio, se transformam inquietadoramente em porco, bode e burro.

É claro que há no filme admiráveis instantes de desenho animado — sobretudo os movimentos em profundidade, servidos por uma técnica impecável. Aliás, o progresso técnico apresentado é surpreendente, e isso deixa *Fantasia* em posição ainda mais difícil. Há também, além dos bichos da *Dança das horas*, o adorável burrinho da *Pastoral*. Migalhas, detalhes, dentro de um conjunto desastroso.

Veamos, ainda, a intenção de Stokowski, metendo-se nessa aventura. O maestro deseja, com a fórmula de *Fantasia*, que o grande público seja atingido pela boa música. Isso, pelo que se pôde observar em São Paulo, foi razoavelmente conseguido.

Em outra ocasião, talvez *Fantasia* me deixasse num profundo abatimento. Mas aconteceu que, logo depois que assisti ao filme de Disney, fui ver *Cidadão Kane*. E diante da surpresa que foi *Cidadão Kane*, a decepção de *Fantasia* não pode amargurar muito. Não quero mais saber de *Fantasia*. Quero esquecer *Fantasia*. Disney, não. Foi para mim um sacrifício rever *Fantasia*, depois que vi *Cidadão Kane*. Quero agora rever *Cidadão Kane* muitas vezes, mergulhar em *Cidadão Kane*, tomar um banho em *Cidadão Kane*. Porque o cinema moderno suja.

E tocar para diante.\*

[1941]

---

1. Não queremos que o título dado a este artigo seja interpretado como uma agressividade cabotina. Quer-nos parecer, entretanto, que numa publicação enfileirando uma série de colaborações sobre um mesmo assunto seja mais prático para o leitor poder encontrar, já no título, uma orientação sobre a tendência do pensamento de cada um dos autores.

2. Citado por Roland-Manuel em seu trabalho “Rythme cinématographique et rythme musical”. (*Deuxième Congrès International d’Esthétique et de Science de l’Art*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1937. v. 2.).

3. O esteta Roland-Manuel sentiu essa verdade, mas não soube em seu trabalho citado levá-la até suas últimas consequências, no que se refere ao problema preciso das relações entre cinema e música. Ele diz: “*On ne s’est pas avisé que les arts qui se développent dans la durée s’y comportent différemment selon leur essence et s’y organisent chacun à sa manière — qui n’est jamais celle du voisin —, alors que notre entendement, du fait même de sa structure, ne peut les comprendre simultanément*” [Não nos ocorreu que as artes que se desenvolvem na sucessão aí se comportam de forma diversa, segundo a respectiva essência, e aí se organizam cada qual a seu modo — que nunca é o mesmo da outra —, ao passo que nos é impossível, graças à estrutura da nossa inteligência, compreendê-las simultaneamente].

4. Hugues Tolomei de Pietrasanta (Pádua), in: “L’Art du cinéma”, *Deuxième Congrès International d’Esthétique et de Science de l’Art*, loc. cit.

5. Frequentemente a música também é empregada para reforçar o reaparecimento do mesmo tema, de um mesmo personagem, como em *Pride and Prejudice* [*Orgulho e preconceito*] a musiquinha que é tocada toda vez que aparece o primo. Em vários filmes de Lubitsch a música também é empregada nesse sentido. No *Alexander Nevski* [*Cavaleiros de ferro*], de Eisenstein, a música é algumas vezes usada como uma espécie de “pedal”, a fim de facilitar a sucessão de uma imagem para outra.

6. Disney procurou ainda relacionar a cambiância de cores com o desenvolvimento musical.

\* “Contra *Fantasia*” faz parte da quinta edição da célebre revista *Clima* (São Paulo, out. 1941), fundada por Antonio Candido, Paulo Emílio, Décio de Almeida Prado, Gilda de Moraes Rocha [após o casamento, Gilda de Melo e Souza] e outros. *Fantasia* gerou certo interesse na intelectualidade da época, com manifestações críticas de Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Guilherme de Almeida e outros. Para o número especial de *Clima*, o redator — Paulo Emílio — reuniu depoimentos diversos para promover o debate entre duas gerações.

ORSON WELLES:  
AUTOR, PERSONAGEM E ATOR

# *Citizen Kane*

A RKO Radio Pictures apresentou

a produção de Orson Welles

*Citizen Kane* [Cidadão Kane]

Direção de Orson Welles

Corpo artístico e técnico

Argumento — Original de Orson Welles

Cenário (continuidade escrita) — Herman J. Mankiewicz e Orson Welles

Fotografia — Gregg Toland, A.S.C.

Música — Composta e dirigida por Bernard Hermann

Efeitos especiais — Vermon L. Walker, A.S.C.

Direção artística — Van Nest Polglase

Direção artística associada — Perry Ferguson

*Décors* [cenário] — Darrell Silvera

Guarda-roupa [figurinos] — Edward Stevenson

Elenco

Charles Foster Kane — Orson Welles

Jediadah Leland — Joseph Cotten

Susan Alexander, a segunda Mrs. Kane — Dorothy Comingore

Mr. Bernstein — Everett Sloane

James W. Gettys — Ray Collins

Walter Parks Thatcher — George Coulouris

A mãe de Kane — Agnes Moorehead

O pai de Kane — Harry Shannon

Kane aos oito anos — Buddy Swan  
Emily Norton, a primeira Mrs. Kane — Ruth Warrick  
Carter, antigo dirigente do *Inquirer* — Erskine Sanford  
Raymond, *maître d'hôtel* de Xanadu — Paul Stewart  
O repórter Thompson — William Alland  
O professor de canto — Fortunio Bonanova

Para o crítico sem calma, que teima em ser um amante desesperado do cinema, *Citizen Kane* não comporta uma análise como a de outra obra contemporânea qualquer. *Citizen Kane* foi para mim uma aventura. Essa crítica não pode deixar de ter, por vezes, um aspecto de aventura narrada. Farei, é claro, tentativas de informação. Mas as quase lágrimas provocadas por duas imagens sucessivas, ou pela frase de um tema<sup>1</sup> apresentada, desenvolvida, abandonada e retomada — essas quase lágrimas só poderão ser explicadas numa tentativa apaixonada e meticulosa de contar tudo.

A primeira vez que vi *Citizen Kane* foi numa sessão matinal, em que o filme não seria repetido. Cheguei atrasado e assisti a menos da metade, entendendo muito pouco da *história* que estava sendo contada. Falava-se de uma Rosebud, que no fim verifiquei ser o nome de um trenó. Continuei a não entender, mas naquele momento isso não tinha importância. Na tela do Bandeirantes, vazio naquela manhã, havia um homem e uma tragédia. Havia uma cena de ópera, interrompida e recomeçada. Havia a partida para um piquenique estranho. Havia, num castelo, a solidão de um homem, assistida por dezenas de outros, e refletida em espelhos ao infinito. Havia o fim solene com a fumaça de um trenó e de outros objetos queimados. Havia grades, um portão de ferro, ostentando como brasão um K, e tendo uma tabuleta: *É proibida a entrada*.

Depois, assisti muitas vezes a *Citizen Kane*. No começo, a fotografia de Gregg Toland<sup>2</sup> me preocupou em excesso. Não era possível deixar de prestar a máxima atenção aos surpreendentes efeitos de luz e sombra. A impressão de virtuosismo se impôs, por um momento. Mas eu me acostumei com a fotografia de Gregg Toland. E com virtuosismo ninguém

se acostuma. Quando cessa de surpreender, provoca um irreprimível desgosto. Em *Citizen Kane*, no instante em que as penumbras e a cara do repórter não preocupam mais, aí é que é bom. É preciso, também, que o espectador se habitue com a figura de Orson Welles. A fascinação da personalidade combinada Orson Welles-Charles Foster Kane é ainda um elemento perturbador. Mas basta assistir ao filme umas quatro vezes para que não se sinta mais Orson Welles. Então surgirá Charles Foster Kane. Finalmente, é indispensável que se fique familiarizado com os detalhes do argumento do filme.

A partir de então, quer dizer, depois de visto três, quatro ou cinco vezes, o filme começa. É esse *Citizen Kane* que aqui se examinará.

Os dois problemas fundamentais do cinema, o cenário e a montagem,<sup>3</sup> têm sentido para Orson Welles. Examine-se primeiro o plano de desenvolvimento do cenário [roteiro]. Não secamente, despojando-o de seu conteúdo de criação artística, mesmo porque já será visto através do filme realizado — o cenário está vivo.

O filme consta de:

- a) Introdução e apresentação do *tema ausente*.
- b) Dados concretos de atmosfera e composição, e apresentação dos temas.
- c) Desenvolvimento dos temas.
- d) Encarnação do tema ausente e conclusão.

*Assunto (grande tema Kane)* — a vida e a personalidade do importante e célebre jornalista, político, milionário e colecionador de obras de arte — o cidadão americano Charles Foster Kane.

- a) *Introdução e apresentação do tema ausente*.

Imagens noturnas. Uma tabuleta: *É proibida a entrada*. Grades. Morte de um homem. Seus lábios balbuciam *Rosebud*. O *tema ausente* foi apresentado.

b) *Dados concretos de atmosfera e composição, e apresentação dos temas.* É desenrolado o jornal cinematográfico *News on the March* sobre a morte de Kane.

Um conjunto de vistas de Xanadu, acompanhadas por explicações do *speaker*. Inicialmente, imagens de construções, jardins, estátuas etc. são apresentadas quase como uma série de cartões-postais. Não são imagens estáticas. São cinematográficas, vivas, mas dentro delas não há nenhum movimento. Em seguida, vem uma sequência mostrando os animais que Charles Kane colecionava: cavalos, girafas, polvos, aves, elefantes. Estas imagens todas são interiormente movimentadas. Nova série de imagens imóveis. Cena do enterro de Kane em Xanadu, tirada por um jornal cinematográfico. Em seguida se sucedem imagens e gráficos da potência econômica de Kane. Pedços de velhos jornais cinematográficos apresentam momentos de sua vida política e particular. Cenas de comícios, e manifestações contra Kane. Os dois casamentos. Seu antigo tutor fazendo declarações. Retratos da casa da mãe de Kane, de Kane menino e a mãe, de Kane com a primeira mulher e o filho, mortos em um desastre, de Kane, a segunda mulher e amigos, em Xanadu. A página do jornal que provocou o escândalo, arruinando-lhe a vida política. Projeto do teatro por ele construído em Chicago para a segunda mulher. Jornal cinematográfico sobre sua volta da Europa, em 1935. Kane lançando a pedra fundamental de qualquer coisa. Kane velho, numa cadeira de rodas, em Xanadu. Cabeçalhos de jornais de todo o mundo, anunciando a morte de Kane.<sup>4</sup>

Já se conhece esse extraordinário Xanadu, que Charles Kane mandou construir, e já se sabe, *de fora*, quem foi Charles Foster Kane. Já se tem alguns dados concretos de atmosfera e composição, e os temas de um filme, de uma vida, de um tipo já foram apresentados.

c) *Desenvolvimento dos temas.* Muito trabalho foi feito e Orson Welles sente-se agora, no desenvolvimento dos temas, livre para essa escolha do essencial, que é o seu forte.



A exibição do *News on the March* terminou, e seus produtores não estão satisfeitos. Envia um repórter para fazer uma enquete sobre essa pessoa, animal ou coisa, cujo nome Kane pronunciou ao morrer — *Rosebud*, o *tema ausente* que atravessará todo o filme. O repórter não é um *tema*, é um fio condutor e, ele sim, está ausente de fato.

O primeiro *tema* fixado é Susan Alexander, a segunda mulher de Kane, que tem agora um *dancing* em Atlantic City, onde o repórter a vai procurar. A câmera mergulha por uma claraboia de vidro, encontrando Susan Alexander bêbada. Ela se recusa a falar, expulsa o jornalista e o *tema Susan* é por ora abandonado. O repórter, fio condutor, passa ao *tema Thatcher*, o antigo tutor de Kane. Dirige-se à Fundação Walter P. Thatcher, a fim de ler, na biblioteca, o diário do banqueiro, na parte referente a Kane. As primeiras cenas do *tema Thatcher* são glaciais e solenes: as imagens da biblioteca, da secretária, do guarda. O diário é visualizado e o *tema Thatcher* combina-se com as frases — *Kane menino — casa e mãe de Kane*. Toma importância a frase *trenó* que nos leva ao último instante da relação entre o *tema Thatcher* e Kane menino. Continua o *tema Thatcher* e anuncia-se o *tema Inquirer*. Combinação e luta dos *temas — Thatcher e Inquirer*, nas cenas sucessivas de Thatcher lendo indignado as manchetes contra os *trusts*. O conflito soluciona-se com o aparecimento de Kane. O *tema Inquirer* alastra-se com a presença de Leland e Bernstein. Passagem de tempo e cena no escritório de Thatcher, para liquidação dos jornais. O *tema Thatcher* avulta, o *tema Inquirer* diminui. Bernstein está quase visualmente fora da imagem. Cessa a visualização do diário de Thatcher. O *tema Thatcher* finaliza com a solenidade e a frieza do início.

O repórter vai ver Mr. Bernstein, e o *tema Inquirer* é plenamente desenvolvido nas cenas da chegada de Kane, Leland e Bernstein para dirigir o jornal, nas seqüências da mudança de orientação e nas da festa aos redatores do *Chronicle*. Charles Kane vai para a Europa, surgem estátuas, Kane volta, e aparece o *tema Emily Norton*, a primeira mulher de Kane, sobrinha do presidente.

O jornalista procura Jediadah Leland no hospital em que se encontra, e o *tema Emily* é rapidamente traçado na sucessão de cenas apresentando Kane e a mulher durante o *breakfast* [desjejum].

O *tema Susan Alexander* reaparece, sendo logo abandonado pelo *tema Política*, *tema* este que nos leva de volta a Emily e ao filho, no grande comício. O *tema escândalo* aponta na pessoa de Gettys. À saída do comício, Kane é fotografado pelos repórteres, com a mulher e o filho. Uma dessas fotografias foi mostrada na apresentação dos *temas*. Logo depois se vê Kane, a mulher e Gettys na casa de Susan Alexander. Irrompe o *tema escândalo*, reconduzindo ao *tema Política*. E este *tema Política*, *frase Política do grande tema Kane*, desaparece.

Kane se casa com Suzy Alexander. Inicia-se uma frase do *tema Suzy* (cena da ópera), interrompida pela cena do jornal, depois do espetáculo, entre Jediadah e Kane.

O repórter volta ao cabaré de Atlantic City, novamente tentando entrevistar Susan Alexander. Repete-se, com variação de tempo, a mesma *frase* do primeiro aparecimento do *tema Susan Alexander*. A câmera mergulha mais uma vez pela claraboia, agora com um dos vidros quebrados, e não mais batida pela chuva. O anúncio luminoso está apagado. O *tema Susan Alexander* é então totalmente desenvolvido. Vem a cena com o professor de canto. E em seguida, a *frase* da ópera, antes abandonada, é retomada e levada até suas últimas consequências. O *tema Susan* é conduzido ao fim: Susan revolta-se contra a crítica assinada por Leland, Kane obriga-a a continuar cantando, *tournee* por várias cidades, tentativa de suicídio, partida para Xanadu, passagens de tempo, piquenique. Susan abandona Kane. Fim do *tema Susan*.

O repórter fala com o *maître d'hôtel* Raymond em Xanadu. A narrativa deste mostra Kane quebrando todos os objetos do quarto de Susan, encontrando a bola de vidro e dizendo *Rosebud*. Precisa-se a presença do *tema ausente*.

d) *Encarnação do tema ausente e conclusão.* O repórter sai de Xanadu. A câmera percorre de cima as pilhas de obras de arte engradadas e objetos de toda espécie. Desce lentamente e tudo começa a precisar-se. Ressurge a *frase trenó* quando este é atirado à chaminé, queimando-se com outros objetos. A câmera aproxima-se do brinquedo em chamas e nele se lê a palavra *Rosebud*. O *tema ausente* se encarna na *frase trenó*. O filme termina com algumas imagens noturnas do castelo, fixando-se a chaminé fumegante e a grade com a tabuleta: *É proibida a entrada*.

Para Orson Welles a ligação real entre as imagens não deve depender unicamente do aspecto psicológico e anedótico da história a ser contada, como no caso da produção cinematográfica média. Para ele, a imagem (e às vezes a combinação imagem-som) é um organismo vivo, com seu movimento (que pode ser imóvel) próprio, e a ligação das imagens ou das imagens-sons entre elas deve ser feita de maneira que o *movimento* de uma seja continuado pelo da que lhe sucede. Na cena da morte de Kane, o *movimento* da imagem da bola de vidro rolando e espatifando-se é continuado pelo movimento da imagem seguinte: a da enfermeira que entra.

No *News on the March*, quando é mostrado Xanadu, as imagens imóveis que se sucedem em geral continuam em *movimento*. Não é difícil, depois de se ter visto o filme algumas vezes, sentir-se o instante em que uma imagem *rompe* o *movimento*. As duas primeiras imagens móveis de animais são emocionantes. Primeiro, o *movimento* vertical para a direita das cabeças dos cavalos, continuado pelo *movimento* de cima para baixo das cabeças e dos pescoços das girafas. Quando, três imagens adiante, um pássaro traça uma curva no viveiro, lamentamos que essa imagem não tenha sido montada logo após a das girafas. Ao ser apresentada a potência econômica de Kane, há duas imagens bem unidas — a árvore que cai na água, seguida por um navio sulcando o mar.

Orson Welles liga também duas imagens com um movimento continuado de câmera, como na cena da biblioteca Thatcher. Um belo

exemplo de imagens imóveis, unidas por *movimento*, é a sequência das mãos de Susan Alexander, em Xanadu, procurando se distrair com um passatempo. E a série de cenas em que Thatcher lê as manchetes do *Inquirer* constitui um exemplo preciso da montagem de imagens móveis. Algumas são ligadas com extrema habilidade por intermédio de frases ou sons. Como exemplo do primeiro caso temos na parte *b* (*apresentação dos temas*) a cena das declarações de Thatcher, seguida pelo comício contra Kane. Na parte *c* (*desenvolvimento dos temas*) a ligação da cena de Natal entre Thatcher e Kane menino, a da carta para Kane com 25 anos, e a da resposta de Kane.

Em outro momento, as imagens se ligam sucessivamente por canto, palmas e voz: as duas imagens de Kane ouvindo Susan cantar em casa, as palmas de Kane unidas às do comício em que Leland fala, a frase de Leland, retomada pela voz de Kane, levando à grande reunião eleitoral.

Orson Welles não só é um bom ligador de imagens como também sabe ligar duas cenas, dando-nos uma sensação nova de continuidade. Em *Citizen Kane*, o melhor exemplo desse método está no episódio da infância de Kane, em casa da mãe. Abre-se a cena sobre Kane menino, brincando na neve. O momento seguinte passa-se dentro da casa: a mãe assinando os papéis pelos quais o banco se encarrega de administrar os bens e a vida de Charlie. Mas no fundo, pela janela aberta, continua-se a ver o menino brincando na neve. Além da continuidade conseguida, a segunda imagem adquire uma profundidade rara.\* De maneira idêntica, durante a primeira visita que o repórter faz a Susan Alexander, enquanto aquele fala ao telefone vê-se ainda, através do vidro da cabine, Susan sentada à mesa. Na festa de recepção aos redatores do *Chronicle*, durante o diálogo de Leland e Bernstein, a cena anterior, Kane dançando com as *girls*, reflete-se numa vidraça. E, no episódio entre Kane e Jedidah na redação do jornal, depois da estreia de Susan Alexander, vê-se Bernstein ao fundo, como remanescência da cena anterior entre ele e Leland. Em todos esses casos há uma preocupação de fixar o *tema* de maior importância, através das

*frases* acessórias. Também procurando melhor continuidade entre as duas cenas, é empregado por Welles o velho achado da fotografia que se anima, na ligação do episódio de Kane, Leland e Bernstein, diante da vitrina do *Chronicle*, com o seguinte — a festa de recepção. Mas aqui o truque não é feito com a gratuidade a que se está habituado, e nisso reside seu interesse.

O trabalho conseguido na parte *b* do filme, durante o *News on the March*, permite a Welles, frequentemente, montagem vertiginosa na parte *c*, com passagens de tempo seguras e um emprego justo de alusões. O melhor momento dessa montagem vertiginosa são as cenas que nos levam dos últimos instantes na casa da mãe de Kane ao encontro deste com Thatcher, na redação do *Inquirer*.

Mas não só nesses momentos de montagem a alusão é um instrumento seguro nas mãos de Orson Welles. Ele sabe também empregá-la com intenções mais sutis. Naquele piquenique trágico é apresentado subitamente um negro de jazz em close-up. Ora, no episódio da festa de recepção aos ex-redatores do *Chronicle* também surge um músico negro em close-up. Estamos em pleno mundo misterioso das alusões visuais. Num momento dramático da vida de um homem insinua-se a lembrança de um instante feliz de sua vida. A discrição com que Orson Welles conseguiu isso merece nossa homenagem.

Aliás, Orson Welles tem o gênio da alusão. Seu simbolismo é sempre alusivo. Basta lembrar a tênue insinuação feita a um enterro, na soberba imagem da partida dos carros enfileirados para o piquenique.

O método corrente de dissolução duma imagem em outra também é empregado por Orson Welles, mas de maneira cuidadosa. Por exemplo, a dissolução da imagem de Susan Alexander, cantando em casa para Kane, na seguinte, já no apartamento pago por ele. E ainda, o encadeamento da última imagem de Kane e a primeira mulher na mesa do *breakfast*, com a que se segue, mostrando Leland no hospital, junto ao repórter. A última remanescência da imagem anterior dilui-se numa sombra marcada na

segunda imagem. A fotografia conseguida por Gregg Toland é fundamental para o sucesso dessas dissoluções caprichadas.

A música ajuda muito a ligação de certas cenas e imagens, e também o aparecimento de alguns temas. Mas nunca é fundamental: está sempre num plano acessório. Já em relação ao som, tudo é diferente. O som tem, na realidade, uma grande importância em *Citizen Kane*, e é frequentemente inseparável da imagem. Vimos acima exemplos de ligação de imagens por sons e frases. As frases faladas têm, ali, um valor de som. Vejamos agora a imagem-som em *Citizen Kane*. A maior de todo o filme é aquela em que a voz de Susan Alexander transforma-se num som que se extingue com a imagem de uma luz se apagando. Este momento e a combinação da imagem do trenó abandonado na neve com o som do apito do trem demonstram claramente como Pudóvkin estava certo ao dizer que a imagem e o som só se fundem quando não coincidem. Só do conflito assincrônico entre a imagem e o som poderá sair a imagem-som. Em *Citizen Kane* Orson Welles trilhou timidamente esse caminho. Mas, com o instinto de cinema que possui, não pode ter deixado de sentir sua extraordinária fecundidade.

Para se ver que Orson Welles é além do mais um diretor (aliás, o simples fato de se dizer que Orson Welles é um bom cineasta deixa claro que tem de ser cenarista [roteirista], montador e diretor, pelo menos) basta observar-se o que conseguiu com ele próprio e com os Mercury Actors, todos bons, mas vindo todos, é preciso que se não esqueça, do teatro e do rádio. Apesar disso, tive, no começo, a impressão de que seu forte era sobretudo o *raccourci* [elipse], e que nas cenas continuadas o enfraquecimento era evidente. Isso é falso. Como prova: a admirável festa para os ex-redatores do *Chronicle*. A explicação do fracasso de uma cena contínua como a de Leland e Kane, depois da derrota eleitoral, é outra. Está no diálogo, o famoso diálogo literário e teatral, metido num mundo que não é o seu — o cinema. Orson Welles e Gregg Toland ainda tentaram fazer que se engolissem a pílula com um esbanjamento intempestivo de ângulos e um

arranjo sábio das luzes e das sombras. Ele, Orson Welles, que usa tão justamente os ângulos, numa articulação exata com as distâncias! O diálogo prejudica ainda, completamente, o encontro de Kane e sua mulher com Gettys em casa de Susan Alexander.

*Citizen Kane* tem mais detritos. Que se lembrem apenas a piscadela revoltante do professor de canto, na cena da ópera, a mímica inútil do *maître d'hôtel* Raymond, o detalhamento excessivamente longo, e por isso falhado, da sequência em que Charles Kane quebra os objetos do quarto de Susan, o desenrolar-se absurdo da cena do hospital entre Leland e o repórter, e, ainda, o exagero dos vários episódios da instalação de Kane no *Inquirer*. Parte destes detritos desaparece nas imagens finais, quando o filme é imprensado entre a introdução e a conclusão, fazendo que se sinta uma unidade final inesperada. Até a falta de ritmo do conjunto perde a gravidade. Uma vida nos foi contada e conhecemos um homem.

Para Orson Welles não se fazem concessões: *Citizen Kane* está longe de ser uma obra-prima. Sugere, porém, o que poderá ser um grande filme.

[1941]

---

1. Usarei essa terminologia musical — frase, tema — por facilitar o trabalho de querer sugerir algumas ideias. Essas expressões têm aqui um sentido cinematográfico próprio, independente do musical e sobretudo do literário.

2. Gregg Toland foi o fotógrafo de *The Long Voyage Home*.

3. Na realidade, o plano de montagem já está contido e indicado no cenário (continuidade escrita), se bem que, praticamente, no momento da montagem surjam sempre certos problemas que não podem ser previstos e detalhadamente expressos na continuidade escrita. Neste artigo será examinado primeiro o plano geral do cenário de *Citizen Kane* e depois, como montagem, a execução detalhada desse cenário, através do filme.

4. Não são referidas aqui todas as imagens apresentadas, e a ordem de sucessão é respeitada unicamente em termos gerais.

\* Merece destaque o fato de Paulo Emílio enfatizar um procedimento, a profundidade de campo, antecipando a questão que se tornaria a pedra de toque da modernidade de

Welles. Bazin, que viu o filme apenas em 1946, quando Paris foi liberada, centra sua análise de *Cidadão Kane* na forma particular como Welles redimensiona elementos já existentes na estética cinematográfica. Cf. André Bazin, “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: *Ibid. Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.



# Orson Welles, o americano

A qualidade da literatura cinematográfica é tão inferior que livros medíocres acabam adquirindo importância. Devem-se a um autor inglês de segunda categoria as melhores biografias existentes de Erich von Stroheim e Orson Welles. Peter Noble, o escritor em questão, revela-se capaz de reunir uma documentação ponderável, mas nunca a utiliza de forma coerente. O livro sobre Stroheim é um acúmulo bastante desconexo de dados. A falta de penetração crítica e má qualidade da composição impedem que os elementos recolhidos sobre a obra e a vida do cineasta adquiram sentido e relevo.

*The Fabulous Orson Welles*<sup>1</sup> não é melhor. Peter Noble se desincumbe mal da tarefa de situar no tempo e distribuir pelos vinte capítulos do livro os numerosos testemunhos e documentos fornecidos por muitas dezenas de pessoas que privaram com Welles em diferentes momentos, desde sua infância de menino prodígio até à volta do filho prodígio à América. Fica evidenciado que o nível intelectual do autor não é mais alto do que o da maioria dos cronistas cinematográficos, porém como é bem informado, seu livro irritante constitui atualmente o melhor ponto de partida para quem deseje ensaiar uma visão de conjunto sobre a carreira de Orson Welles.

Para se avaliar a contribuição artística de Orson Welles deve se deixar de lado a preocupação de estabelecer uma discriminação drástica entre cinema e teatro, eco de uma polêmica estética ultrapassada. Um estudo

inteligente certamente revelará a unidade profunda entre as atividades teatrais, cinematográficas, radiofônicas e de televisão do artista. O que perturba o quadro é a imagem de si próprio que ele durante tantos anos tentou impor. Não é difícil delinear o esquema psicológico que motivou seu comportamento e suas pretensões. Ele foi não só um menino prodígio mas alguém que ainda em plena adolescência conheceu os mais espetaculares sucessos. Ao mesmo tempo, como tanta gente, Orson Welles nunca se tornou realmente um adulto, não encontrou um equilíbrio espontâneo nas relações humanas e foi levado pelo mecanismo das necessidades crescentes a se apresentar cada vez mais capaz de compreensão e criação universais. Vimo-lo na ABI em mil novecentos e quarenta e poucos fazendo conferências afluídas sobre pintura e literatura. Como dramaturgo, nutriu as maiores esperanças com a montagem de *The Brainless Lobster* em Londres e Paris. A fim de revelar suas ideias políticas e sociais, participou de uma homenagem a Léon Jouhaux, e seu pensamento não se distinguia do das mornas personalidades oficiais que escreveram sobre o velho e melancolicamente decadente líder sindicalista francês. Em compensação, as moças ingênuas que namora ou com quem se casa, Lea Padovani, Rita Hayworth, declaram-se sufocadas pelo seu gênio. As frustrações e as irrisórias compensações não devem, porém, levar-nos a um exagero contrário ao do nosso personagem, e à conclusão de que ele não tem importância. Do momento que fiquem estabelecidas as suas limitações, podemos anotar com entusiasmo tudo que o encanto e a arte de Orson Welles deram ao mundo durante os últimos vinte anos.

A eclosão fulgurante das quatro virtudes fundamentais de Welles deu-se cronologicamente na ordem inversa da importância: a voz, a presença, o talento como diretor, o americanismo. Foi sobretudo a qualidade da voz, igualmente excelente ao natural, na transmissão ou no registro, que lhe granjeou rapidamente celebridade como O Sombra, personagem de novela radiofônica. A presença, o que os agentes de conferências — comércio muito próspero na América — chamam de *platform personality*,

é a autoridade que emana da simples aparição, qualidade sem muita relação com a arte de representar. Quanto à direção, trata-se de uma ordem superior de preocupações, pois é através da direção dramática, das concepções suscitadas pelas necessidades internas do ato de dirigir, que Orson Welles pensa e comunica o seu pensamento. Mas é sobretudo como americano que deixará uma marca profunda na arte de nosso tempo. É difícil imaginar outro, que não esse filho da América, capaz de modernizar com tanta espontaneidade e desenvoltura a herança cultural do Ocidente. Diferentemente do que acontece com os europeus, o vanguardismo não foi para Welles uma reação contra o peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo. Montar *Júlio César* com roupas modernas, vestir Brutus com o paletó do homem comum de 1938 e César com a camisa negra fascista, ou transpor a ação de *Macbeth* para as Antilhas e fazer representar a peça por negros, não eram provocações polêmicas e muito menos o resultado de um cálculo estético elaborado. Colocando no jogo a carta da atualidade e a de sentimentos primitivos permanentes, Orson Welles tentou, e conseguiu introduzir estímulos novos nas relações entre o público teatral e os textos clássicos. Mais tarde, quando filmou Shakespeare, realizou *Macbeth*, segundo os mesmos princípios com os melhores resultados. Por outro lado, na transposição de *Othello* para o cinema, deixou-se arrastar pelo estilo do ambiente de Veneza para um clima de convenção sufocante para seu talento.

O início da carreira de Orson Welles se situa nos cinco ou seis anos anteriores à guerra, momento extraordinariamente vivo da história do teatro norte-americano. Foi então que surgiu o Group Theatre, de Clifford Odets, ainda hoje influente através do Actors Studio, que é em parte seu sucedâneo. Muitos outros grupos exerceram uma atividade fecunda naquele período, o Popular Theatre, o Living Newspaper, o Try Out Theatre, e o Negro Theatre, todos financiados pelo governo, coisa rara na América. Tratava-se da política de Roosevelt para enfrentar a onda de

desemprego que atingira também a classe teatral. Eram os anos do Fascismo e da Frente Popular na Europa, e na América os ambientes artísticos e intelectuais tinham frequentemente certa coloração esquerdista. As forças políticas reacionárias atacaram duramente o apoio da administração a essas atividades teatrais, e o governo, alguns meses antes da guerra, cortou as subvenções. Mas os cinco anos de atividade foram ricos de consequências, e durante quase todo esse tempo Orson Welles agiu no quadro do Federal Theatre, nome de conjunto do movimento. Além do *Júlio César* e do *Macbeth* negro, Welles modernizou mais um clássico, o *Fausto* de Marlowe, com a duração reduzida a uma hora e meia, e cuja representação, como todas as que dirigiu naqueles anos, era feita sem intervalos, que segundo ele atrapalhavam a unidade e o ritmo do espetáculo. Quase todas as peças modernas que montou tinham um fundo de preocupação social. *Ten Million Ghosts*, de Sidney Kingsley, era um libelo candente contra o comércio armamentista. O assunto de *The Cradle Will Rock* [O berço vai balançar], de Marc Blitzstein, era ainda mais polêmico. Descrita na época como uma “opereta da classe operária”, a peça era uma sátira violenta contra a vida política e a situação social nos Estados Unidos. A propaganda anticapitalista financiada pelo governo provocou escândalo e Orson Welles organizou o seu próprio grupo, o *Mercury Theatre*, que levou consigo para Hollywood quando foi contratado pela RKO.

O interesse de Orson Welles pelo cinema vinha de longe e abrangia as obras do passado. Quando montou a peça de Labiche que intitulou *Horse Eats Hat*, procurou inspirar-se no filme mudo de René Clair baseado na mesma obra, *Un Chapeau de paille d'Italie* [O chapéu de palha da Itália]. Esse episódio indica não só sua familiaridade com o repertório cinematográfico da Film Library de Nova York, como também o fato de que não via fronteiras entre cinema e teatro, e estava disposto a percorrer esses terrenos vizinhos com a mesma liberdade desenvolta e criadora. Ele já o havia feito em Nova York e repetiria a façanha em Hollywood.

[1958]

---

1. Londres: Hutchinson, 1956.

# Charles Foster Kane

Orson Welles não se preocupava com a distinção estética entre cinema e teatro, porém era este último que ele levava realmente a sério. A partida para Hollywood significava a seus olhos uma experiência passageira, cujo objetivo principal seria reunir fundos para um espetáculo teatral ambicioso e caro, *Five Kings*, fusão de fragmentos das peças históricas de Shakespeare. Mas também deve ser levada em consideração a curiosidade experimental de Welles pelo meio de expressão cinematográfica. Como só aceitou trabalhar para o cinema depois de insistentemente convidado, obteve promessa de carta branca para agir.

As motivações da indústria cinematográfica em se lançar na aventura são menos claras do que as de Welles. Podia-se facilmente prever, por inúmeros precedentes na história do cinema, que a vitalidade e o não conformismo do jovem diretor de 24 anos iriam provocar dissabores em Hollywood. Somos levados a crer que esse tipo de incidente faz parte do mecanismo vital da indústria cinematográfica. Os industriais estão cansados de saber que o talento, a inteligência, a imaginação e o não conformismo são uma fonte de dificuldades, mas ao mesmo tempo tudo se passa como se reconhecessem a necessidade de absorver de vez em quando esses ingredientes, como remédios desagradáveis mas essenciais para a saúde.

O sucesso publicitário da adaptação radiofônica de *A guerra dos mundos* contribuiu para avivar o interesse de Hollywood por Orson Welles, mas o

que decidiu a RKO a contratá-lo foi a convicção de George Schaefer, superintendente da empresa, de que naqueles fins da década dos anos 1930 o cinema norte-americano tinha chegado a um beco sem saída, de onde a necessidade de ensaiarem sua renovação.

As primeiras ideias cinematográficas de Orson Welles foram consideradas excessivamente experimentais e a famosa carta branca revelou-se inoperante, apesar de estabelecida num elaborado contrato de setenta páginas. Era uma adaptação de *Heart of Darkness* [*Coração das trevas*], de Joseph Conrad, na qual Welles pretendia levar até as últimas consequências o princípio da câmera subjetiva. Marlowe, o narrador da novela, seria no filme a própria câmera. Essa ideia de cinema na primeira pessoa do singular foi mais tarde realizada por Robert Montgomery em *A dama do lago*.

O roteiro de *Heart of Darkness* chegou a ser inteiramente escrito e os artistas escolhidos, porém nas vésperas de iniciarem a filmagem a produção foi cancelada. Welles escreveu outro filme, baseado em *The Smiler with a Knife*, do poeta inglês Cecil Day-Lewis, romance policial escolhido pelos produtores, mas o projeto também foi abandonado devido às dificuldades na escolha dos atores. O diretor não queria utilizar figuras conhecidas, a RKO desejava o oposto e chegou a entabular negociações com Carole Lombard e Rosalind Russell; entretanto, essas atrizes, então em pleno fastígio, recusaram-se a trabalhar sob a direção de um estreante. Naquela época havia esmorecido o intercâmbio entre a Broadway e Hollywood, e assim o grande prestígio artístico de Orson Welles em Nova York não encontrara eco na colônia cinematográfica. Orson Welles pôde rodar o terceiro roteiro que escreveu, dessa vez baseando-se num argumento da própria lavra, *Citizen Kane*.

O ano que Welles passou em Hollywood antes de poder começar a filmar não foi empregado só em escrever três roteiros e discutir com a RKO. Ao mesmo tempo em que se familiarizava detalhadamente com o funcionamento e as possibilidades fotográficas e sonoras de um estúdio, ele

completava a cultura cinematográfica iniciada na Cinemateca de Nova York. Assistiu a um número considerável de fitas, algumas delas seis ou sete vezes seguidas, contando-se entre as obras mais analisadas as de Fritz Lang, Hitchcock, King Vidor, René Clair, John Ford e Frank Capra. *Citizen Kane* conserva traços dessa assimilação maciça de películas alheias, diluídos porém numa linguagem não só pessoal e brilhante mas sobretudo aderida de forma indescutível ao tema: a vida de Charles Foster Kane, eminente cidadão norte-americano. As semelhanças evidentes entre Kane e Hearst, que provocaram tantas polêmicas, eram na realidade superficiais e puramente anedóticas. O personagem criado por Welles não estava dentro dos moldes simplificados da sátira.

O cidadão Kane pode às vezes dar a impressão de falta de consistência e unidade psicológicas ou um sentimento de inacabado, mas isto faz parte do modo encontrado pelo autor para situar o seu herói. Estamos longe do delineamento completado e convencional de um caráter; Welles opera por aproximações sucessivas, sem circunscrever a essência de uma personalidade, mas mostrando séries diversas, eventualmente contraditórias, de suas aparências. O fio condutor da história, o pretexto encontrado para manter o interesse do espetáculo, é a procura da solução de um enigma, o sentido da palavra que Kane pronuncia ao morrer. Por razões de técnica dramática, o cineasta chega a dar a impressão, durante o desenrolar da fita, de que o esclarecimento desse pequeno mistério poderá ser a chave para a compreensão de muitos outros mistérios e talvez para o maior de todos, a significação última de uma vida humana. Na realidade, quando a charada se torna explícita para o espectador, apenas um elemento psicológico importante é acrescentado a tudo o que já se sabia sobre Kane, e é só. Continua intacto o tecido de ambiguidades e contradições da natureza humana.

É difícil imaginar outra forma que não a empregada por Orson Welles para contar a sua história. A unidade de pontos de vista e o respeito à cronologia o levariam a uma lógica e integridade que nos dariam melhores



armas de julgamento e destruiriam o fundamento da existência artística de Charles Foster Kane, que é a nossa incerteza final. Por isso, considero absurda a crítica que mais frequentemente se faz a esse filme, a de que Welles tenha procurado um modo diferente de narração por razões sistemáticas e artificiais, movido pela preocupação de ser original a todo custo.

Nem todos os outros aspectos do filme são tão indiscutíveis quanto o seu arcabouço. Os que acham que a mestria não deve ser notória terão inúmeras razões de crítica a esse filme. Orson Welles não teve nenhum pudor em brilhar e o descomedimento não o intimidou. O parentesco psicológico entre ele próprio e o personagem que criou é certamente muito maior do que o existente entre Kane e Hearst. A vontade de poder em Welles e Kane, meio bárbara e igualmente ilógica, reflete uma igual insegurança e desequilíbrio, e se liga nos dois casos aos choques emotivos provocados pela contemporaneidade entre a criança e o adulto.

Quando da realização de *Citizen Kane*, já há muito se faziam em Hollywood ensaios de utilização dramática da psicanálise, mal que perdura até hoje. Um aspecto suplementar notável de *Citizen Kane* é que o tema aflora suscitado espontaneamente pelo aprofundamento dramático e psicológico, sem tese ou fórmula preconcebida.

Apesar de sua importância tão grande em tantos terrenos, é possível que a significação maior de *Citizen Kane* deva ser situada no campo social. Obra profundamente americana, esse primeiro filme de Orson Welles é um convite para meditarmos sobre o sucesso e a frustração.

[1958]

# A decepção de Orson Welles

A semelhança maior entre a vida de William Randolph Hearst e *Citizen Kane* é que o magnata do jornalismo norte-americano provocou com sua fortuna a ascensão de uma atriz medíocre, Marion Davies, o mesmo sendo tentado por Charles Foster Kane com a carreira de cantora de sua segunda mulher. Porém, para Louella Parsons, que saiu empalidecida e quase em lágrimas de uma projeção especial do filme, *Citizen Kane* era uma biografia não autorizada e ofensiva de seu patrão. Hearst iniciou imediatamente uma ação de grande envergadura para impedir a distribuição da obra, e a principal cronista cinematográfica de sua rede jornalística teve papel eminente nessa campanha. Louella Parsons não se limitou a escrever uma série ininterrupta de ataques contra Orson Welles; gozando de muita autoridade em Hollywood, o terreno pareceu-lhe maduro para tentar uma audaciosa chantagem. Os principais chefes executivos de Hollywood, Louis B. Mayer em primeiro lugar, convenceram-se rapidamente de que a divulgação de *Citizen Kane* provocaria o boicote do conjunto da produção cinematográfica norte-americana por parte da imprensa de Hearst. Louella Parsons levou suas ameaças a Nova York, centro legal e financeiro da indústria, e durante algum tempo circularam rumores de que as companhias estavam se quotizando a fim de oferecerem à RKO uma vultosa compensação para que destruísse a fita. Numa carta ao crítico de cinema John Chapman, Hearst

sugeria como linha de campanha considerarem Orson Welles como “um comunista traidor”. A peça que Welles entretanto montara em Nova York, uma adaptação de *Native Son*, de Richard Wright, prestava-se às explorações reacionárias. Apesar desse gênero de polêmica não ter então o efeito devastador que mais tarde adquiriu, tudo indica que a defesa de *Citizen Kane* contra a formidável pressão só teve sucesso graças à energia e perseverança de George Schaefer, presidente da RKO. A situação, aliás, chegou a ser tão crítica que em determinado momento Welles, duvidando da força ou da decisão de seu protetor, iniciou uma ação judicial preventiva contra a companhia.

As polêmicas de Hearst facilitaram sobremaneira a promoção publicitária de *Citizen Kane*, cujo lançamento em Nova York foi um triunfo. O sucesso acompanhou o filme nos outros grandes centros, registrando-se ao mesmo tempo na crítica uma apreciação calorosa e unânime. Nas cidades pequenas, porém particularmente nas do *Middle West*, a carreira comercial da fita foi um fracasso. Na Inglaterra repetiu-se o fenômeno. O continente europeu estava, em 1941, fechado para o cinema americano, com uma única exceção de Portugal, e assim aumentara muito a importância do mercado sul-americano; mas o resultado financeiro da distribuição da fita no Brasil, por exemplo, foi um desastre, inclusive no Rio e em São Paulo.<sup>1</sup>

Lançado *Citizen Kane*, o contrato entre Orson Welles e a RKO previa mais três filmes. A pouca receptividade do público provinciano e a incerteza quanto aos resultados financeiros finais da fita provocaram o abandono definitivo dos dois projetos anteriores, *Heart of Darkness* e *The Smiler with a Knife*, cujos roteiros eram, segundo depoimento de Welles, artisticamente muito mais audaciosos. Também precisou ser cancelado um projeto mexicano que acariciava, *The Way to Santiago*, que deveria ser interpretado por Dolores Del Rio, pois o governo do México recusou sua colaboração para uma história que situava uma *gang* nazista em atividade na capital do país. As discussões foram laborosas e Orson Welles só iniciou

a filmagem de *The Magnificent Ambersons* [Soberba] seis meses depois do lançamento de seu primeiro filme.

A novela de Booth Tarkington, *The Magnificent Ambersons*, é em geral considerada convencional e medíocre. É em todo caso evidente que o livro serviu para Welles apenas como ponto de partida para uma fita que se tornou tão pessoal quanto *Citizen Kane*. Mais uma vez estamos diante de um drama do poder e do orgulho, reavivando-se numa trama nova o tema das raízes infantis do egocentrismo do adulto. Ainda aqui as situações e os personagens de Welles se inserem na sociologia americana. Depois da biografia de uma grande figura urbana, Welles retrata uma família da aristocracia rural destruída pela força do progresso. Não se pode julgar artisticamente este segundo filme com a mesma segurança com que se analisa *Citizen Kane*. *The Magnificent Ambersons* foi arrancado das mãos do autor antes de ser completado. Orson Welles manifestou sua insatisfação pela forma final dada ao filme, declarando que provavelmente havia sido cortado com máquina de aparar grama. Em todo caso, o roteiro foi escrito por ele, e também dirigiu a filmagem. Por outro lado, não tendo a RKO providenciado tomadas suplementares, os montadores foram obrigados a colar os fragmentos mais ou menos segundo a concepção original.

O arcabouço de *The Magnificent Ambersons* é mais ortodoxo do que o de *Citizen Kane*, pelo menos no que se refere à cronologia dos acontecimentos. A introdução na qual são situados os personagens e o terreno da ação lembram a primeira parte de *Citizen Kane*, num estilo de documentário reconstituído, sendo porém tratada num tom humorístico. Nessa fita Orson Welles continua a ser um poderoso diretor de atores. A moldagem que lhes imprime é tão forte que a figura do jovem Amberson (Tim Holt), que teria interpretado se estivesse no elenco, não cessa de evocar o jovem Kane, revelando-se assim mais uma vez a constância de sua temática.

A técnica de tomadas de vistas é bastante semelhante nos dois filmes. As objetivas de ampla angulação do fotógrafo Gregg Tolland continuam a ser utilizadas em cenografias fechadas que incluem tetos, e sua sábia manipulação permitiu que se criassem campos visuais cada vez mais profundos. A estes foi conferida uma perspectiva sonora mais convincente do que as atuais técnicas estereofônicas, pelo menos as exibidas até agora nas salas paulistas.

Apesar das semelhanças estilísticas e técnicas entre os dois filmes, há em *The Magnificent Ambersons* maior maturidade artística no emprego dos recursos cinematográficos. Embora Orson Welles tenha sido afastado na fase final de construção da obra, é evidente que em sua concepção a importância da montagem diminuiu sensivelmente, se bem que a ela se deva a inesquecível sequência do passeio em trenó na neve. O desenvolvimento dramático apoia-se cada vez mais nas tomadas de vistas contínuas, com a câmera em movimento ou não. O grande exemplo do primeiro caso é a extraordinária sequência da festa durante a qual a câmera percorre livremente os salões de grupo em grupo, enquanto a pista sonora acrescenta ao movimento uma surpreendente dimensão ao registrar simultaneamente vários fragmentos de diálogos cuja intensidade sonora está rigorosamente subordinada às distâncias. Em matéria de densidade dramática, porém, um dos mais altos momentos do filme foi conseguido pela câmera fixa. Trata-se da tomada contínua que dura dez minutos, na qual o jovem Amberson come e conversa com a tia. Como arte de representar e como sutileza psicológica, essa sequência é das mais importantes na história do cinema. Sua riqueza deve-se sobretudo à qualidade do diálogo, desenvolvido em dois planos distintos. As referências corriqueiras da tia sobre a sofreguidão com que o sobrinho engole os doces são intercaladas por perguntas insidiosas a respeito de um passeio, reveladoras de um ciúme secreto e devorador.

Quanto mais se examinam os dois primeiros filmes de Orson Welles, mais se evidencia o passo gigantesco dado de um para o outro. A mestria do

primeiro ainda se situa no terreno mais familiar a Welles, o do espetáculo. Essa primeira experiência, porém, revelou ao jovem diretor um dos aspectos fundamentais da natureza do meio de expressão, a vocação romanesca do cinema. *Citizen Kane* ainda tem muito de um *show* de alta tensão dramática, ao passo que as qualidades excepcionais de *The Magnificent Ambersons* são sobretudo narrativas. Com esse segundo filme, Orson Welles completou a sua descoberta do cinema e revelou-se em condições de dar ao mundo uma das grandes contribuições artísticas do século. Ao lhe arrancarem das mãos a obra antes de acabada, ele sofreu sua primeira decepção de criador cinematográfico. Naquele momento, aliás, a situação já estava se esclarecendo para Hollywood: Orson Welles cumprira sua função estimulante e a indústria se preparava para destruí-lo.

[1958]

---

1. O insucesso de *Citizen Kane* não foi esquecido pelo comércio cinematográfico brasileiro. Há cerca de dois anos, por ocasião do relançamento mundial da fita, os agentes da RKO no Rio, após consultarem alguns exibidores, desaconselharam formalmente a matriz americana a incluir o Brasil no esquema. A decisão foi aliás pouco acertada, pois desde 1941 não só grande parte das inovações de *Citizen Kane* entrou para a rotina de Hollywood, como o seu autor se tornou um astro bastante popular. Um fato atual demonstra que a cisma dos exibidores paulistas em relação a Orson Welles continua intensa. Sua última fita, *Confidential Report* [*Grilhões do passado*], já se encontra em São Paulo. As primeiras notícias sobre sua apresentação surpreenderam os meios cinematográficos, intelectuais e artísticos da capital, pois indicavam que seria lançada entre nós em programa duplo numa sala de terceira categoria, o Cinema Broadway.

# A arte de não mostrar

Na época dos primeiros estetas do cinema acreditava-se que este era, pelo menos virtualmente, muito mais rico do que as outras artes. Esse entusiasmo era ao mesmo tempo justificado e ingênuo. Se por um lado acentuava-se, com razão, seu sentido de *fato novo* na história das artes, por outro compreendia-se mal a natureza de seu poder. Comparando-o à literatura, definia-se a sua superioridade pela capacidade de mostrar, em vez de somente descrever ou contar. Segundo o mesmo critério, a vantagem da tela sobre o palco consistiria na sua possibilidade de mostrar mais.

Bastante cedo, os artesãos que manipulavam a linguagem ainda bárbara do cinema compreenderam que a narração por imagens exigia a elipse, isto é, a omissão de imagens que ficavam subentendidas. Já se evidenciava que não se podem satisfazer todas as exigências dramáticas pela simples exposição de imagens. As imagens apresentadas evocam frequentemente situações não visualizadas que devem ser imaginadas pelo espectador. O relevo e o sentido do que é visto dependem em parte do que não se mostra.

Essa questão foi aprofundada no momento decisivo da história do cinema, o período de D. W. Griffith. A preocupação não se limitava unicamente às elipses. Tendo em vista a intensidade dramática, procurava-se evitar que todos os elementos contidos numa imagem ficassem visualmente explícitos. O exemplo mais célebre é a cena da volta ao lar,

depois da guerra, em *Birth of a Nation*. Trata-se sobretudo de fixar o primeiro encontro entre o soldado e sua mãe. Ela não é mostrada. Vê-se apenas através da porta seu braço que envolve o filho e o atrai docemente para dentro de casa. A intensidade dessa imagem de 1915, à qual continuam sensíveis os espectadores de hoje, demonstrou o extraordinário poder da sugestão em cinema. Alguns anos mais tarde, Chaplin realizou *A Woman of Paris* [*Casamento ou luxo?*], filme dos mais importantes na evolução da linguagem cinematográfica, cuja construção e estilo dependeram inteiramente das elipses, sugestões e insinuações. As realidades visualizadas eram simples fragmentos de um todo muito mais complexo.

O caráter não visual da literatura, o fato de que essa linguagem não mostra, mas descreve, conta, sugere, exige muita contribuição do leitor. É como se existisse entre este e a obra literária uma margem vazia que lhe cabe preencher a fim de que se estabeleça a comunicação. Entre o palco e o espectador o contato é mais direto, porém o lado visual da linguagem do teatro não é preponderante; é à palavra que compete dar ao campo dramático as suas verdadeiras dimensões espaciais e temporais. E são semelhantes as relações entre a linguagem falada e o espectador, e a linguagem escrita e o leitor.

De acordo com os estetas de há quarenta anos atrás, a grande virtude do cinema era ser mais direto, mais imediato do que a literatura ou o teatro. Eles imaginavam que a nova linguagem iria suscitar no homem um novo tipo de apreensão essencialmente visual, desligado do mecanismo tradicional da inteligência. Consideravam a linguagem escrita e falada, em suas expressões artísticas, como emanações retrógradas do passado, como artifícios laboriosamente construídos para suprir a incapacidade de mostrar. Na realidade, uma constante na história do cinema demonstra a frequente insuficiência da imagem cinematográfica em si. O cinema foi obrigado a apreender laboriosamente a técnica de não mostrar. Mesmo no mais alto momento da tendência do cinema a ser linguagem especificamente visual,



ou seja, o dos exercícios da montagem soviética, a realidade última nunca foi explicitada pela imagem. Os fragmentos visuais da realidade eram postos em conflito, a fim de nos conduzirem a novas realidades, a ideias abstratas.

Na ordem das preocupações que estamos desenvolvendo, o aparecimento do cinema falado foi um acontecimento extraordinariamente enriquecedor, porque, ultrapassado o inevitável momento de crise e transição, a linguagem viu-se acrescida de muitas das possibilidades não só do teatro mas também do rádio, onde já se iniciara a exploração de um novo terreno artístico, o dos sons. A utilização dos recursos do diálogo conferiu ao cinema maiores possibilidades de fugir das limitações do visual. Um filme recente, *Twelve Angry Men* [*Doze homens e uma sentença*], servirá de exemplo útil. Nessa obra tomamos simultaneamente conhecimento de vários dramas. Há um crime; há indicações sobre histórias de dois velhos, ambos com as vidas frustradas, um tendo conservado uma dignidade serena, o outro provavelmente com os nervos desequilibrados; há o drama de um pai em conflito com o filho; há o arquiteto que percorre as ruas procurando esclarecer alguns aspectos do crime; há mais uma série de elementos biográficos sobre diferentes pessoas, e finalmente um grupo de homens reunidos numa sala. O único drama que nos é mostrado é o dos conflitos entre esses homens. Porém, ele só adquire sentido em função das situações que são descritas, evocadas ou sugeridas pelos diálogos, e que fazem trabalhar nossa imaginação. Em seguida, tudo se passa como se projetássemos na situação que nos é mostrada todos os elementos não visuais mais ou menos trabalhados pela nossa inteligência. Por esse mecanismo de intercâmbio se estabelece a comunicação dramática entre a fita e o público.

O melhor exemplo da situação cinematográfica que conduz a outra, evocada e desenvolvida sem ser filmada, encontra-se numa fita de Jean Renoir, *La Règle du jeu* [*A regra do jogo*]. Nela processam-se as ações dos padrões e dos criados em linhas paralelas que frequentemente se

encontram. Por uma cena de refeição na copa ficamos sabendo ao mesmo tempo o que se passa na sala de jantar dos patrões. A sequência situa-se no primeiro terço da fita e é importante para completar o delineamento dos personagens e indicar as situações dramáticas. Os criados conversam animadamente e definem-se a si e aos patrões, que são o principal assunto debatido. O garçom que está servindo na sala interrompe por vezes o seu constante vai e vem para intervir na conversa. Por seu intermédio ficamos a par do comportamento e do estado de espírito dos patrões e seus convidados, que começam a viver uma situação semelhante à que se desenvolve entre a criadagem diante dos nossos olhos. Essa transposição do recurso do vaudeville burguês, que consiste em fazer os criados explicarem para o público o caráter e a situação dos personagens da peça, teve um resultado excelente em *La Règle du jeu*. É de admirar que a fórmula não tenha sido retomada e desenvolvida.

Orson Welles, que apesar das aparências é o assunto principal deste artigo, em suas duas primeiras fitas revelou-se muito hábil na arte de não mostrar. Se bem que não tenha inovado nesse terreno, algumas das elipses de *Citizen Kane* continuam até hoje a provocar surpresa e admiração.

O problema de não deixar a imagem se esgotar na explicitação de uma realidade, o transporte da atenção de uma realidade para outra, interessou profundamente Welles, que indicou soluções não só totalmente originais, mas frontalmente contrárias às habituais. Neste caso, em vez de mostrar menos, ele resolveu mostrar mais. A ampliação do campo cinematográfico, sobretudo no sentido da profundidade, permitiu-lhe situar numa mesma imagem ações simultâneas relativamente autônomas. Na cena em que a mãe de Kane decide com o representante de um banco o destino do filho, vê-se através da janela a criança brincando na neve. Isso não só introduz uma realidade nova no interior da primeira, como inicia a sequência seguinte fora da casa na qual o personagem principal é o menino. Já vimos num exemplo citado em artigo anterior como também através dos diálogos Welles introduz duas situações diversas numa mesma imagem. Não

sabemos exatamente as alterações que os cortes e a montagem dos produtores provocaram em muitos momentos de *The Magnificent Ambersons*. É possível que o desenvolvimento e o ritmo interior da imagem estivessem se transformando nas mãos de Welles numa dialética interna que proporcionaria novos rumos para a linguagem cinematográfica. A simultaneidade das linhas dramáticas ou das situações psicológicas, a alternância da ênfase numa ou noutra dariam à narrativa cinematográfica maiores possibilidades para a expressão de complexidades dramáticas, até agora reservadas à literatura. Depois de *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons*, Welles ainda continuou a filmar. Porém as circunstâncias se tinham modificado, e tanto a sua ação quanto a sua influência se exerceram em outras direções.

[1958]

# A aventura brasileira

A terceira fita de Orson Welles para a RKO, *Journey into Fear* [*Jornada do pavor*], foi realizada contemporaneamente a *The Magnificent Ambersons*. A firma produtora aproveitou-se do acúmulo de trabalho para convencer Welles a ser apenas produtor, roteirista e ator de sua terceira obra, entregando a direção a Norman Foster, pessoa de gosto convencional e comercial. Nessa altura, Orson Welles provavelmente já sentia a desconfiança crescente da indústria, e preocupava-se em fazer um sucesso financeiro de *Journey Into Fear*, que se baseava numa novela de espionagem de interesse atual. Apesar das suas boas disposições para com os interesses da indústria, os trabalhos finais de corte e montagem foram, como já acontecera com *The Magnificent Ambersons*, retirados do seu controle. Quando no final da realização desses dois filmes a crise se declarou abertamente, Welles estava ausente. Viajara para o Brasil logo após o término das filmagens, deixando a colaboradores de sua confiança instruções completas para a montagem e acabamento das fitas.

As disputas entre a RKO e Welles prosseguiram pelo telégrafo e o telefone internacional. Testemunhas ocasionais ouviam a voz poderosa de Welles na cabina telefônica do Copacabana Palace gritar para Hollywood frases como: “Está bem, sei que sou unicamente o autor e o produtor, mas penso que poderiam ter-me consultado antes de alterarem aquela encantadora cena do quarto”. Finalmente, ele desistiu de fazer cumprir

com rigor o seu contrato, abandonou os dois filmes à sorte que os esperava nas mãos de técnicos escolhidos pela RKO, e procurou concentrar-se no trabalho que estava realizando no Rio.

No momento, Hollywood procurava maior aproximação com os mercados não atingidos pela guerra e recebeu com agrado o projeto latino-americano de Welles. Sua viagem teve o mesmo sentido da de Walt Disney, e o objetivo de sua fita era semelhante ao de *Saludos amigos* [*Alô, amigos*], ou seja, o de estreitar a solidariedade interamericana, com resultados benéficos para o comércio cinematográfico. O Departamento de Estado encorajou essas iniciativas e não negou à RKO o concurso solicitado pessoalmente por Welles em Washington. O que levou, porém, o autor de *Citizen Kane* a se lançar no empreendimento não foram preocupações comerciais e nem unicamente razões artísticas. Ele era sobretudo movido por idealismo cívico — tornara-se adepto entusiasta da política de Boa Vizinhança de Roosevelt.

O título provisório do projeto era *It's All True* [*É tudo verdade*], que deveria constar de episódios filmados em diferentes países e refletir no conjunto uma imagem verdadeira e simpática da América Latina. Apenas o episódio mexicano estava delineado, era “My Friend Bonito” [O amigo touro], história de touradas escrita por Robert Flaherty. À primeira vista pode não ser clara uma afinidade eventual entre esses artistas tão diversos. Porém, aos dezesseis anos de idade, quando ainda desejava ser pintor, Orson Welles procurava ambiente e inspiração numa viagem às secas e hostis ilhas onde mais ou menos na mesma ocasião Flaherty realizara *Man of Aran* [*Homem de Aran*]. É bastante provável que Welles tenha conhecido esse filme imortal e que datasse daí a sua compreensão da altura a que pode atingir a noção habitual e corriqueira do documentário, quando tratada com inspiração. Com efeito, não é só a utilização do esboço de “My Friend Bonito” que estabelece certo parentesco entre o projeto de Welles e a obra de Flaherty. A intenção de ambos, como aliás a da escola inglesa em geral, era tirar o gênero documentário da degradação

do pitoresco fácil, para transformá-lo num revelador agudo e inconvençional da nobreza humana.

Orson Welles chegou ao Rio com a ideia vaga de filmar alguma coisa sobre o Carnaval, fazer conferências políticas sobre a guerra e seguir viagem para colher mais episódios em outros países. Embora a política exterior brasileira em 1942 já fosse favorável às Nações Unidas, o regime interior ainda era o do Estado Novo fascista, e o conferencista foi aconselhado pelos serviços do célebre embaixador [Jefferson] Caffery a tratar de assuntos mais anódinos, literatura e pintura. Por outro lado, a atmosfera reinante nos meios oficiais não encorajava os empreendimentos artísticos audaciosos e sinceros, a não ser em arquitetura. Em todo caso, guiado pelo poeta Vinicius de Moraes, que escrevia sobre cinema no jornal *A Manhã*, Orson Welles familiarizava-se com o samba e o morro, encontrando o assunto que procurava: a eclosão da música popular desde as origens nas favelas até o clímax do Carnaval, que ele filmou em cores. Fizeram-se algumas reconstruções sumárias num pequeno estúdio, onde se realizaram longas e elaboradas seqüências. Diferente do que acontecia em Hollywood, os visitantes eram cordialmente recebidos, e assistiam ocasionalmente a cenas que revelavam um aspecto da natureza de Welles testemunhado muitas vezes em diferentes pontos do mundo. Ao contrário de um De Sica, por exemplo, tirano implacável capaz de gestos odiosos quando dirige, Orson Welles tem uma sensibilidade e simpatia humana que o levam a interromper uma filmagem complicada para consolar um pretinho chorão. Tudo indica, aliás, que ele viveu entre nós um período de rara euforia. Sua estada no Brasil evoca a experiência mexicana de Eisenstein — momento de paz e alegria criadora seguidos da mais dolorosa decepção.

Orson Welles interessou-se pelo Brasil a ponto de decidir consagrar-lhe todos os episódios de *It's All True*. Havia pouco tempo realizara-se o extraordinário feito dos jangadeiros que, capitaneados por Jacaré, tinham vindo do Ceará ao Rio apresentar as reivindicações da classe ao chefe do

governo. Welles resolveu dedicar-lhes parte do filme e partiu para Fortaleza a fim de utilizar como intérpretes os próprios heróis da façanha. Nos últimos dias da filmagem, uma vaga atirou a jangada de Jacaré contra um rochedo e o matou. Vem ao espírito a imagem de *Nanook, o esquimó*, que algum tempo depois de ser glorificado por Flaherty, morreu de fome, acidente habitual da vida polar.

As relações humanas que Welles estabelecera com os negros das favelas e os pescadores cearenses eram tão profundas quanto as de Eisenstein com os peões mexicanos; a morte de Jacaré foi a experiência mais trágica de sua vida e encerrou o período feliz da experiência brasileira. De volta ao Rio, preparou-se para filmar sequências de macumba que seriam intercaladas no episódio carioca. O material recolhido durante quatro meses de trabalho era abundante e de excelente qualidade, e tornaria *It's All True* um canto de amor e solidariedade aos negros e pescadores brasileiros. Mas então recrudesceram as polêmicas com a RKO. George Schaefer, presidente da companhia e único sustentáculo de Welles, foi subitamente destituído de suas funções. “Como veem”, declarou o cineasta aos jornalistas, “não é só na América do Sul que essas coisas acontecem.” Logo depois chegou a ordem de suspensão do trabalho. Agarrado ao telefone internacional, Welles lutou pela sua obra: tentava persuadir, discutia, implorava, ameaçava; tudo em vão. Os últimos tempos no Brasil foram lúgubres. As bebedeiras e outras manifestações escandalosas não exprimiam mais vitalidade e alegria de viver, mas raiva impotente e frustração. Os meios oficiais americanos e brasileiros estavam evidentemente pouco satisfeitos com um personagem oficial tão pouco conformista; parte da opinião o culpava surdamente pela morte de Jacaré, herói nacional. Quando teve a certeza de que perdera todo o apoio de Hollywood, Welles comportou-se como Charles Foster Kane abandonado pela mulher: destruiu os móveis do seu apartamento do Copacabana Palace e atirou os escombros pela janela. A Embaixada e as autoridades brasileiras promoveram a rápida partida do artista para os Estados Unidos.

Ele ainda tentou prosseguir a luta em Washington e Hollywood, mas tanto na política quanto na indústria os jogos estavam feitos e ele perdera.

Orson Welles nunca se resignou com o destino de *It's All True*, e durante anos pensou em juntar dinheiro para a aquisição dos negativos. Seu primeiro biógrafo<sup>1</sup> chegou a escrever que o conseguira, mas, infelizmente, a notícia não era exata. Diversas firmas entabularam negociações com a RKO, porém sempre recuaram devido ao elevadíssimo preço exigido.

Há dezesseis anos as imagens brasileiras de Welles mofam nos arquivos do estúdio.\* Não me surpreenderia se *It's All True*, ao lado de *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons*, constituísse a maior glória de sua carreira e revelasse uma faceta inédita do seu gênio cinematográfico.

Apesar de só terem subsistido fragmentos de *Que viva México!*, Eisenstein exerceu uma influência profunda no que houve de melhor no cinema mexicano até há dez anos atrás. Graças a Orson Welles, 1942 poderia ter sido a data da descoberta cinematográfica do Brasil.

[1958]

---

1. Roy Alexander Fowler, *Orson Welles*. Londres: Pendulum, 1946.

\* Em função dos direitos não licenciados, boa parte do negativo do filme brasileiro de Welles foi destruída pelos produtores, enquanto negavam-lhe o direito de concluí-lo. O material remanescente permaneceu esquecido nos arquivos da Paramount até ser redescoberto na década de 1980. Recuperado e editado por Richard Wilson, assistente de Welles, o episódio “Quatro homens numa jangada” foi lançado em 1993 com o título *It's All True*.



# Independência e dinheiro

Quando estudamos uma carreira cinematográfica, reservamos nossa simpatia para os problemas do criador. Ele é herói, transformando-se automaticamente em vilões aqueles que lhe dificultam a realização das proezas, ou seja, os produtores. Embora reconheçamos a inextricável ambiguidade do cinema como arte-indústria, continuamos a sonhar com a vitória decisiva do primeiro termo, o que é um absurdo, pois o conflito não tem solução. Quando na *jungle* do cinema, um criador, em nome de suas concepções artísticas, chega a levar um produtor quase à falência, só por um esforço de objetividade nos impedimos de sentir o gosto amável da desforra. Insensivelmente, somos levados a uma concepção maniqueísta do universo cinematográfico, no qual os criadores seriam o Bem e os produtores o Mal. A verdade, como sempre acontece, não é tão cômoda. Não só existem produtores apaixonados pelos problemas da criação artística, como são numerosos os encarregados de tarefas artísticas que não passam de meros gerentes ou operários especializados. O contorno da frente de batalha entre a Arte e a Indústria torna-se ainda mais intrincado ao observarmos que a regra do jogo cinematográfico exige, mesmo do pior produtor, um mínimo de preocupação estética, e que até o mais puro criador cinematográfico tem de se render a uma certa meditação comercial. Voltamos assim ao círculo férreo da própria natureza do cinema, mas dispostos sempre a valorizar na primeira oportunidade os

acontecimentos que exprimam uma tendência de fuga a esta inelutável realidade.

Por ocasião da ruptura entre Orson Welles e a RKO, a companhia alegou que as experiências e inovações do artista estavam custando aos cofres da companhia cerca de 4 milhões de dólares. O montante é certamente muito exagerado, porém isso não tem importância. Mesmo que o déficit da firma tenha sido de apenas 1 milhão, é compreensível que seus responsáveis comerciais tenham interrompido a aventura. Por outro lado, se examinarmos os interesses da indústria em seu conjunto e num período de tempo extenso, verificamos que a aventura foi não só necessária, mas barata. Quatro milhões de dólares é uma quantia módica se pensarmos em termos da vitalidade e atrativos novos que a vulgarização das ideias de Orson Welles trouxe para o cinema americano da década dos 1940 e no que, de forma mais sutil, sua obra significou para a formação dos novos quadros de cineastas cujas atividades começaram a se divulgar em torno de 1950. O dinheiro gasto com Welles corresponde às grandes quantias que uma indústria poderosa emprega em trabalhos de pesquisa sem interesse prático imediato. Como as preocupações dos industriais do cinema são imediatistas, a RKO não podia compreender a situação com essa altura de vistas, e o rancor que dedicou a Welles provavelmente contribuiu mais do que motivações puramente comerciais para impedir que este entrasse na posse dos negativos filmados no Brasil.

A oportunidade seguinte que Hollywood ofereceu a Welles foi extremamente modesta: a interpretação do papel de Rochester em *Jane Eyre*, de Robert Stevenson. Interessava-lhe muito o romance de Charlotte Brontë, cuja adaptação lhe valera seu maior sucesso artístico no rádio. Stevenson utilizou, mas sem inspiração e unicamente como efeito, algumas das ideias de Welles sobre iluminação e diálogo. Como Rochester, a presença de Welles causou impressão e deu autoridade às cenas melodramáticas, a tal ponto que foi graças a esse filme, em última análise medíocre, que ele ascendeu à categoria de astro. Uma simples carreira de

ator estava, porém, longe demais de seu ideal ambicioso de vida e Welles procurou compensação para os dissabores cinematográficos lançando-se a fundo na campanha pela reeleição de Roosevelt, tornando-se colunista de um sindicato [rede] de onze jornais e fazendo conferências sobre os perigos do fascismo e a necessidade da cidadania mundial. O resto de seu tempo ele empregava numa atividade que o apaixonara desde menino e que nunca cessou de cultivar, a mágica. Montou com muito sucesso uma série grande de espetáculos para os soldados mobilizados, e como participou com seu número em *Follow the Boys* [*Epopéia da alegria*], filme produzido especialmente para os exércitos americanos espalhados pelo mundo, essa faceta de sua habilidade ficou registrada. No início da sequência vê-se um coelho de cuja cartola saem o mágico e sua companhia, e só essa introdução é trucada. Depois a câmera limita-se a filmar Orson Welles engolindo dólares em chamuscas ou serrando ao meio Marlene Dietrich.

O produtor Sam Spiegel, que há pouco fundara a International, trouxe Orson Welles de volta a Hollywood, inicialmente só como ator, mas dando-lhe em seguida a possibilidade de realizar *The Stranger* [*O estranho*] como roteirista, diretor e ator. A prudência fez Spiegel tomar muitas precauções, e Welles aceitou docilmente todas as cláusulas de segurança do contrato. A mais importante exigia que o roteiro final estabelecido de comum acordo fosse seguido fielmente, sem variantes. Como a garantia não lhe parecesse suficiente, Spiegel não arredou pé do estúdio durante todo o tempo da filmagem. Mais tarde ele contou a um jornalista que no único dia em que foi obrigado a se ausentar, Welles filmou de forma diferente da combinada. Acrescentou que as cenas provavelmente ficaram melhores, e explicou o comportamento de Welles como uma insubmissão quase inconsciente contra as normas que fora obrigado a aceitar para prosseguir sua carreira cinematográfica. Como Stroheim no passado, assegurando à indústria um sucesso comercial ele esperava reconquistar a liberdade para as fitas seguintes. *The Stranger* foi um sucesso financeiro e constitui um resultado

estético curioso; pode-se considerar a fita indiferentemente como de Orson Welles influenciado por Hitchcock ou o contrário.

A obediência de Orson Welles lhe valeu os frutos esperados. Mas não foi só o bom comportamento na Internacional que encorajou a Columbia a deixá-lo realizar *The Lady from Shanghai* [A dama de Shanghai]. Sua mulher, Rita Hayworth, lá estava sob contrato e deve ter pesado na decisão. Dizem também que Welles devia 60 mil dólares a Harry Cohn, chefe da Columbia, e que este não viu outra maneira de reaver seu dinheiro senão contratando-o e deduzindo a quantia do seu salário. De qualquer forma, ele viu aceito um roteiro sumário que datilografara numa dezena de páginas e obteve plena liberdade de ação dentro de um orçamento importante. No entanto, não havia em seu trabalho sinais do método e da disciplina rigorosos que se impusera por ocasião de *Kane* e dos *Ambersons*. Ele agiu como se quisesse desferrar-se das humilhações sofridas em Hollywood; ao mesmo tempo, a irresponsabilidade de que deu mostras exprimia certamente uma grande confiança em sua inspiração.

O orçamento previsto já havia estourado há muito quando, depois de longas filmagens nas costas do México e no bairro chinês de São Francisco, a fita foi apresentada aos produtores. As explosões de indignação são fato cotidiano em Hollywood, mas a de Harry Cohn e de seus colaboradores diante de *The Lady from Shanghai* não foram esquecidas. Ninguém entendeu a história e com razão. Os personagens de Welles locomovem-se de forma arbitrária, aparecem e se eclipsam movidos por razões ignoradas. Tentou-se esclarecer o imbróglio com algumas remontagens, mas inutilmente; o próprio Welles confessou mais tarde a André Bazin que seria incapaz de contar de forma coerente os acontecimentos da fita. Nada disso impede que *The Lady from Shanghai* possua, através dos tipos e situações delineadas, um admirável e rancoroso ardor polêmico, não só contra valores convencionais da vida americana em geral mas também contra os mitos em série das fábricas de quimeras de Hollywood. Foi nessa perspectiva que Welles utilizou Rita Hayworth,

sacrificando seus longos cabelos, fazendo-a representar bem e no fim da fita abandonando o personagem que encarna estendido no chão e agonizante. Na célebre primeira sessão privada um dos dirigentes do estúdio exclamou revoltado: “Ele fez com Rita o que não se faz a um cachorro”. Harry Cohn ficou tão impressionado com o mal que poderia advir para a carreira da atriz que só lançou a fita dois anos depois, quando mais duas fitas dela já tinham sido distribuídas, inclusive *Gilda*. Para os que procuram ver no cinema algo além de uma história bem ou mal contada, *The Lady from Shanghai* ocupou imediatamente lugar entre as três melhores fitas realizadas até então por Welles. Entram em seu mundo personagens marcados pela danação: um milionário paralítico, feroz e repugnante; sua jovem esposa, anjo venenoso; um advogado, ponto de interseção da experiência humana, alta inteligência e profunda corrupção; o herói assassino, o jovem irlandês Michel O’Hara, antigo voluntário dos exércitos republicanos na Espanha, interpretado por Welles. André Bazin<sup>1</sup> chama nossa atenção para as ressonâncias, que nos transportam para *Kane* e *Ambersons*, do último comentário de O’Haradepois que se transformou em assassino: “Mas, inocente ou culpado, isso não quer dizer nada; o essencial é saber envelhecer”. Não é, porém, unicamente a surda constância de alguns temas que aproxima as três obras. Formalmente *The Lady from Shanghai*, filme sob muitos aspectos fracassado, tem sequências de uma força criadora igual às melhores dos dois primeiros filmes. Basta lembrar as cenas do tribunal, um dos mais arraigados clichês da expressão cinematográfica, que sozinhas bastariam para colocar a fita entre as mais notáveis da década dos anos 1940.

O fracasso financeiro de *The Lady from Shanghai* foi total. O furor da indústria contra Welles foi tanto maior que ela se sentia na posição de um pai excessivamente indulgente mas finalmente desabusado com as loucuras repetidas de um filho incorrigível.

Welles certamente não se sentia culpado ou infeliz; a loucura profissional de *The Lady from Shanghai* parecia-lhe um gesto necessário.

Michel O'Hara, que tem tanto de Orson Welles quanto Charlie Kane, respondeu de forma curta e enigmática ao advogado que lhe pergunta se ele se julgava realmente independente do dinheiro: “Eu sou independente”. Alguns anos depois, durante a longa e estéril aventura europeia, Welles escreveu nas primeiras linhas de um artigo: “Acontece que somos todos comerciantes”.<sup>2</sup>

No intervalo, porém, e ainda na América, realizara *Macbeth*.

[1958]

---

1. André Bazin e Jean Cocteau, *Orson Welles*. Paris: Chavanne, 1950.

2. “Oterceiro público”, *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 3, jun. 1954.

# Posteridade e dinheiro

A ruptura entre Orson Welles e Hollywood depois de *The Lady from Shanghai* e a volta para a Broadway em 1946 pareciam definitivas. Provavelmente ele decidira afastar o cinema de suas perspectivas, porém os dois primeiros empreendimentos de sua nova fase teatral culminaram em fitas e o segundo o levou de volta à cidade que odiava. Seu reaparecimento na Broadway deu-se com a adaptação que fez de *A volta ao mundo em oitenta dias* de Júlio Verne. O espetáculo foi realizado como uma *musical extravaganza*, mistura de balé, revista, circo, vaudeville, teatro e Orson Welles, que estava constantemente em cena, disfarçado nos mais variados personagens. O empresário Michael Todd financiou a produção até quase a estreia, mas alarmado com os custos limitou sua participação aos 40 mil dólares que já havia empenhado. O espetáculo de Welles foi o ponto de partida para a fita que mais tarde Todd realizou. Este declarou que sua versão cinematográfica incluía tudo o que havia na *extravaganza* welliesiana, mas na realidade os únicos elementos transpostos sem modificação foram a música e canções de Cole Porter. Em todo caso, assim como alguns filmes alemães antigos podem ser utilizados como documentos suplementares para o estudo da mise-en-scène de Reinhardt, é provável que a fita de Todd contenha reflexos curiosos da concepção teatral de Orson Welles. O espetáculo causou grande impressão na crítica e no público nova-iorquino, porém, seu custo fora tão elevado que mais uma

vez Welles enfrentou uma catástrofe financeira. Os meios da Broadway, que ele até então dominara com seu prestígio e seus prodígios, começaram a olhá-lo com desconfiança e Welles voltou para o rádio. Foi então convidado para montar um espetáculo no quadro das festas do centenário de Salt Lake City, onde produziu, dirigiu e interpretou *Macbeth*, dentro de um orçamento modesto, obtendo um sucesso que o arrastou de novo a Hollywood.

A Republic, a quem competiu dessa vez fazer a *experiência Orson Welles*, especializara-se durante muitos anos em fitas de cowboye desejava realizar obras de prestígio para justificar o estatuto de grande companhia que recentemente atingira. Welles afirmou a Herbert Yates, presidente da firma, que completaria a versão cinematográfica de *Macbeth* em três semanas, isto é, em menos tempo do que um western da série Roy Rogers. Ainda que o tempo de trabalho fosse duplicado, a produção ficaria muito barata, o que decidiu a Republic a levar avante o projeto. De novo, Orson Welles surpreendeu seus produtores, agradavelmente dessa vez, realizando o filme exatamente em 21 dias. Esse recorde foi possível porque se empregaram os mesmos atores de Salt Lake, o que reduziu ao mínimo as necessidades de ensaio, e graças às cenografias simples e pouco variadas.

*Macbeth* talvez não se situe entre as melhores obras de Orson Welles, mas sob vários aspectos é o seu filme mais extraordinário. Os atores eram médios, mas ele conseguiu fazer Lady Macbeth — interpretada por uma atriz radiofônica pouco experiente — sugerir o que teria sido o personagem encarnado por Agnes Moorehead, a intérprete favorita que não pudera contratar. Apesar da fita estar diretamente ligada ao espetáculo de Salt Lake, sua concepção está mais próxima do *Macbeth* representado por negros que Welles montara anos antes para o Federal Theater. Mais uma vez ele ensaiou seu método de comunicação entre o público e Shakespeare: a libertação total das forças primitivas e brutais que animam os textos do dramaturgo pelo aniquilamento da cenografia e representação convencionais. A pobreza da cenografia, compensada pela maestria da



iluminação, não prejudicou a criação de um castelo arcaico evocador de cavernas. As roupas e acessórios, escolhidos com imaginação; a interpretação de Welles; os diálogos shakespearianos falados num inesperado sotaque derivado da língua escocesa, foram ainda elementos que contribuíram para dar a *Macbeth* um tom de pesadelo selvagem de indiscutível poder dramático.

Alguns críticos franceses admiradores de *Macbeth* costumam classificá-lo como *filme maldito*, o que é justo quando pensamos na sua carreira europeia. Nos Estados Unidos, porém, a fita teve distribuição normal, inclusive nas pequenas cidades do Middle West, onde até então o nome de Orson Welles era considerado *veneno de bilheteria*. Como a fita custara a ninharia de 75 mil dólares, seus resultados financeiros foram altamente satisfatórios para a Republic. Dessa vez, porém, Welles sofreu a incompreensão das elites das grandes cidades, habituadas a outra aproximação das obras de Shakespeare. O filme deveria participar do Festival de Veneza, mas a acolhida fria em exposições particulares levou Welles a retirá-lo da competição. Imediatamente André Bazin e Jean Cocteau iniciaram uma campanha de divulgação do filme, cujo valor foi paulatinamente reconhecido nos principais centros intelectuais e artísticos europeus, com a exceção de Londres, onde, por razões óbvias, é até hoje muito reduzido o número de seus admiradores. A fita de Welles facilitou a aceitação de outra com a qual tem muitas similitudes, a adaptação bastante livre feita por Kurosawa de *Macbeth*.\*

Logo depois de finalizado *Macbeth*, Orson Welles pretendia iniciar a realização de *Othello*, provavelmente ainda para a Republic, mas os serviços norte-americanos de imposto sobre a renda estavam fazendo-lhe exigências que o fracasso financeiro de *A volta ao mundo em oitenta dias* não lhe permitia satisfazer, e a prudência o aconselhou a partir para a Europa. Os norte-americanos, que estavam então produzindo muitas fitas no continente europeu, constantemente solicitavam Welles como ator, e

ele convenceu-se de que poderia ao mesmo tempo trabalhar em fitas de outros e reunir fundos para seu projeto.

Na realidade, a produção de *Othello* foi uma epopeia que durou quatro anos. Os trabalhos de filmagem, montagem e sonorização foram iniciados, interrompidos e recomeçados em vários pontos da África do Norte e da Europa. O papel de Desdemona passou de Lea Padovani para Cécile Aubry e Betsy Blair, sendo finalmente interpretado por Suzanne Cloutier. As equipes técnicas e artísticas, compostas das mais variadas nacionalidades, dispersavam-se pelos quatro cantos da Europa por ocasião das crises sucessivas e quando semanas ou meses mais tarde eram convocadas pelo telégrafo alguns de seus membros já haviam assumido outros compromissos. Os que não tinham ocupação durante os intervalos de filmagens eram acolhidos numa vila em Roma que Welles instalara luxuosamente, mas onde frequentemente se passava fome. As filmagens assumiam às vezes o aspecto de um empreendimento amadorístico do qual participavam amigos encontrados ocasionalmente. Joseph Cotten e Joan Fontaine, que estavam passando férias em Veneza, divertiram-se em interpretar um senador e um pajem em algumas tomadas no Palácio dos Doges. Durante três anos podia-se reencontrar Welles em Veneza ou no Marrocos filmando incansavelmente, às vezes, as mesmas cenas, mas com atores diferentes. Mais de um ano dessa extraordinária aventura ficou registrado no diário de Micheál Mac Liammóir, o velho companheiro de Welles no teatro de Dublin, que estreou no cinema no papel de Iago. Editado na Inglaterra e prefaciado por Orson Welles, esse livro cáustico e divertido<sup>1</sup> é tão importante para o estudo do cinema contemporâneo quanto o que Lillian Ross escreveu sobre a produção de *The Red Badge of Courage* [A glória de um covarde], de Huston,\*\* e faz-nos deplorar que a realização de alguns filmes do passado não tenha tido o seu cronista meticuloso. Resta esperar que os relatórios diários das *script girls* sejam arquivados e que se tornem um dia acessíveis aos críticos e historiadores.

O financiamento da produção de *Othello* foi o mais irregular possível. Welles frequentemente percorria as capitais da Europa a fim de levantar fundos e se endividava em toda a parte. Em seguida, para satisfazer os credores mais impacientes, aceitava trabalhos em fitas geralmente medíocres. Foi *Cagliostro*, *Gengis Khan*, *César Bórgia*, e participou de uma série de produções inglesas das quais a mais interessante foi *O terceiro homem*, de Carol Reed. Sua interpretação de Harry Lime valeu-lhe uma renovada popularidade como ator. Welles fazia ainda programas radiofônicos na BBC e montava espetáculos teatrais em Londres e Paris. A convite de Laurence Olivier dirigiu e interpretou *Othello*. As enormes somas que lhe valiam essas atividades eram, porém, imediatamente tragadas pelos credores e por *Othello*. A determinação, a energia, a fantástica capacidade de trabalho demonstradas por Welles durante esses quatro anos teriam feito da aventura uma história maravilhosa e exemplar se o filme tivesse ficado bom.

*Othello* foi apresentado em Cannes em 1952 como produção marroquina e partilhou o grande prêmio com *Due Soldi di Speranza* [*Dez réis de esperança*]. A crítica elogiou o filme, mas sem muita convicção, dando a impressão de um simpático movimento de solidariedade por um artista cujos sacrifícios são conhecidos. É possível também que o relativo sucesso do filme se deva ao tom convencional que adquiriu, apesar dos esforços de imaginação do autor. Tudo se passa como se o fato de situar a ação no quadro da arquitetura clássica de Veneza ou Mogador tenha insensivelmente levado Welles para os caminhos batidos da tradição. Nessas condições, a audácia isolada de certas angulações ou movimentos de câmera não encontrou motivação profunda e se transformou em virtuosismo. A melhor sequência do filme, a do atentado contra Cássio e o assassinato de Rodrigo, é aquela em que Welles foi obrigado a fugir do convencionalismo da arquitetura e dos costumes. Como esses não estivessem prontos, ele filmou os atores enrolados em toalhas e situou a

ação num banho turco, conseguindo o estímulo dramático novo que tantas vezes atingira nas suas anteriores produções shakespearianas.

A perplexidade de Orson Welles diante do seu *Othello* transparece em muitas de suas declarações. Faz uma associação inesperada entre a fita e a ópera de Verdi, para dizer que ambas não poderiam ser concebidas sem Shakespeare, mas que depois de realizadas transformaram-se em algo muito diferente da peça. A propósito de sua obra cinematográfica mais fundamentalmente teatral, Welles tende para a aceitação daquilo em que nunca acreditou: a natureza específica do cinema.

As dúvidas de Welles são, no entanto, muito mais amplas e envolvem toda a sua obra. Mas a incerteza sobre os valores permanentes de suas criações não o preocupa muito. Ele está sinceramente convencido de que trabalhar tendo em vista a posteridade ou simplesmente o dinheiro são atitudes igualmente vulgares. O que faz agir Orson Welles? Certamente é inútil perguntar-lhe. Examinando-se a si próprio, deve sentir a mesma perplexidade que teve ao procurar explicar a vida de Charles Foster Kane.

[1958]

---

\* *Kumonosu-jō* (1957), adaptação de Kurosawa da peça escocesa que no Brasil recebeu o título de *Trono manchado de sangue*.

\*\* Cf. Lillian Ross, *Filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

1. *Put Money in Thy Purse: The Diary of the Film of "Othello"*. Londres: Methuen, 1952.

## Pessimismo e militância

Em filmes de outros diretores Orson Welles pode não merecer sequer curiosidade, mas o Reverendo Mapple do *Moby Dick* de Huston inclui-se na sua *obra completa* de criador cinematográfico. Como todo garoto norte-americano de sua geração, Welles entusiasmara-se pelo capitão Ahab na interpretação de John Barrymore, e como menino-prodígio leu várias vezes integralmente o romance. Frequentemente planejou a adaptação teatral e cinematográfica da obra de Melville, e apesar de ter recebido um choque desagradável com a notícia do empreendimento de Huston, concordou em responsabilizar-se pelo sermão do Reverendo Mapple. A sequência revelara-se trabalhosa para Huston, que escreveu mais de vinte versões, todas, porém, insatisfatórias. O texto definitivo, correspondente a cinco minutos de projeção, foi não só preparado mas também interpretado por Welles como bem lhe pareceu. Tinham-se previsto três dias para a filmagem, mas tudo ficou concluído em duas horas, ao termo das quais as equipes técnicas e os extras prorromperam em aplausos. Segundo Huston, que divulgou esses fatos, nenhum outro ator contemporâneo seria capaz de uma *performance* de tão alta qualidade. A experiência provocou em Welles a decisão de montar o seu próprio *Moby Dick*, e na peça que produziu e dirigiu em Londres, interpretou não só o reverendo mas também o capitão Ahab. A concepção que deu à peça tem algumas raízes pirandellianas. Construiu a ação em torno de uma companhia de atores de província dos

fins do século passado (da qual era o diretor, interpretando assim um terceiro papel), que depois de encenar o *Rei Lear* inicia os ensaios de uma adaptação de *Moby Dick*. A ideia permitiu-lhe contornar dificuldades técnicas de toda ordem, a começar pela da baleia, assim como acrescentar à ação dramática uma espécie de comentário crítico da obra e uma meditação sobre o teatro. O autor filmou para a TV inglesa uma versão desse espetáculo imaginoso e profundo que certamente completará no futuro a *Wellesiana* das cinematecas.

O período final da estada de Orson Welles na Europa não foi, todavia, inteiramente ocupação pelo teatro e televisão. A experiência incrível de *Othello* não o desencorajou de novas e laboriosas combinações internacionais para a realização de um roteiro de sua autoria chamado *Mr. Arkadin*, que se transformou no filme *Confidential Report* [*Grilhões do passado*]. Desta vez o financiamento foi estabelecido em bases mais regulares, porém não impediu o acúmulo de dificuldades na produção. A equipe era internacional e com as filmagens processando-se em vários países perdia-se muito tempo na remoção de obstáculos legais e sindicais. Num artigo publicado no primeiro número de *Film Culture*,<sup>1</sup> Welles conta sua luta com a alfândega francesa, cujos funcionários faziam projetar para exame cada metro de filme chegado a Paris, onde se realizavam os trabalhos de montagem. O plano de filmagem não pode ser integralmente executado, tendo havido substituições por material de arquivo; na hora da construção final foi preciso introduzir um comentário explicativo e modificar linhas do diálogo, sem falar das alterações no esquema original de montagem. Apesar do talento com que Welles enfrentou algumas dessas dificuldades, o filme dá uma impressão de acabamento apressado.

Desde os tempos heroicos no teatro de vanguarda nova-iorquino, Welles interessava-se pelo tema das grandes fortunas constituídas pelo tráfico de armas, e serviu de ponto de partida para sua fita a personalidade enigmática de Sir Basil Zaharoff, um dos homens mais poderosos do seu tempo, cuja vida até os quarenta anos de idade constitui um mistério. O

arcabouço de *Confidential Report* é um thriller, mas não reside aí o seu interesse, mesmo porque sua eficiência nesse terreno não é muito grande, devido às razões já expostas. A curiosidade que a obra desperta deve-se sobretudo às qualidades diretoriais mais uma vez demonstradas por Welles. Deixemos, porém, essa ordem de considerações para as colunas críticas dos cotidianos.

Na conclusão de uma série de artigos sobre Orson Welles, é mais justificado sublinhar-se a constância da sua temática. O delineamento de tipos da canalha dos anos 1920 como se apresentam decorridas cerca de três décadas é pretexto para meditações sobre o envelhecimento, a morte e a identidade profunda das naturezas humanas. As palavras murmuradas por Arkadin diante de sua última vítima, das quais se distinguem apenas “*Old age, old age*”, referem-se tanto ao pobre-diabo quanto a ele próprio, e são como um eco das preocupações do jovem assassino de *The Lady from Shanghai*. A perplexidade do frágil Jakob Zouk nos últimos momentos de vida é a do velho Amberson moribundo; sua obstinação em comer fígado de ganso associa-se imediatamente à fixação de Kane ao trenó de sua infância.

Os personagens, porém, tentam romper com o passado e o fazem de modo diferente em cada caso. No domador de pulgas a ruptura manifesta-se por uma crítica desconsolada ao crime, atividade tão desconexa e improvisada quanto outras, bastando constatar que há mais de 20 mil anos o assassinio é praticado por amadores. Quanto a Sophie, a antiga caftina, o único sentimento contínuo que a liga ao passado é a nostalgia de um grande amor. No caso de Gregory Arkadin, como possivelmente no de Sir Basil Zaharoff, a cisão com as atividades antigas é provavelmente mais profunda do que pode parecer num primeiro exame. Todos sabemos até que ponto certos atos pelos quais somos responsáveis parecem, com o decorrer do tempo, ter sido praticados por outrem. O sentimento de responsabilidade pessoal chega a diluir-se num remorso vago, sem objeto preciso. O bom funcionamento desse mecanismo exige, porém, que outras

peças não tenham conhecimento dos fatos, e para preservar ou restabelecer essa situação psicológica o interessado não hesita em novamente apelar para o crime. Quando Arkadin faz a revelação de uma pseudo amnésia a Van Stratten, ele não está sendo inteiramente mentiroso. O aventureiro sente sua capacidade de esquecimento ameaçada por testemunhas do passado e age a fim de restabelecer o equilíbrio inquietante mas necessário da consciência sem memória. A solução encontrada por outro personagem, Burgomil Trebitsch, é inteiramente diferente, pois realiza uma síntese admirável entre o passado e o presente, expressa no brilho com que funde sua formação de traficante e chantagista ao seu estatuto de comerciante de antiguidades.

Apesar das qualidades indicadas por essas anotações, *Confidential Report* não acrescenta nada de realmente importante à obra anterior de Welles. Nessa fita ele deu em tom menor um condensado de suas diversas virtudes. Se como criação cinematográfica a fita está num ponto morto, nem por isso Welles deixa de divulgar pelo menos uma nova faceta da sua personalidade. É sabido que em sociedade ele é um excepcional contador de histórias, na linhagem de um Oscar Wilde, e temos um registro desse seu talento nos brindes-apólogos de Arkadin sobre a Amizade e o Caráter.

As dificuldades que envolveram o lançamento comercial da fita puseram um termo às tentativas europeias de Welles. A volta do filho pródigo aos Estados Unidos deu-se sob o signo de *King Lear*. A direção e interpretação que fez na TV foi aclamada unanimemente como o mais alto nível artístico atingido pelo novo meio de difusão. O espetáculo teatral da mesma peça, que montou em seguida, proporcionou-lhe o maior sucesso pessoal de sua carreira. Três dias depois da estreia, Welles fraturou a perna, e numa cadeira de rodas, vestido como King Lear, enfrentou o público. Explicou a situação, preveniu que os espectadores poderiam ser reembolsados caso o desejassem, e lançou-se numa espécie de conferência improvisada e representada que durou três horas. O enorme sucesso obtido fê-lo repetir o espetáculo diariamente durante o tempo da convalescença. O carinho com



que foi recebido após nove anos de exílio completou a sua reconciliação com a América.

As experiências acumuladas de Hollywood e da Europa afastaram-no, porém, do cinema. Seu pessimismo vinha de longe e já em 1952 declarava: “O cinema não é uma arte. O cinema mudo poderia ter-se tornado uma arte, mas os engenheiros não lhe deram tempo. Para mim, o cinema não é arte como também não o são a ilustração e o jornalismo, com os quais tem vários pontos comuns: público imenso, necessidade de trabalhar depressa. O que talvez o impeça de atingir a dignidade de uma verdadeira arte é a falta de tradição [...]. Creio na morte do cinema. Basta ver a energia desesperada com que tentam reanimá-lo, ontem com a cor, hoje pelas três dimensões: não lhe dou quarenta anos de vida...”<sup>2</sup> Não é a validade discutível do pensamento que interessa nessas declarações, mas o estado de espírito que revelam. A experiência de *Confidential Report* provavelmente agravou ainda mais o seu cepticismo. É possível que Orson Welles se limite a algumas interpretações ocasionais por razões financeiras e que nunca mais realize filmes. Ele não é, porém, homem de perspectivas rigorosamente pré-fabricadas. É antes de tudo um militante da fantasia e convirá que mesmo eventualmente moribundo o cinema ainda ocupa o setor mais amplo do moderno mundo imaginário. Rumores recentes indicariam que está novamente interessado num antigo projeto: uma história sobre o dilúvio por ele escrita e dirigida e na qual interpretaria o papel de Noé.

[1958]

---

1. Nova York, 1955.

2. Citado por Claude Mauriac em *L'Amour du Cinéma*. Paris: Albin Michel, 1954.

## Orson Welles: *D. Quixote*

Há poucos meses ensaiei uma visão panorâmica da carreira artística de Orson Welles e minha conclusão provisória tinha um tom otimista. Baseando-me, talvez com certa imprudência, nas impressões do crítico inglês Peter Noble, descrevi a volta de Welles à América após nove anos de exílio como o retorno do filho pródigo. O carinho com que teria sido recebido em Nova York por ocasião do *King Lear*, depois da longa e em última análise frustrada experiência europeia, teria, aos nossos olhos, podido completar sua reconciliação com a América em termos de teatro e Shakespeare. Agora, novamente na Europa, Orson Welles confia aos redatores dos *Cahiers du Cinéma* (n. 84) que todos, público e crítica, detestaram o seu espetáculo teatral de há três anos atrás, o último que lhe foi possível realizar. Como está convencido de que sua encenação da peça era muito boa, ele constata que não existe no momento comunicabilidade possível entre sua concepção de Shakespeare e o gosto do público. Afirma ter grande respeito pela escola shakespeariana atualmente em vigor no mundo, mas que nada pode fazer pois a ela não pertence; quanto à eventualidade de novas produções teatrais de acordo com suas convicções, Welles pronuncia uma grave advertência: “Não estou mais em situação de poder dar-me ao luxo de muitas outras derrotas, é preciso encontrar um terreno qualquer no qual as possibilidades de fracasso não sejam superiores às de vitória”. O cansaço, ou antes o temor do cansaço, é uma das notas

dominantes na longa entrevista que concedeu a André Bazin e Charles Bitsch.

Os *Cahiers du Cinéma* desejavam há muito incluir Orson Welles na lista já longa de cineastas de nomeada reputação que aceitaram falar diante do magnetofone [gravador] da revista. As condições do encontro — os três dias que o autor de *Cidadão Kane* passou em Cannes durante o último festival — não foram favoráveis ao pleno desenvolvimento dos temas propostos, de forma que é intenção da revista prolongar a entrevista ulteriormente em Paris, onde Welles deverá fixar-se algumas semanas para interpretar um papel em *Racines du Ciel* [Raízes do céu]. O texto publicado revela, porém, uma profunda insatisfação frente às suas atividades, particularmente às cinematográficas. Com a última obra americana, *Touch of Evil* [A marca da maldade], repetiu-se o que já acontecera tantas vezes. Depois de pronta, arrancaram-lhe a fita das mãos, novas cenas foram filmadas e a montagem inteiramente refeita. Contemplando melancolicamente o seu passado cinematográfico, oito filmes em dezessete anos — que acha muito pouco — Welles acentua que só lhe foi dado completar *Cidadão Kane* e *Othello*, este último nas mais incríveis circunstâncias. Ele não quer mais passar a vida percorrendo o mundo, frequentando festivais e restaurantes para levantar fundos, pois calcula que 90% de sua energia é gasta nessa atividade estéril. “Preciso esforçar-me”, repete ele, “em encontrar outro terreno para trabalhar enquanto ainda me resta um pouco de mocidade. Preciso cessar a dilapidação de minha vida na tentativa de expressão através do cinema.”

Isso, porém, depois de completar sua fita mais recente, *D. Quixote*, financiada por ele próprio na forma já habitual, isto é, trabalhando aqui e ali em fitas de outros a fim de reunir as somas necessárias. Para a realização de *D. Quixote*, Welles resolveu modernizar a história. Como as diferenças entre os séculos XIV e XVI, isto é, o anacronismo de *D. Quixote* em relação à sua época, não eram muito claras para o espírito do público, Welles fez os dois personagens principais da fita exatamente calcados sobre os de

Cervantes, mas contemporâneos. O método utilizado nesse empreendimento foi bastante original. Durante um mês, os atores ensaiaram cenas tiradas do livro como se fossem representá-las tal qual, mas na realidade a única função desses exercícios era familiarizá-los com os personagens. Não houve roteiro estabelecido e nem sequer uma simples sinopse. Welles tentou retomar a tradição de Mack Sennett, a improvisação característica da idade do ouro do cinema cômico. Cada manhã, a equipe e os atores encontravam-se à porta do hotel e saíam pelas ruas da cidade filmando, inventando a história ao acaso dos incidentes que iam se acumulando. Devido, porém, ao sólido trabalho preparatório de quatro semanas, as situações imaginadas não fluíam de uma inspiração anárquica, mas ordenavam-se dentro do mais espontâneo espírito quixotesco. É praticamente um filme mudo, apenas algumas palavras serão pós-sincronizadas, além de um acompanhamento musical e de um comentário dito por Welles. Ele trabalha na fita, mas representando ele próprio. Os outros atores são Akim Tamiroff e Patty McCormack, que representa uma turista americana e, segundo o realizador, possui um extraordinário talento. O autor não procura uma justificação estética para o sistema de improvisação que escolheu, apenas apresenta a razão de nunca ter tentado esse método de trabalho e saber que algumas obras-primas do cinema mudo foram produzidas dessa forma. Ele estava convencido de que assim realizada, a história adquiriria outro frescor e interesse, e declara-se plenamente satisfeito com os resultados. A filmagem está praticamente pronta e levou ao todo cinco semanas, porém espaçadas com longo intervalo. Ainda faltam duas sequências, já imaginadas, uma delas com a bomba H. Como de outras vezes, Welles está à espera de que os atores e ele próprio fiquem, ao mesmo tempo, livres de outros compromissos, a fim de completar o trabalho. O curioso é que, segundo Welles, e diferentemente do que imaginaram os críticos que o entrevistaram, esse método não limitou de forma alguma as pesquisas plásticas que lhe são caras. Ao contrário, *D. Quixote* seria, nessa ordem de ideias, muito mais

estilizado do que tudo o que fez até agora, tanto em relação aos enquadramentos quanto ao foco; a objetiva de 18,5 mm, que produz uma deformação e um aprofundamento característicos e sempre teve sua preferência, é nessa fita utilizada sistematicamente. E desta vez, ninguém poderá impedir que proceda pessoalmente à montagem definitiva da obra.

Só podemos ter uma ideia do que significou para Orson Welles não lhe terem permitido controlar a montagem final de quase todos os seus filmes quando tomamos consciência do que significa para ele esse ato na criação cinematográfica. Sua posição é mesmo surpreendente, suas declarações evocam profissões de fé estética que pareciam definitivamente arquivadas como um capítulo da história das ideias cinematográficas. Segundo ele, a montagem não é *um* mas o aspecto fundamental de sua visão do cinema. Forçando talvez seu pensamento para torná-lo mais explícito, considera que a maior parte do que se batiza como direção ou encenação é um grande *bluff*. Quando se filma, a luz determina uma coisa contra a qual é impossível lutar, o ator faz intervir um elemento ao qual é preciso adaptar-se, e o mesmo acontece com a história. O diretor não faz outra coisa senão se esforçar em influir no que é possível. A direção cinematográfica seria uma invenção da crítica e não uma arte, ou no máximo seria uma arte exercida durante um minuto por dia, instante terrivelmente crucial mas raro. O único momento de controle completo da forma do filme é o da montagem. Orson Welles evoca nostalgicamente os nove meses de trabalho contínuo durante os quais, em companhia de Mark Robson e Robert Wise, montou o *Cidadão Kane*. Ele tem a impressão de que poderia refazer eternamente a montagem de uma fita...

Mesmo quando fala de *D. Quixote*, filme ainda inacabado, Orson Welles dá a impressão de referir-se ao passado. Ele considera-se, de certo modo, abandonado pelo cinema e pelo teatro e procura dentro de si próprio forças para uma ruptura definitiva. “Não” — exclama com simplicidade — “gastei tempo demais procurando trabalho e afinal de contas não tenho senão uma vida.” De uns tempos para cá, dedicou-se

novamente à pintura, arte que havia abandonado na adolescência em favor do teatro, e tem escrito muito. De qualquer maneira, não admite um prosseguimento eventual de sua carreira teatral e cinematográfica a não ser na base de textos de sua autoria. Welles acusa-se de nos últimos quinze anos ter negligenciado o que tem a dizer, em benefício da maneira de o fazer. A seus olhos, é chegada a hora do virtuose ceder o lugar ao pensador.

Num momento talvez decisivo de sua vida, Orson Welles conserva-se rigorosamente fiel à imagem ambiciosa de si próprio que construiu ao sair da infância.

[1958]

## Ainda o *Cidadão Kane*

Tem-se falado bastante de Orson Welles nesta coluna [de cinema no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*] e se houvesse mais oportunidades, o assunto seria tratado com mais frequência. Infelizmente, porém, a produção e a distribuição das fitas de Welles tornam-se cada vez mais irregulares. Vimos há pouco o que sucedeu com a película *Confidential Report* [*Grilhões do passado*], realizada em 1955, e que só foi lançada em São Paulo há meses, pessimamente por sinal, numa sala de terceira categoria e em programa duplo. Não sei quando, nem mesmo se veremos a mais recente fita de Welles, *Touch of Evil*, completada no ano passado e por cuja carreira comercial a Universal tem demonstrado tanto desinteresse. *Othello*, de 1952, não foi exibido entre nós e, ao contrário do que acontece em outros países, nunca um filme de Orson Welles foi comercialmente reprisado no Brasil. Tudo isso e a total carência de meios com que ainda se debate a Cinemateca Brasileira para a obtenção de películas no exterior, dificultam sobremaneira o estudo de Orson Welles entre nós. Por isso mesmo, a apresentação recente de *Cidadão Kane* no festival de cinema norte-americano organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a sua exibição em São Paulo no quadro das aulas de ilustração promovidas pela Cinemateca Brasileira, assumiram uma importância singular.

Na medida em que me foi dado observar, tanto no Rio como aqui, para as novas gerações interessadas nas coisas do cinema, a tomada de contato com a primeira fita de Orson Welles foi uma experiência reveladora. Aos olhos dos jovens, a carga de inovações contida em *Cidadão Kane* só foi parcialmente integrada no cinema que lhe sucedeu, e a fita continua a desafiar, pela sua modernidade, a produção mais recente.

A opinião daqueles que já eram adultos em 1941 não é tão unânime, e mesmo por parte dos que conservaram intato o interesse pela obra e pelo autor, a expressão dos sentimentos é bastante complexa. Pessoalmente, o meu diálogo com o *Cidadão Kane* se prolonga há dezessete anos e nunca foi sereno. As primeiras experiências no Cine Bandeirantes de 1941 me eletrizaram. Em seguida, acompanhei longamente a fita durante meses (naquele tempo isso era possível graças ao sistema de distribuição) pelos bairros da capital. A fita nunca esgotou o que tinha a me dizer, meu interesse foi-se aprofundando cada vez mais, porém, ao mesmo tempo, envergonhado talvez de me ter deixado submergir, nas primeiras vezes, pelo entusiasmo, eu me esforçava por guardar certa distância. O resultado foi um longo artigo que Orson Welles, então no Rio, leu, auxiliado por Vinicius de Moraes, na minha presença. Tive a impressão de que a curiosidade com que percorreu o texto foi seguida de certo desapontamento. Com efeito, depois de uma análise pormenorizada e apaixonada, em que eu manifestava incontido entusiasmo, um movimento de pudor me fazia concluir com certa frieza que *Cidadão Kane*, longe de ser uma obra-prima, apenas sugeria o que poderia ser um grande filme.\*

Depois da guerra, graças a várias estadas no exterior, pude rever periodicamente *Cidadão Kane*, e minhas opiniões continuavam a variar. Períodos de enjoo pelo cinema norte-americano chegaram a embotar o meu gosto por essa fita. O momento de maior distanciamento, quando já não sentia a autenticidade do drama de Charles Foster Kane e sobretudo de Susan Alexander, coincidiu com a plenitude que me dava, no fim da década dos 1940, a transparência da linguagem e o calor da temática dos



italianos. Algum tempo depois, entretanto, a oportunidade de rever, num curto espaço de tempo, diferentes obras de Welles fazia reviver o meu interesse, ou melhor, despertava de novo a minha fidelidade. E agora, depois de um intervalo de quatro anos, tornei a ser, durante as exibições promovidas pela Cinemateca Brasileira, o mesmo espectador de tantas outras vezes, preso, comovido, às vezes fascinado. Há cerca de um ano, aliás, respondendo a um inquérito promovido pelo Festival de Cinema de Bruxelas, não hesitei em incluir *Cidadão Kane* entre as melhores fitas produzidas em toda a história do cinema.

Isso não significa, de resto, que eu tenha utilizado, para selecionar essa obra, o mesmo critério que me levou a escolher algumas fitas de Flaherty, Chaplin, Stroheim ou Renoir. Não considero *Cidadão Kane* propriamente um clássico. Não penso que a impressão de modernidade produzida pela fita seja devida à permanência de valores estabilizados, mas antes ligada a uma contemporaneidade que ainda não foi corroída pelos dezoito anos decorridos. As virtudes mais estimulantes de *Cidadão Kane* ainda são as da linguagem, e sabemos que não depende de proezas nesse setor a durabilidade de uma obra cinematográfica.

Os jovens têm razão quando consideram que o cinema posterior a 1940 não aprendeu tudo o que *Cidadão Kane* ensinava. Com efeito, se as lições de linguagem podem ser aprendidas, o mesmo não ocorre com o estilo de um autor que, na melhor das hipóteses — que é sempre o pior dos casos —, pode simplesmente ser imitado. Só depois das audácias da linguagem cinematográfica da primeira fita de Welles terem sido perfeitamente absorvidas pelo cinema é que poderemos emitir um juízo definitivo sobre *Cidadão Kane*, verificar se permanece jovem, apesar de desamparado pela novidade, isto é, se a sua modernidade está condicionada pela atualidade da linguagem ou por uma intemporal comunicabilidade do estilo.

Ensaçando uma análise retrospectiva, suspeito de que só agora muitas das pessoas da minha geração começam a compreender exatamente o significado que teve para nós, na época, o aparecimento de *Cidadão*

*Kane*.Falando numa das recentes aulas de ilustração da Cinemateca, Francisco Luís de Almeida Sales acentuava que a fita de Welles é um marco que encerra a primeira fase do cinema falado e abre caminho para muito daquilo que tem vindo depois. É possível que *Cidadão Kane* também tenha sido um marco na história das ideias e dos sentimentos de todo um grupo de brasileiros, hoje com mais de quarenta anos, interessados no cinema.

No Rio e em São Paulo, no fim da década de 1930, as ideias cinematográficas mais consistentes e mais vivas derivavam diretamente da ideologia estética que se constituíra dez anos antes, nos áureos tempos do cinema mudo, em Paris, Londres, Moscou e Nova York, e que foi no Brasil admiravelmente representada pelo grupo do Chaplin Club. Um Vinicius de Moraes, por exemplo, formado nessa escola, era teoricamente contra o cinema falado, mas há dez anos não via outra coisa. Assistindo aos filmes, conversando ou escrevendo sobre cinema, o poeta se deliciava com as fitas faladas, o que não lhe impedia de assumir a mais rigorosa e contrária atitude cada vez que era chamado a tomar uma posição estética.

Essa linha insustentável era a de todos nós, e nas coleções do jornal *A Manhã* existe uma curiosa documentação sobre o período, uma polémica sobre o cinema falado, entre Vinicius de Moraes e Ribeiro Couto, que durou meses e da qual participaram dezenas de pessoas. Penso que, sem nos apercebermos, *Cidadão Kane* contribuiu para romper a contradição entre conceitos e sentimentos em que vivíamos, e permitir que apreciássemos sem remorsos o cinema falado e o admitíssemos sem as reticências de estilo. *Cidadão Kane* destruía, com um brilho e um vigor novo, toda a pretensa incompatibilidade de natureza entre a imagem e a palavra. Uma de nossas manias era a montagem rápida, e acusávamos a nova técnica do falado de tê-la sacrificado. Orson Welles não só provocava o renascimento da colagem dos planos curtos, mas enriquecia o ritmo visual com uma montagem de palavras e ruídos que nos deixava pasmados. Para completar nossa satisfação, tínhamo-nos convencido de que na sua

fita não estava sendo demasiado comprometida a famosa especialidade do cinema, o tabu central de nossa religiosidade estética. Como naquele tempo o nosso rádio era tão primitivo como o de hoje, não tínhamos ideia de que uma parte considerável dos méritos de *Cidadão Kane* derivavam da estupenda experiência radiofônica do seu autor.

Quer-me parecer que meu diálogo com o *Cidadão Kane* não se esgotará nunca. Tudo é pretexto para recomencá-lo, as novas obras de Orson Welles, seus escritos, seus conceitos e seu comportamento. Uma entrevista recente do cineasta com críticos franceses reavivou em minha memória algumas velhas impressões diante do *Cidadão Kane*. As primeiras vezes em que vi a fita, a personalidade de Orson Welles como ator me parecia perturbar as condições ideais de apreciação da obra. O tema central do diálogo de Orson Welles com os redatores de *Cahiers du Cinéma*<sup>1</sup> foi precisamente a discrepância ou mesmo o conflito que se manifesta dentro dele entre o autor, o personagem e o ator. Penso que nunca Orson Welles se revelou tanto como nessa entrevista. Mas o comentário sobre essa espécie de confissão, às vezes involuntária, seria assunto para outra crônica.

[1958]

---

\* Cf. neste volume o texto “*Citizen Kane*”, publicado originalmente em *Clima*, São Paulo, n. 7, dez. 1941.

1. Edição de 28 de junho de 1958.

# Autor, personagem e ator

Nunca poderia imaginar que seria Orson Welles o estímulo direto para me levar a abrir o volume de Montaigne que possuo há tantos anos. Iniciada a leitura, eclipsou-se sem retorno a lembrança do cineasta, o que não lhe retira o mérito de tê-la provocado e ao mesmo tempo demonstra que o interesse pelo cinema não conduz, necessariamente, à preguiça intelectual.

Na realidade, intrigara-me, numa recente entrevista de Welles,<sup>1</sup> a aversão por ele manifestada contra Gide enquanto exprimia a mais entusiástica adesão afetiva a Montaigne; pois para mim, que conhecia o segundo sobretudo através do primeiro, parecia grande o parentesco entre os dois moralistas franceses. A leitura dos *Essais*, porém, nada esclareceu, e aos meus olhos as declarações de amor feitas por Welles a Montaigne continuam tão enigmáticas como a sua furiosa erupção contra Gide. Aliás, a longa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma* não prima pela clareza e lógica, o que está longe de lhe diminuir o interesse.

André Bazin fez bem em escrever uma introdução em que procura transmitir ao leitor a atmosfera da entrevista, pois Welles tudo transforma em espetáculo, e o texto nu, transcrito do magnetofone [gravador], não passa de um pálido libreto. Falta a voz tão bela ao natural como apta ao registro ou transmissão mecânica. Falta a corpulência envolta num extraordinário roupão multicolor. Falta inclusive o uísque, ainda que fosse

irrisório atribuir-lhe, como adverte Bazin, o verdadeiro encantamento que foram as quatro horas de conversa mantidas por Orson Welles com os críticos franceses.<sup>2</sup>

As impressões de Bazin confirmaram que no comportamento cotidiano de Welles também se manifesta a simples qualidade de presença que lhe confere, automaticamente, no palco ou na tela, uma envolvente autoridade. Ele tem plena consciência de ser um *ator para grandes personagens*, e recordando que no velho teatro clássico francês os atores eram classificados entre os que interpretavam papel de rei e os outros, não hesita em situar-se na primeira categoria.

Welles acredita que a sua personalidade de ator contribui bastante para dar aos personagens que interpreta a impressão de ambiguidade que toda a crítica verifica. Como autor, entretanto, não aceita o qualificativo de ambíguo e declara que Kane, Arkadin ou Quinlan, o policial de *Touch of Evil*, representam tudo o que ele detesta, mas que, ao encarná-los, aquilo que nos diz como autor chega até nós através do seu tipo de ator, ao qual se deve atribuir uma boa parte do interesse, do encanto, e do mistério que os personagens adquirem. A sua pessoa humana, é evidência, tão pouco está ausente do processo, e Welles o reconhece, generalizando abusivamente o seu caso ao afirmar que no fundo ninguém escapa à interpretação de seu próprio papel. Mas não é tudo. Ainda como ator, ao interpretar tipos que detesta, é ele levado, por uma preocupação cavalheiresca, a dar ao personagem oportunidades de enriquecimento humano. E não se esgota aí a complexidade de sua alquimia dramática. Como autor, Welles é capaz de ternura por tipos pelos quais não dissimula a sua repugnância, e como homem acredita que é sempre possível ter simpatia pelos crápulas, simplesmente porque a simpatia é “coisa humana”. De forma que Charles Foster Kane, Harry Lime, Charles Rankin, Hank Quinlan, Gregory Arkadin, ou Hermann Goering e Joseph Stálin são detestáveis aos olhos de Welles porque comprometem e corrompem os valores de civilização nos quais acredita, mas ao mesmo tempo reconhece e compreende a textura

humana desses seres. Em suma, ele os condena com o espírito e não com o coração.

Na verdade, tais ensaios de dissociação entre autor, personagem, ator e homem são bastante arbitrários e afiguram-se um estéril exercício de racionalização pormenorizada. Sem abandonar o texto da entrevista em questão, é possível tomar Orson Welles na íntegra desde que aceitemos suas insolúveis contradições. Ele gostaria de pertencer a uma tradição liberal clássica, mas a sua moral é uma combinação de valores anárquicos e aristocráticos. Orson Welles exige que o homem subordine sua ação e seu julgamento a um critério mais alto, seja Deus, a Lei ou a Arte, e ao mesmo tempo odeia as crenças ou opiniões que exigem renúncias ou mutilem uma simples nota de variada gama humana. A virtude o enfastia, o que ele preza é a generosidade e o caráter, nos dois sentidos que as expressões teriam em inglês; o da história do escorpião e da rã contada por Arkadin, e outro mais sutil, que não é traduzido pela personalidade ou temperamento, mas por um instante de vida, ou de comportamento diante da vida e da morte. É Colette dizendo ao marido que idolatrava, no momento em que os nazistas vieram buscá-lo: “*Va-t-en vite avec eux*” [Vá logo com eles]. É a exclamação de Romeu ao saber da morte de Julieta: “*Is it e’en so? Then I defy you, stars!*” [É assim? Então, estrelas, desafio-vos!].

Para Orson Welles, o ponto de partida e de chegada é sempre Shakespeare. Ele julga os personagens do dramaturgo — que tantas vezes interpretou — no mesmo tom de contraditória e familiar cumplicidade que usa em abordar suas próprias criaturas, de Kane a Quinlan. Na medida em que se torna a encarnação do ciúme, Otelo é detestável. A crueldade de Lear é odiosa. Hamlet é um traidor. Em *Júlio Cesar* ninguém presta. Mas em cada um desses protagonistas vislumbra-se a envergadura e a trama humana. Arrastado pela ambição e pela mulher, Macbeth é repulsivo, mas a partir do momento em que se eleva no trono está perdido e torna-se um grande homem. Welles acredita que toda tentativa de tragédia dentro do esquema do melodrama leva necessariamente o herói trágico a se

transformar num vilão, ou melhor, num *salaud* [patife], para usar a expressão francesa do texto publicado. O herói, num melodrama, não é nada, só é suportável na tragédia como a dos gregos ou a dos clássicos franceses. Shakespeare, na realidade, nunca escreveu uma verdadeira tragédia, mas sim melodramas com uma estatura trágica.

Welles atribui a inexistência de um verdadeiro teatro shakespeariano na América à impossibilidade de os atores compreenderem o que Shakespeare entendia por Rei, algo de particularmente trágico e extraordinário que percorre toda a sua obra. Como diretor, comentador e intérprete de Shakespeare, Welles procura dar o máximo de relevo e profundidade a essa noção, e como autor não escapa à obsessão do tema. O ponto comum de muitos personagens criados em seus filmes é um anseio bárbaro, trágico, irrisório, de se tornarem reis em seus domínios próprios, seja o da imprensa popular, como Kane; o da crapulagem internacional, como Arkadin; o do mercado negro, como Harry Lime; o de uma cidade de fronteira, como Quinlan. Convém acrescentar que Gregory Arkadin é para Welles um bárbaro instalado na civilização, e Charles Foster Kane uma expressão ainda semibárbara que emerge para a cultura. Momentos há na obra pessoal de Welles em que a tonalidade shakespeariana é mais direta e consciente, quando indica o parentesco entre Harry Lime<sup>3</sup> e o bastardo de *King John*, ou quando inclui um guarda-noturno de *Touch of Evil* na grande galeria dos *bobos* de Shakespeare.

A chave principal para a compreensão de Orson Welles, obra e homem, é certamente Shakespeare e quando escapa à órbita do dramaturgo de Stratford, não sai do universo do espetáculo e da literatura teatral. Foi no teatro que Welles se formou e onde, essencialmente, tudo aprendeu. Durante certo tempo a crítica enxergou na sua obra forte influência do cinema alemão. Na realidade, nesse caso particular, a sua fonte de inspiração e a dos cineastas germânicos foram a mesma, o teatro alemão.

[1958]

- 
1. *Cahiers du Cinéma*, n. 87.
  2. Além de André Bazin, estavam presentes Charles Bitsch e Jean Domarchi.
  3. Harry Lime é um personagem interpretado por Orson Welles numa fita de Carol Reed, *O terceiro homem*. O papel contudo foi inteiramente escrito por Welles, sendo pois normal considerar Harry Lime como sua criação.



# A HORA ESPANHOLA

# A hora espanhola

“A história do cinema espanhol é clara e categórica. Não deixa lugar para nenhuma dúvida. Mantém-se numa linha medíocre, sem a menor inquietação e, muitas vezes, querendo justificar, com um patriotismo mal compreendido, as contínuas falhas daqueles que não souberam ver o que era e em que consistia o cinema.” Com essas frases desalentadas Ángel Zúñiga abre o capítulo dedicado ao cinema de sua pátria no primeiro volume de *Una historia del cine*, publicada em 1948.<sup>1</sup> E no entanto encontram-se alguns nomes espanhóis nas aventuras dos tempos heroicos. Madri conheceu o cinema poucos meses depois de Paris, vários assuntos espanhóis haviam entrado para o catálogo Lumière, em 1897, e no ano seguinte uma visita da rainha Maria Cristina e de seu filho Afonso XIII a Barcelona era filmada por uma câmera fabricada na Espanha.<sup>2</sup> Um dos mais hábeis artesãos do cinema primitivo foi um espanhol, Segundo de Chomón, que poderia ter sido um dos rivais de Méliès e Zecca. Chomón só realizou na Espanha, nos primeiros anos do século, alguns filmezinhos de truques, e daria toda a sua medida bem mais tarde como fotógrafo de *Cabíria*, obra do italiano Pastrone, triunfo e conclusão da era primitiva do cinema. A Espanha também não está ausente da epopeia comercial cinematográfica, graças ao aragonês\* Antonio Ramos [Espejo], que introduziu o cinema no Oriente fazendo projeções nas Filipinas e filmando em Xangai. A primeira tentativa mais ambiciosa foi naturalmente

um *Cristóvão Colombo*, em 1917, mas a obra da época que merece destaque é *Lucha de Corazones* [A luta dos corações], por se tratar de um curioso recorde: seus 1800 metros foram integralmente filmados num dia... Talvez o único nome de realizador espanhol do tempo do cinema mudo que mereça ser lembrado seja o de Benito Perojo, que foi uma esperança antes de realizar *O negro que tinha a alma branca*, grande sucesso comercial, exibido em São Paulo já por mil novecentos e vinte e tantos. Na história da arte cinematográfica até os anos 1950, a Espanha não seria sequer mencionada se não existisse Luís Buñuel. Aragonês como Ramos, Buñuel, como Chomón, exprimiu-se no estrangeiro, responsabilizando-se em Paris pelos altos momentos do cinema surrealista e prosseguindo mais tarde sua carreira no quadro da indústria mexicana. O autor de *L'Age d'or* [A idade de ouro] realizou porém um filme na Espanha, *Terra sem pão*, obra inesquecível, documentário de curta-metragem sobre um vilarejo das Hurdes. Por seu estilo direto, duro e lacônico, o filme adquire um vigor que o torna um dos mais veementes protestos contra a miséria em toda a história do cinema. Isolado, sem antecedência ou posterioridade dentro da Espanha, *Terra sem pão* continua a ser um modelo de documentário social.

Após dezenas de anos de atividade contínua e de vácuo artístico parece anunciar-se a hora do cinema espanhol. Também no terreno cinematográfico há similitudes entre a Itália mussoliniana e a Espanha atual. Como na Itália durante os dez últimos anos do fascismo, desenvolve-se na Espanha um movimento crítico e cultural que já tem tradição e consistência. Nasceu na época da mocidade de Manuel Villegas López e exprime-se hoje no resultado do monumental esforço de Carlos Fernández Cuenca, para citar apenas duas personalidades características de crítico e de historiador. Ao Centro Sperimentale de Roma corresponderia em Madri o Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, funcionando há cerca de dez anos nos Altos del Hipódromo, procurando por uma mocidade apaixonada à procura de profissão e expressão,

insatisfeita com a mediocridade crônica do cinema de seu país. Para completar o quadro das condições criadas para a eventual eclosão de um bom cinema, deve-se sublinhar a importância de toda a legislação de amparo decretada pelo governo a partir de 1941.

Os críticos que seguiram a produção corrente da Espanha durante os últimos anos notaram sintomas de renovação. Mesmo um filme convencional como o *Dom Quixote*, apresentado ultimamente pela Cinemateca no Museu de Arte Moderna, reservou algumas surpresas agradáveis. O esquema das coproduções permitiu um contato mais íntimo, eventualmente frutuoso, dos espanhóis com equipes italianas, francesas e alemãs.

Se o moderno cinema espanhol parece promissor é devido a dois nomes, Luís García Berlanga e Juan Antonio Bardem. Sei muito pouca coisa sobre ambos. A presença de Berlanga como voluntário da Divisão Azul, lutando ao lado dos alemães no front russo, sugere uma adolescência consumida pela paixão política ou a tentação da aventura. A passagem de Bardem pelas prisões franquistas aproxima-o mais de nós. Essas anotações não têm aliás grande importância, pois mais de dez anos separam as duas aventuras. E por maiores que fossem as eventuais diferenças ideológicas, os dois conheceram-se e reconheceram-se no Instituto de Investigaciones y Experiencias e se lançaram, intimamente associados, na aventura cinematográfica, estreando com *Esa pareja feliz* [Esse casal feliz], filme creio desconhecido fora da Espanha. Em seguida escreveram em colaboração *Bienvenido Mister Marshall* [Bem-vindo, Mr. Marshall], que foi dirigido por Berlanga, sátira deliciosamente ágil e ligeiramente melancólica sobre a América e a ingenuidade dos pobres — países ou pessoas — diante dos ricos. Daí por diante cada um seguiu sua estrada.

Berlanga já fez uns três ou quatro filmes. A propósito de seu humor, que já começa a ficar célebre nos festivais internacionais, tem-se evocado René Clair. Seus filmes, esperados com um interesse sempre renovado, desenrolam-se frequentemente em lugarejos perdidos da costa

mediterrânea. Em *Calabug* um sábio atômico, interpretado por Edmund Gwenn, procura esse refúgio para completar uma terrífica invenção, mas acaba desarmado pela tranquilidade de uma pobre humanidade esquecida. *Los jueves, milagro* [Às quintas, milagre] conta a história de uma pequena estação balneária em decadência, cujas autoridades tentam pôr fim a esse estado de coisas organizando aparições sobrenaturais que transformariam a cidade num centro de devoção. Cada quinta-feira um dos apóstolos, interpretado por Paolo Stoppa, desce dos céus...

A atividade de Bardem não foi menor. *Cómicos e Felices Pascuas* são apenas títulos para nós, mas *La muerte de un ciclista* [A morte de um ciclista] chegou até o Brasil. Certo exagero juvenil no emprego das técnicas de expressão cinematográfica não perturba em nada a demonstração de autêntico talento que nos dá Bardem. É evidente que quis dirigir Lucia Bosè porque a viu em *Cronaca di un amore* [Escândalo de amor], de Antonioni, mas apesar das similitudes dos dois filmes — o personagem principal, o papel dos automóveis, o sentimento de espaço nas estradas desertas, a pintura de certas atmosferas da alta sociedade — em nenhum instante há plágio mas sim um profundo parentesco estilístico. Mas poder-se-á dizer a mesma coisa do seu filme seguinte, *Calle mayor* [Rua principal], em relação a *I vitelloni* [Os boas-vidas]? Não tenho certeza. O próprio Bardem disse que ao preparar *Calle mayor* tinha no espírito certos momentos do filme de Fellini e que “isso era como uma ameaça. Eu temia ser considerado um copiador”.<sup>3</sup> Uma crítica severa de Eric Rohmer em *Arts*<sup>4</sup> e a sugestão de algumas fotografias indicariam que a temida ameaça se tornou parcialmente realidade. Resta verificar como se desenvolve nesse filme o tema principal da obra de Bardem, o egoísmo. O jovem espanhol tem o estofo de um cineasta de caracteres e proclama que se esforça, mesmo na pintura dos aspectos piores da natureza humana, em evitar as abstratas convenções relativas ao mal. Se o personagem de Maria José, interpretada por Lucia Bosè em *A morte de um ciclista*, tem às vezes um comportamento gelado e mecânico, é porque se trata em última análise de

uma espécie de compromisso entre o realizador e a censura. Esta teria condenado qualquer calor mais humano como uma complacência, e Bardem não admitia o sentimentalismo fácil do remorso.

É sabido que a censura espanhola é a pior do mundo e seríamos tentados a considerá-la como a dificuldade maior com que se defronta o jovem cinema espanhol. Mas afinal de contas talvez cada cinema tenha a censura que merece. Um cinema em ascensão sabe lutar contra a censura e tudo indica que Berlanga e Bardem têm se mostrado à altura da tarefa.

Um acontecimento recente talvez ajude a ridicularizar um pouco mais uma censura que disso anda tão necessitada. Trata-se do caso das *señoritas 0,90* como ficou conhecido em Madri. Essa numeração indica a medida do busto. Tudo começou quando Sofia Loren rompeu seu contrato para interpretar na Espanha “La Chica del Parador”, de Nieves Conde. Numerosas candidatas espanholas, todas *señoritas 0,90*, apresentaram-se para substituir a atriz italiana, mas as autoridades exigiram que o papel fosse representado por outra atriz estrangeira. Ao mesmo tempo, porém, várias foram contratadas para trabalhar em filmes que seriam destinados, por ordem das mesmas autoridades, unicamente à exportação. A moral dessa história confusa é que as *señoritas 0,90* estrangeiras podem ser admiradas nas telas espanholas e as espanholas nas telas estrangeiras, mas em nenhuma hipótese os bustos espanhóis devem ser mostrados em sua própria terra... Resta esperar que a gargalhada imensa provocada na Espanha por esse fato anuncie tempos melhores.<sup>5</sup> Diferentemente do que aconteceu na Itália, é possível que o cinema espanhol não precise esperar a queda de Franco para chegar a um pleno florescimento.

O povo espanhol é tão próximo de nós, mas o seu melhor cinema moderno ainda é praticamente desconhecido no Brasil. Não seria chegado o momento de promover, no quadro de nossas relações culturais com a Espanha, a exibição do conjunto da obra de Bardem e Berlanga nos museus de arte moderna do Rio e de São Paulo?

[1957]

- 
1. Barcelona: Ediciones Destino, 1948.
  2. *Le Cinéma Espagnol*, Madri: B. I. E., 1949.
  3. “Spanish Highway”, *Films and Filming*, jun. 1957.
  4. 31 de outubro a 6 de novembro.
  5. Essa surpreendente história foi difundida por Martins Abizanda no n. 22851 de *Features de L’Agence France-Presse*.

\* Na verdade, granadino.

# SINGULARIDADE DO JAPÃO



# Singularidade do Japão

Até há pouco tempo o Ocidente cristão considerava-se como o centro do mundo. Ainda hoje é possível assistir-se ao espanto com que algumas pessoas tomam consciência de serem as comunidades católicas uma minoria. Só depois da independência da Índia, do Paquistão e da Indonésia, das revoluções da China e do Vietnã, das lutas nacionais na África islâmica, muita gente sentiu que a humanidade se estendia para muito além da chácara do senhor vigário.

Há menos de dez anos atrás na Europa e na América ainda não se sabia praticamente nada do cinema oriental. Nas quatrocentas páginas da edição norte-americana da história do cinema de Maurice Bardèche e Robert Brasillach existem somente duas ou três dedicadas ao cinema asiático. Hoje ainda há quem se surpreenda diante do fato de o cinema norte-americano ser quantitativamente apenas o terceiro do mundo, vindo logo em seguida do hindu e bem atrás do japonês.

Os sucessos espetaculares obtidos em Veneza, Cannes e Berlim a partir de 1950 por filmes como *Rashomon*, *A vida de O'Haru, mulher galante*, *Os sete samurais*, *Portal do inferno*, *Os contos da Lua vaga* chamaram a atenção da opinião cinematográfica ocidental para o cinema japonês. A tradução de estudos de Akira Iwasaki e Yasuzo Masumura, respectivamente em francês<sup>1</sup> e italiano,<sup>2</sup> e a publicação do livro de Shinobu e Marcel

Giuglaris<sup>3</sup> permitiram um primeiro contato bastante esclarecedor da realidade histórica do cinema japonês.

O cinema chegou bastante cedo ao Japão. Em 1896 já era exibido nas principais cidades o Kinetoscópio de Edison, substituído logo depois pelas projeções em tela. A produção nacional logo se manifestou. No primeiro ano do século filmavam-se atualidades e em 1902\* surgia o primeiro filme dramático, *Momijigari*, registro cinematográfico de algumas cenas de teatro *Kabuki*. Estava delineada a direção que deveria assumir o cinema primitivo japonês. Os filmes não só conservavam todo o ritual do espetáculo, mas continuavam fiéis à tradição de só utilizar atores masculinos. Um dos mais apreciados intérpretes de papéis femininos no velho cinema japonês foi Teinosuke Kinugasa, o futuro realizador de *Portal do inferno*. Não tardou que o cinema aparecesse como uma ameaça à prosperidade do teatro e os atores de *Kabuki* passaram a boicotar a nova forma de espetáculo. O golpe foi muito rude, pois se por um lado não era difícil recrutar novos atores para os papéis masculinos, o mesmo não acontecia para os intérpretes de papéis femininos, que necessitavam de uma cuidadosa formação especializada, possível unicamente no quadro da tradição *Kabuki*. Além disso, as roupagens também se tornaram inacessíveis ao cinema, sendo propriedade das famílias de atores *Kabuki*, herdadas de geração em geração ou produtos do artesanato doméstico. A fraqueza da nova indústria não lhe permitiu enfrentar vitoriosamente a crise, sendo o primeiro resultado a invasão do mercado japonês pelos filmes franceses e norte-americanos. O exemplo estrangeiro encorajou os produtores japoneses a responderem ao desafio *Kabuki* por uma audaciosa tentativa inovadora: a substituição dos intérpretes especializados em papéis femininos por mulheres. A tradição e os interesses em jogo eram, porém, muito fortes, e só em 1919 apareceu pela primeira vez uma atriz no cinema japonês.

A história do cinema japonês, como a das outras manifestações culturais do país, conheceu a clássica dualidade Quioto-Tóquio, tradição e modernismo. Na antiga capital desenvolveu-se durante anos o cinema no

estilo Kabuki, enquanto na metrópole promovia-se a filmagem de histórias contemporâneas. Embora Quioto não seja mais um centro de produção, os dois lineamentos gerais de estilo são até hoje conservados, de um lado o filme histórico de samurais e bandidos, e de outro os dramas modernos. Essas duas direções cinematográficas foram, em suas origens, expressões da diversificação que se operou no teatro. Nos primeiros anos do século o *Nô* era cultivado por uma reduzida minoria de estetas. O grande espetáculo era constituído pelo *Kabuki* e seus derivados, entre os quais o *Shimpa*, o que mais se afastou do tronco original, tendo-se aberto deliberadamente a todas as influências ocidentais. A raiz do estilo cinematográfico de Tóquio é uma combinação do *Shimpa* teatral com as lições dos filmes estrangeiros. Seu resultado mais característico é o melodrama para provocar lágrimas, que teve no Japão uma voga imensa e cuja marca continua presente na produção contemporânea de estilo moderno.

Com a evolução do cinema começaram a surgir dificuldades para os filmes estrangeiros e os produzidos em Tóquio. A compreensão das fitas de Quioto não colocava problemas, pois o público conhecia de cor as histórias de *Kabuki*, ao passo que as ocidentais, com seus atores todos parecidos, ou as produções japonesas que as imitavam, cada vez mais longas e complexas, desnorream os espectadores. Surgiu então o *Benshi*, personagem que durante cerca de vinte anos da era silenciosa fez do espetáculo cinematográfico no Japão alguma coisa de essencialmente diferente do que era no resto do mundo. O *Benshi* era um homem que se instalava ao lado da tela durante a projeção explicando e comentando as imagens. Logo ele se tornou o centro do espetáculo e o filme, um simples acessório. A sessão começava com o personagem sozinho em cena, de casaca e enorme flor na lapela. Durante cerca de uma hora contava histórias engraçadas, fazia imitações de celebridades, até criar uma atmosfera de bastante contato com o público. Em seguida, após um rápido intervalo musical, o animador resumia a história da fita a ser apresentada. Apagavam-se então as luzes mas de maneira que o *Benshi* continuasse

sempre visível e iniciava-se a projeção acompanhada de forma ininterrupta por explicações e comentários. Frequentemente os próprios *Benshi* não compreendiam a ação dos filmes, inventando histórias baseadas mais ou menos vagamente nas imagens em sucessão. Um deles, Tenrei Izumi, adquiriu celebridade no comentário de filmes norte-americanos. Assim como a maior parte do público, Izumi distinguia mal as fisionomias dos diferentes atores e resolveu a dificuldade criando as personagens de Mary e de Kare, que quer dizer *ele*, o marido de Mary. Durante anos, a propósito de centenas de diferentes filmes, eram sempre contadas histórias de Mary e de Kare, de seus ascendentes e descendentes. Cada gênero de filmes tinha seus especialistas, o comentário era acompanhado por um rico jogo de mímica e frequentemente completado por uma abundante imitação de ruídos que obtinha grande sucesso. Os *Benshi* chegaram a ocupar uma posição importante na vida social japonesa. A denominação exata da profissão era *Katsuben*, “o orador das imagens que marcham”. O mais reputado de todos, Musei Tokugawa, cognominado “aquele cuja voz majestosa nos conduz no sonho”, é até hoje célebre e considerado como um dos homens mais espirituosos do Japão. A maior proeza que se conhece de um *Benshi* ocorreu na inauguração de uma nova sala de cinema. Os proprietários anunciaram um espetáculo tão longo quanto as maiores peças *Kabuki*, durante o qual seria contada a história do peixe-vermelho. O filme de que dispunham mostrava as evoluções de um peixinho num aquário e durava apenas alguns minutos. O público compareceu, trazendo suas refeições. Durante dez horas, enquanto eram projetadas continuamente as mesmas imagens, o *Benshi* contou sem interrupção histórias do peixe-vermelho. Apesar do grande interesse que certamente tinham os espetáculos com os melhores *Benshi*, cinematograficamente a instituição era desastrosa e as correntes japonesas interessadas na evolução da nova arte combateram-na implacavelmente. Porém, só foi definitivamente vencida por volta de 1932, com a vulgarização do cinema sonoro.

O desenvolvimento do cinema falado coincidiu com a chegada dos militaristas ao poder e o início do período de guerras. Por certo tempo o cinema resistiu às pressões oficiais, mas pouco a pouco os produtores foram obrigados a capitular diante das injunções da propaganda. Um dos assuntos prediletos da escola moderna de Tóquio, o sofrimento das mães e das esposas por causa das guerras, teve de ser abandonado. Entretanto, algumas variantes obtiveram o mesmo sucesso de lágrimas. Um tema que se tornou célebre foi o desespero da mãe ou da esposa devido à morte do filho ou do esposo *antes* de partir para a guerra.

Para o cinema japonês a vitória norte-americana na última guerra teve consequências semelhantes às do terremoto de 1923, quando se perderam praticamente todos os estoques de filmes existentes no país. Uma das primeiras medidas tomadas por MacArthur logo após a capitulação foi o confisco de toda a produção japonesa até aquela data. Milhares de filmes rumaram para os Estados Unidos, sendo até hoje o seu destino final uma incógnita.

O cinema japonês não perdeu a continuidade histórica, mas sua última fase se iniciou durante a ocupação norte-americana e não pode deixar de ser por ela influenciada. São obras desse período que constituem a programação do ciclo organizado pela Cinemateca Brasileira e atualmente em curso no Museu de Arte Moderna. A propósito dessa manifestação procurarei fixar em meu próximo artigo a situação cinematográfica do Japão nos últimos dez anos.

[1957]

---

1. *Cinéma* 55, n. 9.

2. *Bianco e Nero*, ano XV, n. 11 e 12.

3. *Le Cinéma japonais (1896-1955)*. Paris: Editions du Cerf, 1956.

\* Na verdade, em 1899.

# Atualidade japonesa

No período final da guerra contra os Estados Unidos, a produção cinematográfica japonesa havia cessado quase completamente. Logo depois de ocuparem o território inimigo, os americanos tomaram medidas relativas ao cinema. Apreenderam todos os estoques de fitas e condenaram, provavelmente à destruição, as obras que “exaltavam o feudalismo, o amor da guerra e das batalhas, o nacionalismo, o militarismo, o fascismo e o culto da vingança”. Estipularam também que os futuros filmes deveriam ser consagrados “ao ensino da democracia”. No que se refere às importações de filmes estrangeiros, estabeleceram um sistema de cotas no qual coube naturalmente à indústria norte-americana a parte do leão: durante os anos de ocupação foram projetados no Japão cerca de 1500 filmes de Hollywood. Um dos primeiros slogans lançados depois da capitulação foi: “O cinema americano é a cultura”. É sabido que durante os primeiros tempos da ocupação os japoneses levaram extremamente a sério tudo o que lhes diziam os americanos. O povo ia, pois, ao cinema não só para se distrair mas também para se cultivar em democracia. É isso pelo menos o que nos narram em seu livro, de forma irônica e convincente, Shinobu e Marcel Giuglaris.<sup>1</sup>

Os primeiros filmes japoneses realizados na nova situação foram obras de circunstância, improvisadas nos dois únicos estúdios que não haviam sido desmantelados no período final da guerra. Cuidavam sobretudo de

erotismo fácil ou eram baseados em histórias policiais vulgares. Só chegaram ao Ocidente os títulos de algumas dessas fitas: *A Bíblia do sexo*, *O ogro assassino*, *A Bíblia sagrada da mulher casada*, *A flor negra*... Ao lado dessa produção puramente comercial, iniciou-se porém um gênero de atividade cinematográfica inteiramente diferente. Levando ao pé da letra as lições dos ocupantes sobre a função educativa do cinema, o sindicato dos professores tomou a iniciativa de produzir filmes, datando dessa atividade o movimento *independente* no quadro da indústria cinematográfica japonesa. Durante os primeiros tempos as autoridades americanas encorajaram os sindicatos contra os trustes, olharam com simpatia as greves de 1946 nas companhias de cinema e prestigiaram os profissionais esquerdistas, que juntamente com personalidades liberais, ocuparam os cargos vagos com o eclipse dos dirigentes comprometidos com o governo militarista. Uma produtora, a Toho, chegou a ficar conhecida como a companhia vermelha; ao mesmo tempo outros sindicatos, seguindo o exemplo dos professores, lançavam-se na produção de filmes de conteúdo social. A situação criada não era favorável à reconstituição das grandes companhias capitalistas. No entanto, o início da guerra fria veio provocar uma mudança radical na política até então seguida pelos ocupantes. Os trustes puderam ser restabelecidos abertamente, os antigos chefes industriais voltaram aos seus postos, seguindo-se um período de intensa atividade. Já em 1950 não só o parque cinematográfico japonês estava inteiramente reconstruído e renovado, como a indústria ia conhecer o mais brilhante período de sua história. Era no início da guerra da Coreia, que tanto enriqueceria o Japão.

Apesar dos *independentes*, cuja vitalidade continua grande, se preocuparem bastante com problemas educativos e sociais, não há no mundo outro cinema tão nitidamente industrializado quanto o japonês. O cinema não recebe nenhuma proteção do Estado, caso único além do americano, e sua vida econômica é extremamente sadia. O tipo de vida dos atores, atrizes e diretores, mesmo dos maiores, assemelha-se ao de operários altamente qualificados.

Seis grupos dominam a indústria cinematográfica japonesa. Cinco deles, cujos nomes não interessam aqui, são gigantescos trustes que possuem bancos, estúdios, cadeias de distribuição e salas. Cada um lança semanalmente um filme, cujo custo varia entre 3 milhões e 5 milhões de cruzeiros. A renda de um mês de distribuição normal atinge de 10 milhões a 15 milhões de cruzeiros. De forma que o capital empregado num filme volta após um mês de produção e outro de exploração acrescido de um lucro de 100% ou mais. A situação do sexto grupo, o Daiei, é diferente. Também produz um filme por semana, mas não tendo distribuidora e com poucas salas, tem escassas possibilidades de escoamento interno. Precisou assim contar com o mercado estrangeiro. De início o campo de exportação da Daiei limitava-se a Okinawa, Formosa, Hong Kong, Havaí e às colônias japonesas nas Américas. Segundo as declarações de Nagata, presidente da companhia, o alargamento das possibilidades foi fruto de metódica observação e de ação calculada. A solução seria a conquista do mercado norte-americano, mas o resultado negativo das tentativas europeias nos Estados Unidos não era encorajador. Procedeu-se então o estudo cuidadoso dos mercados internacionais e se chegou à conclusão de que o terreno mais favorável eram os países europeus, particularmente os latinos. “Ficou decidido”, explica Nagata, “que nos lançaríamos em filmes de roupagens, históricos, exóticos e culturais para enfrentar os festivais europeus, sobretudo Cannes e Veneza”. Esses filmes deviam, ainda nas palavras do chefe da Daiei, “agradar às pessoas que têm um complexo pela tragédia, que são apaixonadas pelos séculos passados, que se orgulham de sua cultura e de sua espiritualidade”. Para isso o fundo dos filmes devia ser constituído de “velhos templos e palácios, testemunhos de cultura”, e na ação deviam participar ao mesmo tempo “princesas com sentimentos complicados e heróis masculinos selvagens e guerreiros”.<sup>2</sup> Para se ter uma ideia do sucesso que acolheu a nova política da Daiei basta lembrar o título de dois de seus produtos, *Rashomon* e *Portal do inferno*.



Quando se soube no Ocidente que esses filmes não gozavam de nenhum favor no país de origem e que o sucesso dos mesmos no estrangeiro havia sido premeditado, imediatamente o fenômeno foi associado ao comércio de arte japonesa na Europa no século XIX, quando boa parte dos materiais eram fabricados exclusivamente para a exportação e não continham nenhuma expressão autêntica do gênio artístico nacional. Há porém outras maneiras de interpretar, à luz das declarações de Nagata, o que aconteceu com o cinema japonês. Não é impossível pensar que os maiores realizadores japoneses, um Kurosawa ou Kinugasa, se sentissem tolhidos na expressão artística pelo nível baixo do público homogêneo ao qual se dirigiam. O cinema no Japão é uma arte ainda mais popular do que nos outros países; tradicionalmente as elites intelectuais e artísticas e o setor da população que as acompanha não tinham muita estima pelo produto nacional. Essa situação norteava a produção num sentido de conformismo estético generalizado. Para muitos realizadores a efetivação da política da Daiei foi, muito mais do que a execução de encomendas, a oportunidade para realizar obras há muito tempo desejadas, mas cuja consecução era impedida pelas limitações do mercado interno. Se o povo e a crítica não gostaram de *Rashomon* e *Portal do inferno*, não foi porque essas obras não lhes parecessem autenticamente japonesas, mas sim porque no quadro da produção nacional eram audaciosas expressões de vanguarda estética. Aliás, a partir de *Rashomon*, manifestou-se algo de novo na vida cinematográfica japonesa, com a atenuação do divórcio existente entre a produção nacional e as elites do país.

A vitoriosa iniciativa da Daiei foi imitada pelas outras companhias e na produção japonesa contemporânea destaca-se de um lado a massa de fitas para consumo interno e de outro as *obras para festival*. O grande interesse do ciclo proporcionado pelo Cine Niterói à Cinemateca Brasileira e que hoje se conclui no auditório do Museu de Arte Moderna foi o de permitir a apreciação de amostras características do primeiro grupo.\* A nosso ver, os filmes históricos, na tradição de Quioto, da produção corrente não se

afastam muito dos realizados intencionalmente para o Ocidente. Quanto às obras com assuntos modernos ou de evocação do passado próximo, ao lado do sentimentalismo lacrimoso que decididamente constitui a *trademark* do estilo de Tóquio, contêm alguns aspectos surpreendentes. Em *Vivacidade de Sanshiro* [*Sugata Sanshiro*] renova-se o tom romanesco cujo último exemplo no cinema ocidental foi *Les Enfants du paradis* [*O bulevar do crime*]. A ingenuidade cristalina de *O tambor furado* [*Yabure daiko*] lembra ensaios poéticos franceses associados a certas comédias americanas do fim da década dos 1930. Um mau melodrama como *Vida de um vendedor de cavalos* [*Bakuro ichidai*] subitamente nos comove pela utilização singela da linguagem cinematográfica.

O Ciclo do Moderno Cinema Japonês foi a última tarefa de difusão cultural realizada pela Cinemateca Brasileira em associação com o Museu de Arte Moderna. De agora em diante, por motivos que são públicos e por tempo indeterminado, a Cinemateca deverá limitar todos os seus esforços à tentativa de conservação dos filmes, que se encontram depositados em São Paulo sob a responsabilidade da *Fédération Internationale des Archives du Film*.

[1957]

---

1. *Le Cinéma japonais*, op. cit.

2. As declarações de Nagata encontram-se no livro citado de Giuglaris.

\* Fundado em 1953, o Cine Niterói era um marco na recepção do cinema japonês em São Paulo. Para mais informações de sua história, cf. Alexandre Kishimoto, *Cinema japonês na Liberdade*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

# Três mestres japoneses

O Ciclo do Moderno Cinema Japonês, com o qual a Cinemateca Brasileira encerrou sua colaboração junto ao Museu de Arte Moderna na difusão cultural cinematográfica, teve o mérito de chamar a atenção de muita gente para as programações habituais do Cine Niterói e de outras salas paulistanas especializadas na produção japonesa. Esta renovação do interesse que fora amortecido pelo grande intervalo desde o lançamento de *Rashomon* e *Os sete samurais* é de natureza a encorajar os distribuidores a trazer sem mais demora para as telas brasileiras algumas obras que, além de comportarem um indiscutível interesse cultural, obterão, certamente em nosso país, como aconteceu nos Estados Unidos e na Europa, uma compensadora carreira comercial. Penso antes de mais nada nas fitas recentes de Mizoguchi, Kinugasa e Kurosawa.

Tudo indica serem eles os três personagens fundamentais do cinema japonês contemporâneo. Juntos, são ao mesmo tempo um ponto de chegada e um ponto de partida. Em conjunto, suas obras exprimem simultaneamente a fixação clássica de uma tradição e o fermento da renovação. Os clássicos são Mizoguchi e Kinugasa, o renovador, Kurosawa. Os dois primeiros pertencem à mesma geração, nasceram ainda no século passado, enquanto o terceiro é um homem de quarenta e tantos anos. Para resumir numa simplificação didática os seus estilos, basta indicar a

iniciação artística de cada um: pictórica para Mizoguchi, teatral para Kinugasa, cinematográfica para Kurosawa.

Só conheço bem um filme de Kenji Mizoguchi, *A vida de O'Haru, mulher galante*, e apesar de não o rever há cinco anos, não empalideceu a lembrança de seu esplendor plástico em branco e preto. Teoricamente é uma obra que teria muito contra si. Seu roteiro é constituído por uma meia dúzia de episódios bastante autônomos, tirados de um autor do século XVII, Saikaku Ihara. Além desse desafio à unidade, a história concentra no personagem principal, a mulher galante, um excesso de desgraças com intensidade excessiva e gosto duvidoso. Mas todos os defeitos potenciais de construção ou concepção são eclipsados pela qualidade intrínseca das imagens, por sua beleza de todos os instantes. A técnica de Mizoguchi consiste em conservar a câmera fixa por bastante tempo e fazer tomadas as mais longas possíveis, a fim de dar o máximo de oportunidade aos meios de percepção do espectador. “Um filme”, declarou Mizoguchi, “deve ser outra coisa além da simples expressão psicológica.” Em última análise ele procura dar ao cinema os famosos “valores tácteis” que [Bernard] Berenson considera a maior virtude da pintura. Seus últimos filmes são em cores. A utilização de tons quentes, flamengos, em *A princesa Yang Kwei-Fei*, teria dado a essa obra um valor plástico sem precedentes em todo o cinema.

Na laboriosa carreira de Mizoguchi, iniciada em 1920, houve dois longos períodos de inação, dois momentos de protesto, o primeiro contra a introdução do cinema sonoro, o outro contra a guerra. Quase toda sua obra, mais de duzentos filmes, foi perdida em consequência dos terremotos e das guerras. Entre as produções dos últimos dez anos, a crítica japonesa e estrangeira destaca, além de *O'Haru* e *A princesa Yang Kwei-Fei*, mais quatro títulos de primeira grandeza: *Os contos da Lua vaga*, *O intendente Sanshō*, *Os amantes crucificados* e *A saga do clã Taira* [*Shin Heike Monogatari*].

Teinosuke Kinugasa também se recusou a filmar durante a guerra. Ator de *Kabuki* desde a tenra infância, foi na adolescência um especialista de

papéis femininos nobres, que interpretou também em filmes no estilo de Quioto. Diretor cinematográfico desde 1922, com uma bagagem artística de mais de 150 filmes, quase todos perdidos nas circunstâncias habituais, Kinugasa foi, na década dos 1920, um dos mais fervorosos defensores da tradição teatral no espetáculo cinematográfico. Uma viagem à Europa e o encontro com Eisenstein na Rússia em 1928 certamente influenciaram sua obra. Aliás, esse contato deve ter contribuído para provocar em Eisenstein o interesse profundo que manifesta em seus trabalhos teóricos pelo teatro japonês. Para Kinugasa o resultado da experiência russa foram dois ensaios de vanguarda e a elaboração de algumas ideias sobre o cinema sonoro. Ele não acredita na sincronização do som e da imagem. Essa deveria ser tratada como no cinema mudo, sendo função do som inculcar-lhe poesia e sentimento. O ideal de Kinugasa é realizar um dia um filme que seria a história de um homem vivendo à beira de um rio, cuja vida seria contada unicamente pelos temas dos sons. Essa ideia situa bem as preferências estéticas do realizador. Um filme deve ser uma variação de detalhes da natureza, de luzes, de sons, uma espécie de *fuga* de sensações em torno de um tema que em si mesmo não teria maior importância. Se Kinugasa nunca pode alcançar plenamente esses objetivos, por motivos comerciais evidentes, ele procura sempre deles aproximar-se. O rigoroso classicismo de *Portal do inferno*, que provocou tanta admiração no Ocidente e desconcertou o público japonês, foi até hoje a expressão máxima de fidelidade de Kinugasa a seus princípios estéticos.

Durante a guerra, quando Mizoguchi e Kinugasa estavam inativos, surgiu para Akira Kurosawa a possibilidade de acesso à direção. Já há muito ele marcava passo como assistente de diretores medíocres. Sua passagem pela escola de Belas Artes não teve consequências estéticas. As primeiras influências artísticas que recebeu já foram cinematográficas, entre elas a de Abel Gance com *La Roue* [A roda].

Kurosawa filma indiferentemente obras históricas ou modernas. Para ele o que importa é a exposição de conflitos psicológicos. Assim o problema do

ator tem uma importância muito maior do que para seus eminentes antecessores. Ele estuda longamente o ator, preparando-o para que deixe de ser simplesmente um tipo e infunda no personagem que interpreta toda a sua verdade humana.

Kurosawa é o diretor japonês melhor conhecido no Ocidente. Depois do sucesso espetacular de *Rashomon* muitos de seus filmes foram apresentados comercialmente ou em manifestações culturais, sobretudo em Paris e Londres. *O idiota*, transposição do romance de Dostoiévski para o Japão atual, foi muito apreciado. A expressão da morbidez e da angústia conseguida pelos atores japoneses levou o crítico F. Gaffary<sup>1</sup> à conclusão de que personagens como Rogójin ou Aglaê só podem existir com justeza longe das convenções de bom gosto da Europa Ocidental.

A primeira imagem de *Viver*, outro filme de Kurosawa difundido na Europa, consiste numa radiografia do estômago canceroso do personagem principal. Essa introdução brutal, que evoca *Un Chien andalou*, de Buñuel, não é fortuita. A doença do herói não só desencadeia a ação da fita mas procura simbolizar o que há de negativo no panorama social do Japão contemporâneo. Na obra de Kurosawa não é este o único exemplo de polêmica. No *Anjo bêbado* ele descreve o Japão de após-guerra, desmoralizado pela derrota e pelo mercado negro, com uma juventude ameaçada pela corrupção e pelo desespero. Apesar de não haver nenhuma alusão ao ocupante, os americanos não perdoaram esse filme, e mais tarde quando o autor de *Rashomon* já era uma celebridade mundial foi-lhe negado o visto de entrada nos Estados Unidos. *Anatomia do medo* completa a trilogia de polêmica social de Kurosawa; seu assunto é a bomba atômica. Chocado pela indiferença fatalista dos homens diante do perigo atômico, seu ponto de partida foi imaginar que providências os animais tomariam intuitivamente se conhecessem a ameaça. O personagem principal de *Anatomia do medo*, um velho interpretado por Toshiro Mifune, age com a força e o instinto dos animais. Por intermédio do comportamento excêntrico de sua criatura, Kurosawa lança um apelo ao

bom senso da humanidade. Por maior que seja o interesse dessas obras modernas, são os *filmes históricos*, entre os quais *Rashomon* e *Os sete samurais*, que fizeram de Akira Kurosawa um dos maiores artistas de nosso tempo.

Mizoguchi, Kinugasa, Kurosawa. Em nossos dias provavelmente só a Itália poderia alinhar uma tão rica trilogia de criadores cinematográficos.

[1957]

---

1. “Les Deux Visages d’Akira Kurosawa”, *Positif*, n. 22.

# A LIÇÃO INGLESA



## A lição inglesa

A doação de 24 filmes cuidadosamente selecionados que o governo da Grã-Bretanha fez à Cinemateca Brasileira provocou nos meios de cultura cinematográfica de São Paulo um renovado interesse pela escola documentarista inglesa, cujos primeiros ecos chegaram ao Brasil há quase vinte anos. Salvo melhor juízo, a primeira referência entre nós ao movimento criado por John Grierson encontra-se no número 1 da *RASM (Revista Anual do Salão de Maio)*, editado por Flávio de Carvalho em 1939. Não sei se as gerações mais jovens têm uma ideia exata do que o movimento artístico brasileiro deve a Flávio de Carvalho. Ninguém discute ser ele o melhor retratista brasileiro ou a excelência de seu desenho, mas tende-se a esquecer a sua influência, negativa ou positiva, em outros terrenos. Se por um lado é certamente um dos responsáveis pela moderna arquitetura brasileira, por outro foi o criador do Teatro de Experiência. Quando o teatro brasileiro entrar num estágio de desenvolvimento superior, mais diversificado, serão lembradas as aventuras de 1933 do autor do *Bailado do Deus morto*. Ao que se saiba, Flávio de Carvalho nunca procurou uma aproximação maior com o cinema, porém em 1939 ele não quis excluir essa forma de expressão mais nova de uma publicação que se interessava por todas as outras artes, e, por estranho que pareça, na São Paulo de há vinte anos essa preocupação elementar era uma indicação de pioneirismo intelectual.\* Flávio de Carvalho lera numa revista inglesa de

artes plásticas, *Studio*, um artigo sobre *North Sea* [Mar do Norte], filme produzido por Cavalcanti e dirigido por Harry Watt; obteve algumas informações sobre o cineasta brasileiro com o pintor Antônio Gomide, que fora seu contemporâneo na Escola de Belas-Artes de Genebra, e com esses elementos publicou “Um nome brasileiro na cinematografia mundial”. Essa primeira manifestação de curiosidade pelo nosso patricio e de interesse pelos documentaristas da escola inglesa não teve sequência, pois as fitas em questão não eram apresentadas no Brasil. Somente dez anos depois, por ocasião da vinda de Alberto Cavalcanti, começou-se a ter uma ideia do que fora o movimento britânico. Tendo sido uma de suas principais figuras, Cavalcanti a ele se referia frequentemente em conferências, entrevistas e conversas, exibindo para colaboradores, amigos ou cineclubes algumas obras de cuja produção participara e que constavam de sua filmoteca particular. Só agora, porém, graças ao gesto do governo inglês, sugerido pela generosidade de Donald Darling, adido cultural do Consulado Britânico, tornou-se acessível para os estudiosos brasileiros de cinema um conjunto coerente de fitas das duas brilhantes décadas que separam a realização de *Drifters* por Grierson em 1929 da morte trágica de Humphrey Jennings na Grécia em 1950.

Como tantos movimentos de vanguarda cinematográfica, o documentarismo inglês desenvolveu-se à margem do comércio, amparado, entretanto, não pelo mecenato particular, mas por homens do governo. A figura providencial que cruzou o destino de Grierson foi Sir Stephen Tallents, dirigente do Empire Marketing Board, instituição cuja finalidade era revitalizar a noção de Império Britânico que estava caducando. As perspectivas finais do empreendimento eram conservadoras, mas a necessidade de métodos novos e ideias originais criou a oportunidade para a ação cinematográfica e social de Grierson. Esse escocês impregnado de ideias socialistas, “meio presbiteriano e meio marxista”, como o descreve Cavalcanti,<sup>1</sup> e que considera o cinema como um púlpito, entendeu-se muito melhor com os *tories* do que mais tarde com os trabalhistas chegados

ao poder. O clima de *discreta rebelião*<sup>2</sup> era um estímulo necessário para Grierson e seus amigos.

Durante essa primeira fase de atividades, que durou quatro anos, já se encontravam em torno de Grierson alguns dos nomes fundamentais do documentário britânico: Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt, Arthur Elton. Quando o Empire Marketing Board foi dissolvido por motivos de economia, Sir Stephen Tallents não hesitou em preservar a unidade e a continuidade de ação do grupo, levando-o incorporado para exercer suas atividades cinematográficas nos Correios e Telégrafos. Foi nesse novo quadro e com a denominação GPO (General Post Office) Unit que a equipe de Grierson ganhou nos cinco anos anteriores à guerra uma notoriedade internacional.

Se bem que os soviéticos do grande período tenham exercido uma influência considerável sobre a concepção cinematográfica de Grierson, a principal figura inspiradora da escola inglesa foi o norte-americano Robert Flaherty, que participou ativamente da produção de *Industrial Britain*, em 1933, ainda na fase do Empire Marketing Board. Como a ação social imediata não entrasse em seus propósitos, ele afastou-se de seus jovens amigos para realizar *Man of Aran* [*Homem de Aran*]. Quando os militantes da GPO Unit assistiram a essa obra-prima do cinema universal, sentiram-se distanciados do velho mestre. A temática de Flaherty parecia-lhes limitar-se à luta do homem eterno contra a natureza eterna e consideraram como fuga a preferência do autor de *Nanook* [*Nanook, o esquimó*] e *Moana* em manifestar o seu lirismo através de uma humanidade arcaica e inocente. Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. Examinando-se as fitas desse período na perspectiva de hoje, verifica-se que todas conservam a marca profunda da missão cinematográfica de Flaherty: revelar a poesia e a nobreza da humanidade comum e do trabalho.

A preocupação militante, realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais visando à conquista e intensificação da comunicabilidade entre as fitas e o público. Como os russos num período anterior, Grierson procurou harmonizar o conteúdo social e prático das fitas com formas de vanguardismo estético. Insistiu em obter a colaboração de Alberto Cavalcanti, tendo em vista sobretudo a intimidade do autor de *Rien que les Heures* [*Nada além das horas*] com a vanguarda cinematográfica francesa. Cavalcanti, aliás, levou para a GPO Unit não só esse aspecto de seu *background* artístico, mas também uma grande curiosidade em fazer experiências com o som, pois o ingrato período final de sua carreira francesa nos estúdios da Paramount, em Joinville, valera-lhe ao menos uma grande familiaridade com a nova técnica. Outro artista de valor recrutado por Grierson foi o jovem poeta e pintor surrealista Humphrey Jennings, que em alguns anos se transformou na personalidade mais atraente da escola. Sua morte em plena juventude foi a maior perda sofrida pelo cinema da Inglaterra desde a partida de Hitchcock para a América. A razão pela qual Jennings ainda não obteve fora de seu país o renome que merece reside, talvez, na profundidade de seu britanicismo. Suas melhores fitas, *Family Portrait* [Retrato de família], *A Diary for Timothy* [Um diário para Timothy] e *Listen to Britain* [O homem que ouvia a Grã-Bretanha], são um caleidoscópio de alusões íntimas aos costumes, à cultura e às manias da Inglaterra e o espectador estrangeiro não pode com uma só visão apreciar o sabor raro dessas obras.

Vários artigos de jornal seriam insuficientes para indicar o desenvolvimento histórico do documentário na Inglaterra. Da GPO Unit, que passou mais tarde para o Ministério da Informação com o nome de Crown Unit, o movimento espalhou-se pelas mais variadas instituições governamentais e particulares. Os discípulos de Grierson, Wright, Rotha, Watt, criaram seus próprios grupos, enquanto o pioneiro e líder continuou a exercer a sua influência através do Film Centre, órgão de consulta e orientação que coordenou durante alguns anos a gigantesca produção de

filmes documentários na Grã-Bretanha. A guerra encontrou o cinema, graças à escola de Grierson, preparado para cumprir de forma digna a sua missão. As necessidades de propaganda não corromperam o gênero. Todo o passado do documentário britânico o tinha tornado apto, pelo relato da fadiga e beleza da vida cotidiana, a contar o heroísmo do homem comum na adversidade.

Os filmes doados pela Inglaterra à Cinemateca Brasileira chegaram a São Paulo numa ocasião extremamente oportuna, precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição da escola inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável. Os governos do estado e do município, através de iniciativas de suas comissões de cinema, resolveram encorajar a produção de documentários. É um perigo e uma esperança. O perigo consiste, por um lado, em os representantes do poder público serem levados a uma concepção publicitária e imediatista do documentário, e por outro em que nossos produtores prolonguem com o auxílio do dinheiro público as suas medíocres atividades. Resta, porém, a esperança de que os governos façam seus agentes compreenderem a nobre função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados.

Para os jovens quadros do cinema brasileiro, responsáveis pela realização técnica e artística dos documentários estaduais e municipais, a existência em São Paulo de uma coleção de clássicos do documentário cinematográfico britânico será uma fonte de ensinamentos e inspiração.\*\*

[1958]

---

\* Enquanto Paulo Emílio escrevia esse artigo, Flávio de Carvalho realizava na Amazônia sua primeira e única experiência como diretor de cinema. O filme em questão era *A deusa branca* (1958) e tratava do rapto de uma menina branca por uma tribo indígena. A aventura cinematográfica de Flávio de Carvalho terminou mal e o filme nunca foi

concluído. As imagens remanescentes inspiraram o filme homônimo de Alfeu França (2014).

\*\* De fato, no fim da década de 1950, a renovação do cinema brasileiro se deu por meio do documentário. O lançamento de *Arraial do Cabo* (1959) fez com que o Cinema Novo assumisse sua condição de movimento coletivo, com posicionamentos radicais de Glauber Rocha, David Neves, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl.

1. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.
2. Dennis Forman, *Films*. Londres: British Council, 1953.

# A ideologia de Grierson

Não sei o que anda fazendo ou onde está John Grierson, hoje com sessenta anos de idade, porém imagino-o prosseguindo na luta que absorveu trinta anos de sua vida: contribuir, através do cinema, para tornar mais apazível, digno e razoável o mundo em que vivemos.

O nascimento de sua vocação de educador situa-se numa infância estimulada pelo exemplo do pai, professor primário em Cambusbarron, aldeia da Escócia. O velho Grierson tinha certamente uma forte personalidade e um espírito pioneiro, pois na primeira década do século introduziu na sua escola, frequentada por filhos de mineiros e camponeses, uma cantina e o uso do cinema como complemento didático. Sua filosofia educacional, baseada no princípio de que saber é poder, era imbuída de individualismo tradicional. Mais tarde, John Grierson escreveu ironicamente que a perspectiva final dessa tendência era transformar cada operário num *gentleman* instalado numa biblioteca. Entretanto, ainda adolescente, pôde constatar que os mais brilhantes ex-alunos de seu pai, teoricamente os mais capacitados para vencer na vida, eram os primeiros a se insurgir contra as condições de trabalho correntes nas minas, e a não encontrar uma solução individual para os seus problemas, sendo ao contrário levados a agir como parcelas de uma coletividade nas greves ou dentro dos sindicatos. Essa experiência foi o ponto de partida para um dos temas centrais da meditação de Grierson, o de considerar obsoleta a

filosofia de vida que coloca o indivíduo e a sociedade como elementos antagônicos e define o sucesso em termos de expressão pessoal. A confiança na restauração dos valores comunitários orientou todas as suas atividades futuras.

Os estudos de Grierson, na Universidade de Glasgow, onde se formou em filosofia, foram interrompidos por três anos e meio de serviço militar cumprido em barcos de patrulha e caça-minas. Além de amadurecer suas ideias sobre as relações humanas e o espírito de equipe, Grierson adquiriu nesse período um gosto pelo mar e pelos navios que mais tarde se refletiu intensamente na sua carreira cinematográfica. A etapa seguinte de sua vida foi a América do Norte, onde passou três anos com uma bolsa de estudos da Rockefeller para ciências sociais, observando o mecanismo de funcionamento da opinião pública. Até então, o cinema o interessara apenas como um dos muitos instrumentos, tais como o jornalismo e o rádio, modeladores da opinião. Na Escola de Ciências Sociais da Universidade de Chicago, estudou, atentamente, com um grupo de colegas, um ensaio pessimista de Walter Lippmann sobre a democracia, no qual o autor, após assinalar a impossibilidade de se dar ao cidadão médio um conhecimento amplo sobre todos os problemas da atualidade, considerava uma verdadeira cidadania democrática como um objetivo inatingível nas presentes condições da sociedade. Pensando sobretudo nas novas técnicas de jornalismo introduzidas por William Randolph Hearst,\* Grierson imaginou a possibilidade de substituir a fórmula educacional da acumulação de fatos por métodos de apreensão dramática da realidade moderna. O próprio Lippmann sugeriu ao jovem pesquisador que nessa ordem de ideias concentrasse a sua atividade no cinema. Essa nova preocupação levou Grierson a Hollywood, onde ao mesmo tempo prosseguia seus estudos sociológicos e frequentava as grandes figuras criadoras da década dos 1920, [Josef von] Sternberg e [Charles] Chaplin entre outros. A estética cinematográfica também o interessou e durante anos fez crítica cinematográfica, considerando, porém, essa atividade como



um passatempo. Aliás, como apreciador de arte, sempre encontrou muito mais satisfação na pintura do que no cinema, que para ele foi sempre, antes de mais nada, um instrumento de reforma da sociedade, pelo aprofundamento do espírito comunitário local, nacional e internacional, do cidadão.

Quando de volta à Inglaterra teve a possibilidade de agir cinematograficamente no seio do Empire Marketing Board, Grierson sabia o que desejava e realizou *Drifters*, em 1929. O sucesso inesperado desse pequeno filme mudo, sobre pescadores de arenque, diante dos mais variados públicos, desde as personalidades oficiais até as audiências das salas comerciais, fortaleceu sua posição, e ele obteve fundos relativamente importantes para continuar seu trabalho. Em vez de se lançar em novas criações pessoais, preocupou-se em recrutar quadros de jovens cineastas, prova de que realmente subordinava a expressão pessoal à ação social. Dos mil e tantos filmes resultantes de sua atividade, realizou pessoalmente apenas *Drifters*. Cerca de 1500 candidatos disputaram a dezena de postos na primeira equipe de Grierson, mas na resposta aos questionários nenhum demonstrou o menor interesse pelo cinema como instrumento de ação social. Isso não só confirma a extrema novidade para a época das ideias de Grierson, mas indica até que ponto foram por ele moldados os jovens cineastas que escolheu com extraordinária intuição, Paul Rotha, Basil Wright e Harry Watt, entre outros.

A experiência de *Drifters* havia esclarecido ainda mais suas concepções teóricas e o conhecimento quase universal em matéria de documentários permitiu-lhe dar aos discípulos plena consciência da linha original que estavam seguindo. Grierson opunha-se às duas principais tendências do documentário, por ele classificadas como *sinfônica* e *romântica*. A obra mais representativa da primeira seria *Berlim, a sinfonia da metrópole*, de [Walter] Ruttmann, na qual Grierson admirava o emprego dos recursos específicos do cinema para a narração de um dia da cidade, através de uma brilhante montagem. Observou, porém, que a preocupação fundamental

pelo jogo e o ritmo das formas produz no espectador um efeito superficial próximo da emoção causada, digamos, por uma parada militar. Em conclusão, *Berlim* e a tradição *sinfônica* eram para Grierson o modelo mais fácil de filme documentário. Na corrente *romântica* ele incluía [Robert] Flaherty, por quem tinha o maior respeito e para cuja colaboração apelaria. Porém encarava com desconfiança a filosofia de vida de Flaherty, certo *rousseauunismo* implícito em sua obra, considerando-a uma possível influência debilitante para a nova escola, que deveria ter como preocupação fundamental a realidade contemporânea. Era esse elemento de responsabilidade pública que deveria tornar realista o documentário, opondo-o às outras duas correntes.

Grierson não era indiferente ao lado artístico do empreendimento, tendo adotado a ideia de Stuart Mill de que “só na mão do artista a verdade impressiona e se transforma num princípio vivo de ação”. No entanto, esforçava-se para que o documentarista não trabalhasse com a consciência de ser um artista. Durante anos ele repetiu a noção de que se um documentário for honesto, lúcido, profundamente sentido e se satisfizer os melhores *fins da cidadania*, necessariamente será belo. A arte deveria ser concebida como o subproduto de um trabalho bem executado. O esforço para atingir em primeiro lugar o subproduto, a busca totalmente consciente da beleza, teriam sido sempre, segundo Grierson, o reflexo da riqueza, do ócio egoísta e da decadência estética.

Grierson não se limitava a fazer exigências artesanais, mas explicava aos discípulos que, levando suas câmeras para os mercados, fábricas, navios, serviços públicos, iriam encontrar um material ainda não tratado poeticamente. Afirmava que a inspiração só nasceria de um esforço laborioso ligado ao aprofundamento cada vez maior da simpatia humana. Os objetivos sociais, sem ser explícitos, deveriam estar sempre presentes, informando a descrição dramática da realidade e justificando os fragmentos de vida escolhidos. Grierson compreendia, porém, que os mais

altos efeitos seriam conseguidos somente quando animados pela poesia ou pela profecia.

John Grierson realizou plenamente a sua missão. Infelizmente faltou-lhe o aparecimento daquilo que não depende de princípios ou escolas, isto é, uma personalidade criadora realmente excepcional.

[1958]

---

\* William Randolph Hearst (1863-1951) foi o grande magnata das comunicações norte-americanas. O filme *Cidadão Kane* (1941) teria sido inspirado em sua biografia ao evidenciar o poder dos meios de comunicação e sua influência na esfera política. Cf. “A decepção de Orson Welles” neste volume.

# A ação de Grierson

John Grierson é muito mais educador do que cineasta e uma de suas mais constantes preocupações foi estender a difusão do documentário fora do limite das exibições comerciais. Nesse sentido sua ação não teve, na Inglaterra, os resultados esperados, apesar de 5 milhões de espectadores terem assistido anualmente às fitas da GPO Unit fora dos circuitos comerciais. Sua ambição era, porém, mais ampla, ele desejava conquistar para a boa causa as escolas e igrejas do país. Quanto às primeiras, o sucesso foi medíocre, e total o fracasso diante das segundas. As ideias de Grierson a respeito do filme no currículo escolar foram sempre moderadas, tendo sido ele um dos primeiros a combater os que defendiam a substituição das aulas orais pela projeção de imagens, esquecidos da impossibilidade de instruir através de meras impressões e da necessidade de inculcar laboriosamente na cabeça das crianças a observação disciplinada e a compreensão metódica. Dentro do currículo tradicional o papel modesto do filme deve ser unicamente ilustrativo. Porém, mesmo os programas escolares mais bem elaborados não satisfazem senão parcialmente as necessidades da educação moderna. A fim de formar o cidadão para a vida na comunidade, problema aliás fora da alçada da instrução, Grierson confiava muito mais nos recursos de uma linguagem dramática do que nas possibilidades do discurso racional. A realidade dramatizada pelo documentário, em certos casos produzido especialmente para os jovens espectadores, poderia fazer

do cinema um dos principais instrumentos de educação cívica. Grierson só conseguiu alguns resultados práticos na sua Escócia natal, cujas principais cidades, Edimburgo e Glasgow, já eram na década dos 1930 pioneiras na utilização educacional do cinema.

Forsyth Hardy reuniu em livro<sup>1</sup> uma variada coleção de textos de Grierson. Apesar da vida do líder documentarista inglês constituir-se de uma sucessão de preocupações e lutas, só encontramos sinal de impaciência quando fala das tentativas de colaboração com as igrejas da Inglaterra. Grierson não só é protestante, creio que presbiteriano, mas bastante conservador em matéria religiosa, e como os chefes espirituais das igrejas falavam sempre dos serviços sociais e religiosos que o cinema poderia prestar, ele esperava que abrissem para a nova escola cinematográfica os milhares de locais e as vastas audiências que as igrejas possuem. Sua decepção foi completa. Grierson acredita que as coisas mais profundas devem ainda ser ditas em nome da religião e acusou amargamente a igreja de ser indigna do grande privilégio do contato básico com a vida do povo britânico. Ele denunciou-lhe a falta de inspiração e a desconfiança em relação aos criadores do realismo cinematográfico inglês. Essa decepção o fez tornar-se muito céptico quanto a iniciativas religiosas e não acolheu com nenhum entusiasmo uma ideia de Eleanor Plumer sobre versões cinematográficas modernizadas das parábolas de Cristo. Muitos anos passaram-se depois das polêmicas ácidas suscitadas pelo assunto. É possível que Grierson se enganasse ao prejulgar como cacetes os projetos de Miss Plumer: a Paixão moderna produzida pela TV inglesa na última Semana Santa foi uma experiência tentada dentro da linha sugerida há vinte anos pela líder religiosa e obteve grande sucesso popular, confirmando as possibilidades de atualização dramática de temas religiosos, inclusive os mais tradicionais.

Quando se iniciou a Segunda Guerra Mundial, Grierson já completara o essencial de sua atividade inglesa e iniciara a experiência canadense. Fora do Canadá, o resultado mais conhecido dos esforços do National Film

Board, que ele organizou e dirigiu até o fim da guerra, são as criações brilhantes e desenvoltas de Norman McLaren. Os filmes do jovem artista escocês, mesmo a série utilitária sobre os perigos da inflação, não são produtos característicos da ação canadense de Grierson. Tendo em vista os problemas específicos da comunidade em cujo serviço se encontrava, ele reduziu ao mínimo possível a preocupação com a qualidade dos filmes para concentrar-se na quantidade e difusão. Nesse período foram produzidas anualmente cerca de trezentos filmes cuja exibição era feita não só nos circuitos comerciais, mas sobretudo através de uma gigantesca rede de distribuição que envolvia escolas, sindicatos, clubes e unidades volantes que levavam as fitas aos mais longínquos recantos do país. Nunca tive ocasião de ver documentários produzidos por Grierson no Canadá. Realizados num período em que todos os esforços se orientavam para a guerra, seus objetivos eram provavelmente bastante imediatistas. As ideias de Grierson, originalmente inspiradas por [Walter] Lippmann, a respeito de educação e propaganda, sofreram necessariamente a pressão das exigências da guerra. Certamente, porém, a propaganda nunca se transformou em suas mãos no contrário do princípio democrático de educação, mas sim em seu instrumento.

Acabada a guerra, Grierson deixou o National Film Board e viveu intensamente os meses das grandes esperanças, preparado para prosseguir a ação cinematográfica no campo internacional. Quando foi criada a Unesco, ele assumiu a chefia do departamento de *mass communication* e fez um plano coerente de coprodução internacional e intercâmbio de documentários. O fracasso do empreendimento não o desalentou. Em 1952, no prefácio ao livro de Paul Rotha,<sup>2</sup> Grierson procura encorajar os jovens documentaristas que lamentam a perda da flama dos tempos heroicos. Ele explica que o documentário autêntico exprime não só as esperanças, mas também as frustrações de nosso tempo. Enquadra a realização de filmes como *Night Mail* [1936] ou *Housing Problems* [1935], dois clássicos do período áureo, como expressões de um regime

conservador que tende para o socialismo. No momento em que escrevia esse prefácio, os trabalhistas estavam no poder, e Grierson procura também explicar o fato de se encontrarem as pessoas de maior talento e imaginação submergidas pela burocracia recrutada na *intelligentsia* suburbana. E aconselha aos documentaristas que voltem por enquanto suas vistas para os povos subdesenvolvidos, para a “as pobreza soberanas da América Latina e as não soberanas da Ásia e da África”.

Alberto Cavalcanti via um lado *marxista* na personalidade de Grierson. Como todo intelectual de seu tempo, este gostava de citar Lênin, mas não é fácil imaginá-lo animado pelas ideias de Marx. No prefácio citado, Grierson identifica os inspiradores do seu socialismo e sua obra e não nos surpreende encontrar nomes pouco conhecidos no estrangeiro, mas que são os de heróis já lendários do movimento operário de sua comunidade: James Keir Hardie, fundador na última década do século passado do Independent Labor Party, e Robert Smillie, dirigente logo depois da Primeira Guerra Mundial da Federação dos Mineiros.

John Grierson, com sua fé de missionário, sua energia de militante e seu gênio para o compromisso, é o mais inglês dos escoceses.

[1958]

- 
1. *Grierson on Documentary*. Londres: Collins, 1946.
  2. *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber, 1952.

# Um catálogo mineiro

Os cineastas e estudantes que acompanharam John Grierson durante sua estada no Rio no ano passado se surpreenderam ao constatar que altos funcionários do Ministério da Educação e Cultura não conheciam a principal figura do documentarismo britânico, movimento cinematográfico de tanta significação e consequência para a educação e cultura, particularmente em países subdesenvolvidos como o Brasil. É possível que algum dos funcionários em questão tenha em seguida consultado a *Enciclopédia Britânica* e se tenha tranquilizado ao ver que o único Grierson cuja celebridade está assegurada nas páginas da venerável publicação é um militar obscuro, que participou da guerra do Transvaal e da luta contra os Boxers na China. Apesar de tudo o que se pensa e se diz a respeito da importância do cinema no mundo moderno, o descaso que suas figuras criadoras inspiram a uma instituição como a *Enciclopédia Britânica* indica a reserva da cultura oficial em relação ao filme. A não ser dezenove linhas sobre Chaplin, jamais encontrei na *Enciclopédia* um verbete consagrado a cineasta, e as páginas dedicadas a Motion Pictures contêm um resumo da história do cinema dos mais malfeitos que li.

John Grierson em todo caso é um nome célebre nos meios da cultura cinematográfica mundial, inclusive no Brasil. Durante o tempo que passou entre nós, Alberto Cavalcanti procurou em conferências, artigos e projeções de filmes divulgar os princípios do movimento de que participara



intimamente ainda no período heroico. Um número muito pequeno de brasileiros, porém, soube aproveitar o que havia de positivo e estimulante na presença de um cineasta tão vivido como Cavalcanti. Como tantos outros valores do acervo cinematográfico universal, a escola documentarista de Grierson tornou-se assunto bastante comentado, mas continuava sendo uma experiência com a qual ninguém conseguira o grau de familiaridade indispensável para que viesse a ser influência fecundante. Antes de mais nada, era reduzido o número de documentários britânicos exibidos no Brasil, praticamente apenas os que Cavalcanti trouxera nas bagagens.

Donald Darling, encarregado de assuntos culturais do Consulado da Grã-Bretanha em São Paulo, modificou esse estado de coisas. Por ocasião do incêndio da Cinemateca Brasileira, conseguiu que o governo do seu país doasse magnífica coleção de documentários da escola de Grierson e derivados à instituição. Pouco tempo depois, o próprio Grierson chegava inesperadamente ao Rio, vindo de um congresso em Montevidéu.

Afirmar, segundo a fórmula habitual, que Grierson causou a melhor impressão nos meios cariocas e paulistas que frequentou seria totalmente falso. Na realidade ele chocou, e muito. De uma permanência já longínqua em Nápoles, Grierson adquiriu o hábito da *pernacchia* e escolheu essa expressão sonora para manifestar sua desaprovação a muitos filmes brasileiros que lhe foram submetidos. Quando no final de uma projeção as luzes se acenderam, Grierson desaparecera. Atônitos, os acompanhantes viram-no emergir de trás de uma poltrona, perguntando sarcástico se a fita acabara *mesmo*. Não só os realizadores de filmes tiveram esse gênero de experiência com nosso ilustre hóspede. Também eu senti suas unhas ao lhe oferecer recortes de crônicas que escrevera sobre sua obra. Após percorrer os artigos, seu primeiro comentário sorridente foi: “Só nas mais longínquas províncias ainda se escrevem coisas assim”. Um dos organizadores de sua estada em São Paulo promoveu em seu apartamento um almoço em homenagem a Grierson. Este informou que não

frequentava casas particulares e retrucou a um dos presentes que procurava persuadi-lo: “Tenho casa e lar na Inglaterra mas evito-os ao máximo, moro em hotel”.

Não espanta que muita gente não tenha gostado de Grierson e considere esse escocês como alguém que não tomou chá em criança. Interpretar o seu comportamento em termos de má educação é tão absurdo quanto procurar raízes neuróticas em sua agressividade. Na realidade, o estilo de comunicação humana de Grierson se processa através do conflito. Ele lembra bastante uma personalidade que os meios universitários e artísticos de São Paulo conheceram bem em 1940, o físico italiano Giuseppe Occhialini. Nos dois casos, a rispidez provocativa tem por função não deixar diluir-se em sentimentalismo inoperante uma autêntica e generosa nobreza. Esse estado de espírito exige disciplina estoica e imensas reservas de vontade. A carreira de Grierson é a história de uma tumultuosa obstinação. Vimo-lo rondar as grades do Palácio dos Campos Elísios, à meia-noite e sob o olhar suspeito dos guardas, na esperança de surpreender o governador e informá-lo da importância do cinema documentário. Foi com esse temperamento e métodos que Grierson alcançou grandes objetivos na Inglaterra e no Canadá, mas não é de estranhar que ao lado de leais dedicações tenha provocado nas burocracias com as quais tratou os ódios mais tenazes.

O Centro de Estudos Cinematográficos\* de Minas Gerais foi a primeira instituição brasileira a se aperceber da importância do acervo cinematográfico que Donald Darling fez chegar ao Brasil, e promoveu em Belo Horizonte, com a colaboração da Cinemateca Brasileira, o ciclo de projeções O Documentário Inglês, iniciado em abril e a prolongar-se até o fim do corrente mês [maio]. Estão sendo apresentados cerca de quarenta filmes, entre os quais algumas das manifestações mais características da escola de Grierson e de tendências que dela emanam. Para bem caracterizar o que houve de mais original na irrupção britânica, os mineiros incluíram nas programações alguns exemplos de escolas de outros

países como Alemanha, Rússia, França e Holanda, sem falar na presença primordial de Robert Flaherty.

A seriedade com que o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais se lançou no empreendimento está demonstrada pelo catálogo que editou, cujos primeiros exemplares estão chegando a São Paulo. Trata-se de um caderno de trinta páginas de grafia composta com gosto e texto denso. O longo estudo sobre John Grierson, escrito por um dos seus colaboradores próximos, talvez Basil Wright ou Harry Watt, é extremamente interessante e para mim cheio de sugestões novas. O texto sobre Basil Wright que inclui uma acurada análise de *Song of Ceylon* [Canção do Ceilão] serve de introdução a um dos temas mais importantes sugeridos pelo ciclo O Documentário Inglês, a saber, a rica diversidade estilística e humana, a heterogeneidade de temperamentos e vocações que a denominação global de *escola de Grierson* encerra. Nessa ordem de ideias, a transcrição de um pequeno artigo de Gavin Lambert sobre Humphrey Jennings é um acontecimento de relevo. Que eu saiba, é a primeira vez que se publica no Brasil um estudo, mesmo modesto, sobre esse jovem morto em 1950 e que era uma das figuras mais promissoras do moderno cinema britânico. A obra completa de Jennings é composta de dezesseis filmes de curta-metragem, uma meia dúzia dos quais está sendo exibida em Belo Horizonte. Esse jovem que escrevia poesia descritiva e pintava quadros surrealistas procurava em cinema audaciosas conciliações. Num dos seus filmes, *Family Portrait* [Retrato de família] — que o catálogo mineiro registra como *Feminine Portrait* [Retrato feminino] —, ensaio de síntese da vida britânica, Humphrey Jennings alude com irônica compreensão ao talento dos ingleses para a acomodação. O melhor da obra de Jennings consiste na coadunação do seu gosto por certo hermetismo com a função de comunicabilidade do documentário.

Pode-se perguntar se o catálogo editado pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais cumpre plenamente a sua missão de facilitar o aproveitamento máximo do público que tem comparecido às

exibições. Apesar de o ter lido com proveito, teria preferido que os textos inseridos obedecessem a um critério de iniciação didática. Essa, porém, não é a crítica mais séria que se pode fazer ao esforço dos mineiros. Quase toda a matéria do catálogo é constituída por textos traduzidos, o que é perfeitamente legítimo. Infelizmente, o trabalho dos tradutores deixou muito a desejar. Devido a essa falha grave, a leitura torna-se frequentemente difícil, às vezes incompreensível e outras vezes, absurda. Atribuo esse defeito, que tanto diminui o valor do caderno *O documentário inglês*, à pressa, pois notei que os primeiros fragmentos do artigo sobre Grierson estão numa boa linguagem, que em seguida se deteriora cada vez mais. Deve ser anotada também a falta de um mínimo de rigor universitário nas transcrições. O mesmo estudo sobre o fundador do movimento documentarista, escrito frequentemente na primeira pessoa do singular por um seu colaborador, é editado sem indicação de nome do autor, o mesmo acontecendo nos artigos dedicados a Basil Wright e a Cavalcanti e nas notas menores sobre Paul Rotha, Harry Watt e outros. Por outro lado, não há a menor indicação sobre a origem e as datas dos textos traduzidos ou simplesmente transcritos. Como instrumento de trabalho para quem deseje prosseguir nos estudos do documentário britânico, o valor do catálogo mineiro é quase nulo. Além do mais, deve ser utilizado com precaução; o admirável filme de Rotha sobre os ciganos, *No Resting Place* [Sem lugar de repouso], nos é apresentado como *história de uma família irlandesa*. No que se refere a esses aspectos negativos do catálogo, o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais deve promover uma severa autocrítica tendo em vista os trabalhos futuros. Realizando, porém, o ciclo *O Documentário Inglês*, os cineclubistas mineiros fizeram pela cultura cinematográfica no Brasil algo que, pelas proporções e ambição, só encontra paralelo nos maiores empreendimentos de difusão da Cinemateca Brasileira em São Paulo ou da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[1959]

---

\* Ao longo da década de 1950, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Minas Gerais foi o principal centro difusor de ideias cinematográficas no Brasil. A *Revista de Cinema*, publicada pelo CEC, teve grande importância no debate em torno de um cinema realista brasileiro e tinha entre seus colaboradores personalidades como Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Maurício Gomes Leite, entre outros. Cf. Marcelo Miranda e Rafael Ciccarini (Orgs.), *Revista de Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

# A PROPÓSITO DE CINEMA ALEMÃO

## Antes do cinema alemão

O interesse provocado pela recente exibição em São Paulo de filmes norte-americanos clássicos ultrapassou de muito o público ao qual eram destinados, os alunos de diferentes cursos de cinematografia e teatro. Como se tratava de aulas de ilustração previstas no currículo escolar não houve publicidade, o que não impediu aparecer grande número de pessoas interessadas em assisti-las. Foram também extremamente numerosos os espectadores potenciais que se desolaram por terem tomado conhecimento do ciclo somente após sua conclusão e devolução das fitas para a Cinemateca de Nova York.

Preparando para a última semana de janeiro nova série de exibições de fitas clássicas, desta vez alemãs, a Cinemateca Brasileira esforça-se em torná-las acessíveis ao maior número de interessados não só de São Paulo mas também do interior, do Rio e de outros estados. A Semana de Cultura Cinematográfica dedicada ao cinema alemão realizar-se-á paralelamente às Jornadas promovidas pelo Centro dos Cineclubes, durante as quais se reunirão em São Paulo jovens estudiosos de cinema de todo o Brasil. A Comissão Estadual de Cinema decidiu patrocinar a Semana de Cultura Cinematográfica dando um auxílio financeiro para a contratipagem\* de pelo menos dois filmes. Com esse amparo e a colaboração de outras cinematecas sul-americanas poderão ser exibidos talvez onze filmes

fundamentais produzidos na Alemanha entre 1919 e 1931 período áureo do cinema daquele país.<sup>1</sup>

A noção de que os estudos cinematográficos são condenados à esterilidade quando não se inserem num panorama cultural mais amplo é talvez mais sensível no caso do cinema clássico da Alemanha do que no de outros países. É difícil penetrar na sua natureza sem levar em conta não só a tendência artística que se tornou conhecida como expressionismo mas também algumas constantes da literatura e do pensamento na Alemanha. A principal crítica que pode ser feita ao livro de Lotte Eisner,<sup>2</sup> por exemplo, é a de ter a autora se limitado a tratar desse tema em quatro páginas de anotações sumárias sob o título prometedor de “Predisposição dos alemães ao expressionismo”. É possível que se encontre no cinema, com a mesma vivacidade do que em outras manifestações culturais, a contradição entre o esforço de afirmação nacional e a vocação cosmopolita que tem marcado tantos momentos da vida alemã. É necessário, por outro lado, associar intimamente o cinema produzido durante aqueles anos com o período histórico que vai da instauração da República de Weimar até a chegada de Hitler ao poder. Se o livro de Siegfried Kracauer<sup>3</sup> se torna cada vez menos convincente decorridos apenas dez anos de sua publicação, não é por se ter o autor iludido ao crer na possibilidade de vislumbrar através do cinema a dinâmica social que levou os alemães ao hitlerismo, mas por ter forçado sua tese na animação do imediatismo político.

Na realidade, o conveniente seria a promoção de uma semana de estudos alemães literários, artísticos e históricos, complementados pela análise e exibição dos filmes. Tudo indica, porém, ser prematuro tentar tal empreendimento entre nós. Muitos espíritos universitários ainda relutam em reconhecer nas obras produzidas pela indústria do entretenimento o reflexo dos problemas que tanto os apaixonam no terreno de sua especialidade. É preciso convir, além do mais, que nossa ignorância, a dos meios interessados sobretudo pelo cinema, é frequentemente alarmante, o que não facilita as indispensáveis conexões entre o fenômeno



cinematográfico e as correntes de cultura mais tradicionais. A Cinemateca Brasileira, em todo caso, na medida em que sua debilidade o permite, procura manifestar-se contra esse deplorável divórcio e por ocasião da Semana de Cultura Cinematográfica promoverá conferências dedicadas particularmente ao romantismo e ao expressionismo tais como se manifestaram no pensamento e na arte alemã. Pessoalmente, espero muito dessa oportunidade para esclarecer várias ideias sobre a cultura e o cinema germânicos e penso que provavelmente a própria palavra “expressionismo” sairá vivificada da experiência, com a perda de seu poder de fórmula mágica.

“Expressionismo” pertence à família de palavras que se transformam de instrumentos por nós criados para exprimir o pensamento em entidades autônomas que tendem a colocar-nos a seu serviço no esforço de explicar sua significação. Num volume de cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira recentemente editado<sup>4</sup> há uma página que ilustra com sabor essa dificuldade. Trabalhando como revisor do *Pequeno dicionário da língua portuguesa*, Bandeira introduziu numerosos verbetes relativos às artes, tendo feito para essa tarefa diversas consultas a Mário de Andrade, pedindo-lhe inclusive uma boa definição para o termo “expressionismo”. O escritor paulista começa prevenindo o seu amigo da impossibilidade de definir *dicionariamente* tendências de arte, que não são conceitos e sim, na melhor das hipóteses, concepções. Acaba sugerindo a seguinte definição: “Tendência artística de origem alemã que submete os dados da realidade e as normas de técnica à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo”. O autor de *Macunaíma*, porém, acrescenta: “Isto me saiu depois de bem pensar e corrigir. Sei que está certo. Mas sei porque preliminarmente já conheço o expressionismo! Mas o diabo é que os próprios gregos, Fídias, Santa Maria! estão aí dentro [...] e o pior é que os impressionistas, contra os quais o expressionismo reagiu, também podem gabar-se de minha definição”.

Deixemos Fídias e limitemo-nos ao domínio alemão, contornando uma séria dificuldade — minha ignorância é ainda maior nesse terreno do que em outros — a golpes de Enciclopédia e graças à lembrança de velhas leituras de Heinrich Heine, esse prodigioso jornalista e divulgador de noções que a cem anos de distância consegue interessar-nos inclusive por coisas sobre as quais não temos a menor ideia. Não é difícil compreender que o florescimento de uma literatura alemã autônoma foi tardia e que até a primeira metade do século XVIII o essencial da vida intelectual dos países germânicos girava em torno da França, Itália, Inglaterra ou Espanha. Foi a propósito de uma tradução do *Paraíso perdido* de Milton que surgiu a chamada “controvérsia suíça” cheia de consequências na história do pensamento alemão. O movimento reivindicava mais espaço para a inspiração pessoal e insistia em que a imaginação não ficasse submetida a uma razão codificada — já notamos aí o parentesco dessas fórmulas com a definição que Mário de Andrade propôs para um movimento artístico que surgiria quase duzentos anos mais tarde. Na etapa seguinte da literatura alemã, o movimento animado por Herder e do qual participavam os jovens Goethe e Schiller, o célebre *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto], a “agitação destruidora” e o “ímpeto incontido” enunciados na denominação eram dirigidos contra regras ou leis exteriores que oferecessem obstáculos à expressão pessoal, e ainda aqui essas formulações têm um tom já familiar. Na transição do século XVIII para o XIX manifesta-se o romantismo e nas discussões em torno dos direitos e dos deveres da crítica reaparece a mesma temática. A velha escola reconhecia nos críticos o direito de julgar segundo um código de princípios definido, ao passo que a nova tendência afirmava que seu dever era entender e apreciar os criadores em suas manifestações pessoais. O novo século ficou logo dominado por Goethe, que ainda era vivo quando teve início a nova fermentação de rebeldia. Heine escrevia que estava sendo derrubado o “mundo objetivo do belo” criado por Goethe e que em seu lugar se instalaria o “reino da mais cruel subjetividade”. Realmente, apareceu Nietzsche, mas no fim do século XIX, e nos primeiros

anos do XX o que dominava era o realismo de Thomas Mann, de Gerhart Hauptmann ou de Hermann Sudermann. Foi na poesia que surgiu a negação desse estado de coisas. Jovens poetas discípulos de Stefan George, o mais célebre dos quais foi Rainer Maria Rilke, reclamaram o direito de interpretar o mundo exterior à sua maneira ou ainda de sobrepor suas personalidades a esse mundo e a isso, finalmente, chamou-se expressionismo.

Como no *Sturm und Drang*, no romantismo e no realismo, o que mais se desenvolveu no expressionismo foi o teatro com raízes em Strindberg e Maeterlinck e cuja maior figura nas vésperas da guerra era George Kaiser. Essa mesma época assistia a uma recrudescência romântica, e aqui devemos fazer um retorno. Devo a Heine o que sei sobre o romantismo alemão mas pergunto-me se as perfídias polêmicas do poeta não marcaram por demais minhas ideias sobre a questão. A redescoberta e a paixão pela Idade Média, características principais do romantismo alemão, provocaram o sarcasmo de Heine. Ele próprio, porém, manifestou sua simpatia pelo misticismo, essa fonte perene de dificuldades para a Igreja. Justamente, pensava Heine, porque o místico se retira do mundo da contemplação interior e pretende encontrar dentro de si próprio os fundamentos do conhecimento, ele escapa à supremacia da autoridade exterior. Como o movimento do século anterior, o neorromantismo dos primeiros anos do século XX preocupava-se com histórias medievais, mas descobrindo nelas implicações modernas inseparáveis de um nebuloso misticismo.

Enquanto se aproximava a guerra de 1914, a vida cultural alemã conhecia uma efervescente animação. No teatro o movimento não se limitava à dramaturgia; as ideias de Gordon Craig e a ação de Reinhardt haviam renovado inteiramente a encenação. A rebelião expressionista alastrara-se pela pintura e pela música. Na Alemanha de então o cinema tinha ainda menor significação do que em outros países da Europa ou do que na América do Norte. Em todo caso, em 1913 Reinhardt havia tentado uma experiência cinematográfica e um ano depois Paul Wegener,

eminente personalidade vinda do teatro, realizava a primeira versão do *Estudante de Praga*.

A guerra provocou um parêntese na vida artística alemã. Depois da derrota tudo o que ficara em suspenso em 1914 recrudescceu animado por um estímulo novo. Nasceu então o chamado cinema expressionista que anunciou para o mundo a participação do gênio nacional alemão na nova arte.

[1958]

---

\* Processo pelo qual, de uma cópia do filme, se produzia um internegativo, permitindo sua reprodução futura.

1. Está prevista a exibição de *Das Kabinett des Dr. Caligari* [O gabinete do doutor Caligari](1919), de Robert Wiene; *Die Puppe* [A boneca](1919), de Ernst Lubitsch; *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu] (1922), de F. W. Murnau; *Raskolnikoff* [Raskolnikov] (1923), de Robert Wiene; *Schatten* [Sombras],(1923), de Arthur Robinson; *Siegfried* (1923), de Fritz Lang; *Das Wachsfiguren Kabinett* [O gabinete das figuras de cera](1924), de Paul Leni; *Metropolis* (1926), de Fritz Lang; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* [Berlim, a sinfonia da metrópole](1927), de Walter Ruttmann; *Die Dreigroschenoper* [A ópera dos três vinténs](1931), de G. W. Pabst; e *Der Morder Dimitri Karamasoff* [O assassinato de Dimitri Karamázov] (1931), de Fedor Ozep.
2. *L'Ecran démoniaque: Influence de Max Reinhardt et de l'Expressionisme*. Paris: Ed. André Nonne,1952. [Ed. bras.: *A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Trad. de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.]
3. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1947. [Ed. bras.: *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.]
4. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958.

# A propósito de cinema alemão

Resumir os doze anos mais ricos de uma grande escola cinematográfica nacional em apenas onze exhibições foi um desafio que a Cinemateca Brasileira aceitou ao promover a Semana de Cultura Cinematográfica dedicada ao cinema alemão. A Cinemateca age com consciência da temeridade de tal empreendimento, mas seria maior a sua irresponsabilidade caso esperasse para reencetar o seu esforço de difusão cultural que os órgãos do poder público se inteirassem da importância de uma cinemateca num país moderno.

Antes do incêndio de janeiro de 1957 e do aceleração da decomposição do seu acervo nesses dois últimos anos, a Cinemateca Brasileira estava em condições de apresentar 25 programas ilustrando as grandes etapas do cinema alemão de 1919 a 1931. Se o convênio assinado com o município tivesse sido efetivado, se a ajuda proclamada pelo Ministério da Educação e Cultura tivesse sido cumprida, se o projeto do governo estadual tivesse tomado forma, a Cinemateca poderia ter salvaguardado cerca de meio milhão de metros de filmes nos quais se refletia a vida brasileira desde os primórdios do século e outro tanto relativo ao cinema internacional; poderia ter fornecido a escolas, museus, bibliotecas e clubes do Brasil os programas cinematográficos de que necessitam; e poderia agora ilustrar a história do cinema alemão de 1896 a

1950 com uma centena de projeções, como têm feito suas congêneres de outros países.

Na São Paulo de 1959, ao cabo de dezenove anos de esforços, devemos limitar-nos a doze anos de cinema alemão e contentar-nos com apenas onze filmes. Vamos, em todo caso, projetá-los e estudá-los enquanto é possível, pois nada impede que em mais ou menos tempo apodreçam ou se queimem, devido às condições em que se encontram: não contratipados e armazenados em depósitos onde não existe controle de temperatura, nos quais os higrômetros que a Cinemateca não tem dinheiro para comprar acusariam até 90% de umidade relativa. Só podemos garantir que pela contratipagem, dois desses filmes terão, apesar da falta de instalações adequadas, aumentada a possibilidade de sobrevivência, graças à Comissão Estadual de Cinema, que patrocina a Semana de Cultura Cinematográfica e lhe assegurou um pequeno auxílio da ordem de duzentos e tantos mil cruzeiros.

Esses onze filmes em perigo de destruição, que serão estudados por delegações vindas de todo o país, convocadas pelo Centro dos Cineclubes, são todos prodigiosamente interessantes. Muita gente pensa ainda que fitas como essas interessam somente aos especialistas de cinematografia. Isso indica entre nós um desconcertante retardo intelectual. Não existe hoje no mundo comunidade civilizada cujos responsáveis culturais não considerem as obras marcantes da história do cinema como um patrimônio artístico a ser defendido contra a ação do tempo com o mesmo carinho dispensado, por exemplo, às grandes criações das artes plásticas. A natureza particular do cinema, o fato de exigir em sua confecção uma variedade grande de expressões artísticas, intelectuais e sociais, confere a esse espetáculo registrado em película tal multiplicidade de facetas que não permite a indiferença de nenhum tipo moderno de sensibilidade. Qualquer pessoa interessada em teatro, sociologia, pintura, política, literatura, história, arquitetura, filosofia ou música encontrará sempre no cinema estímulos diferentes para suas meditações, novos ângulos de apreciação dos valores

que mais lhes interessam. Não é preciso sequer que o considerem Arte, mesmo porque é excessiva a frequência com que essa maiúscula dissimula uma devoção distante e convencional pelo mundo dos valores estéticos. Basta reconhecer o mínimo que ninguém lhe pode negar, o de constituir ele o folclore da era industrial, de ser um dos maiores fornecedores de fantasia para o consumo do homem moderno, de ser um reflexo da vida social que, analisado criticamente, proporciona ao nosso século uma chave até então ignorada para a interpretação das estruturas psicológicas da comunidade.

O fato de serem alemães os onze filmes projetados durante a Semana de Cultura Cinematográfica e de terem sido produzidos nos doze anos que se seguiram ao fim da Primeira Guerra Mundial, torna especialmente oportuno esse gênero de considerações. Nossas elites intelectuais e artísticas ainda não restabeleceram com a cultura germânica uma intimidade confiante e isso se reflete na formação dos mais jovens. A velha Alemanha e a de hoje continuam a ter muito a dizer e não há razão para não contribuir mais efetivamente, ao lado dos outros grandes centros de cultura, para o delineamento de nossa fisionomia nacional. Os filmes estudados no auditório do Museu de Arte Moderna no Parque Ibirapuera apresentam muitas características que derivam das raízes mais específicas da literatura, da arte e do pensamento alemão. Ao lado disso, refletem os mais variados aspectos do modernismo germânico em nosso século. E exprimem ainda a dramática conjuntura histórica que levou ao pesadelo hitlerista.

A exibição de *Caligari*, *Nosferatu*, *Sombras*, *Siegfried*, *Figuras de Cera*, *Metrópolis* e outros filmes poderá significar para a nova geração de cineclubistas não só o aprofundamento de sua cultura cinematográfica como a abertura de novas dimensões em sua formação artística e humanística. Uma coisa, aliás, é inseparável da outra, sendo esse o motivo pelo qual a Cinemateca Brasileira promoveu, a propósito dos filmes, a

realização de conferências sobre o romantismo alemão e o expressionismo nas artes plásticas e na música.

[1959]



# O injustiçado *Caligari*

Na Berlim dos primeiros anos da década de 1920, contavam-se histórias de rapazes que compravam no campo jovens débeis mentais a fim de dissecá-los vivos. Embebedadas com gás hilariante, as vítimas reagiam com risadas frenéticas. O pintor Kisling teria assistido a uma dessas cerimônias sádicas cujo relato sinistro e dificilmente suportável encontra-se num livro de Michel Georges-Michel, *Les Montparnos*. O autor dessa crônica romanceada sobre os meios artísticos de Montparnasse no período logo após a Primeira Guerra Mundial afirma ter assistido ou ouvido tudo o que escreve. Procuramos escapar ao horror do episódio berlinense na esperança de que Kisling ou Georges-Michel tenha mentido. Em todo caso, é reveladora a maneira pela qual o acontecimento se enquadra no texto. Kisling teria se reunido aos participantes da infernal experiência no Glauen Vogel Kaffee, estabelecimento onde tudo era pintado de preto, inclusive os copos. As mesas e cadeiras eram de tamanho reduzidíssimo e o serviço feito por anões grotescos que afirmavam aos clientes serem frutos de amores incestuosos. Nesse ambiente Kisling encontrou não só as pessoas que mais tarde o levariam ao espetáculo de dissecação mas também velhos amigos de Paris de antes de 1914, como o escultor De Fiori, Archipenko e o astrólogo Artaval. O desconhecido que estava com eles à mesa foi apresentado a Kisling como Kroll, autor de *Caligari*, que preparava uma adaptação de *O idiota*, de Dostoiévski.

Michel Georges-Michel adverte na primeira página de *Les Montparnos* que salvo as pessoas citadas nominalmente, como é o caso de Kisling e Cendrars, não descreveu ninguém particularmente. Mondrulleau, por exemplo, principal personagem do romance, conforme sugere o nome tem muitos traços de Modigliani e Utrillo. Que eu saiba, não existe nenhum *Kroll* entre os responsáveis pela fita *O gabinete do doutor Caligari* e a adaptação cinematográfica de Dostoiévski feita por Wiene foi *Raskolnikoff*, baseada em *Crime e castigo*. A imprecisão histórica não importa no caso. Mas é significativo que, ao lado dos copos negros e dos anões do *Glauen Vogel*, Kisling, ou Georges-Michel, tenha evocado *Caligari* como introdução decorativa para a descrição de uma aventura que representaria o ponto máximo de alienação atingido pelos setores decompostos da sociedade alemã saída da guerra de 1914-8. “Era a época”, escreveu Otto Strasser, “dos sádicos mórbidos, do amor num caixão de defunto, do mais cruel masoquismo, dos maníacos de todos os gêneros; era a idade de ouro dos homossexuais, dos astrólogos, dos sonâmbulos.” Essa citação de Strasser encontra-se no programa distribuído pelo Clube de Cinema de São Paulo quando da projeção de *Caligari* dezoito anos atrás, na Faculdade de Filosofia. Isso indica que tanto para o escritor francês em 1923 como para nós em 1940 exalava-se decadência da fita. Hoje perguntamo-nos se era pertinente insinuarmos *Caligari* como sintoma das doenças que afligiam o organismo social alemão. A celebridade da fita era tão grande que tendíamos abusivamente a considerá-la como símbolo e resumo do cinema da Alemanha do após-guerra. Perdíamos de vista o fato de ter sido a fita realizada depois da derrota de 1918, mas antes da década de 1920, período da depressão e do desespero. O fim da guerra processou-se numa atmosfera revolucionária, isto é, esperançosa, e somente numa perspectiva histórica sentimos que a esperança foi truncada no decorrer de 1919. Para a Alemanha de então o pior era o passado recentíssimo, o período final das hostilidades, e aceitava com otimismo as dificuldades do momento, disposta a criticar os valores falsos que a haviam conduzido à situação

presente, decidida a forjar um futuro diferente. *Caligari* foi concebido e realizado nesse ambiente de luta e confiança. Seus autores tinham plena consciência de constituírem uma vanguarda. Rompiam com o passado medíocre do cinema alemão, enfrentavam o gosto corrente pelas reconstituições históricas da UFA, já poderosa industrialmente, não procuravam apoiar-se em modelos cinematográficos estrangeiros para exprimir suas concepções. Em parte por ignorância mas também por deliberação não tomavam conhecimento da evolução do cinema como linguagem autônoma tal como se processara nos últimos cinco anos nos Estados Unidos. Queriam fazer do filme um fato artístico, não partindo da ideia de cinema como arte original, mas nele inculcando os valores da pintura e do teatro.

À primeira vista o ponto de partida da equipe do *Caligari* é bastante semelhante ao dos responsáveis pelo *film d'art* francês de dez anos antes. Na França, porém, os ensaios plásticos tinham a preocupação de imitar a Renascença italiana, e *A paixão*, de Feuillade, parece a filmagem de uma tela acadêmica. Quanto ao *Assassinato do duque de Guise*, seu responsável literário vinha da Academia e as equipes artísticas da Comédie Française, isto é, das fontes mais estabilizadas e convencionais.

Na experiência alemã a situação foi diferente. O grupo reunido em torno de Erich Pommer e Robert Wiene era constituído por jovens animados pelo desejo de fazer algo de novo. O austríaco Carl Mayer e o tcheco Hans Janowitz eram moços vividos, marcados pela engrenagem da guerra, escritores inéditos ansiosos por exprimir seus protestos. Os pintores Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann pertenciam ao grupo *Der Sturm*, cidadela da rebelião artística iniciada em Munique alguns anos antes da guerra. Lil Dagover estreava, Conrad Veidt tinha 26 anos, Werner Krauss fazia figura de ancião mas não teria muito mais de trinta. O mais jovem de todos era Friedrich Feher, mais tarde autor de *La Symphonie des Brigands* [A sinfonia dos bandidos], uma das obras mais poéticas e inspiradas do cinema. Quase todos os participantes da realização de

*Caligari* tinham experiência teatral e sabemos que os palcos alemães estavam animados pela ebulição renovadora iniciada antes da guerra principalmente por Max Reinhardt. Como o *Assassinato do duque de Guise*, *Caligari* queria ser Arte, porém de vanguarda, e como seus promotores não se preocupassem com o específico cinematográfico, apelaram desembaraçadamente para o que havia de mais vivo na vida artística alemã, a pintura e o teatro.

As audácias estéticas combinavam-se em Pommer, responsável comercial da fita, com a cautela habitual dos produtores de cinema. Vanguarda era então sinônimo de expressionismo, mas o público da nova escola ainda estava em formação. A extensão do movimento era em todo caso evidente e dois ou três anos mais tarde Spengler escrevia na edição revista da *Decadência do Ocidente* sobre “a farsa desavergonhada do expressionismo, que o comércio artístico organizou como uma fase da história da arte”.\* *Caligari* seria, pois, expressionismo, mas endereçado a uma audiência incalculavelmente mais ampla do que a literária ou a das salas de teatro e exposições, e para esse fim algumas precauções deveriam ser tomadas. O grande público dos cinemas estava habituado com um realismo convencional que não desafiava o senso comum e talvez não entendesse a motivação dos telões pintados por Warm e seus companheiros. Mas sacrificar esses elementos de cenografia seria renunciar ao que a experiência tinha de mais artístico, de diferente, de mais expressionista. A solução encontrada foi justificar logicamente a irrealidade dos *décors* graças a uma alteração no roteiro.

Mayer e Janowitz contavam a história de um hipnotizador que exibia nas quermesses um sonâmbulo adivinho. Com o desenrolar dos acontecimentos o doutor Caligari, como se chamava o personagem, revelava-se como um louco assassino e finalmente como o diretor do hospício da localidade. A atmosfera e os personagens do drama tinham raízes nas experiências combinadas dos autores em diferentes momentos. A trama central, porém, decorreu para ambos diretamente da guerra.

Tinham-se tornado se não revolucionários, pelo menos pacifistas anarquizantes. Sua ideologia consistia antes de mais nada no horror pelo princípio de autoridade e de respeito ao chefe, tão importante na vida social alemã e responsável, segundo eles, pelo que houvera de pior durante a carnificina de 1914-8. Iam mais longe ainda, estavam convencidos de que a autoridade necessariamente secreta o crime. É o que procuravam exprimir na parábola do doutor Caligari, diretor de asilo de alienados, situação que lhe facilitava a atividade de louco furioso. César, o sonâmbulo autor material dos crimes de Caligari, era tão inocente quanto os soldados do front e deveria ser salvo, como o povo, da hipnose da autoridade e do chefe.

À luz dessas intenções é fácil imaginar o desespero dos autores quando os realizadores da fita decidiram que para justificar as cenografias tudo acontecia na imaginação alienada de Francis, personagem que na história original desmascarava o doutor Caligari. O resultado foi o restabelecimento do respeito à autoridade e a apresentação da rebeldia como um caso de loucura.

Seria pueril estabelecer uma ligação automática entre o truncamento da mensagem social de *O gabinete do doutor Caligari* e o da esperança revolucionária na Alemanha de 1919. Num caso como no outro, porém, é possível observar que a força determinante foi o conformismo. É sabido que na vida social alemã o movimento de respeito por normas estabelecidas nada resolveu. Em *Caligari*, a concessão ao bom senso e suas consequências ideológicas não impediu que, pela integração no cinema dos valores de vanguarda teatral e pictórica, a fita provocasse uma revolução estética.

Tendo em vista o futuro desenvolvimento do cinema alemão, é oportuno anotar o nome do colaborador obscuro de Pommer que achou a fórmula para justificar o expressionismo de *Caligari* e “ordenar” a denúncia caótica de Mayer e Janowitz: Fritz Lang.

---

\* É compreensível a indignação do profeta. Se aceitasse a validez de qualquer corrente artística moderna, demoliria sua grandiosa filosofia da história.

## De *Caligari* a *Metrópolis*

Os dois após-guerra do século conheceram na Europa revoluções estéticas cinematográficas. Mil novecentos e dezenove marcou a hora da Alemanha e 1945, a da Itália. Essas eclosões nacionais não tomaram como modelo o cinema norte-americano, que em conjunto foi o maior de todos durante os últimos 45 anos. Ao contrário, nos anos subsequentes ao fim das hostilidades esse último procurou sempre revitalizar-se ao contato das novas correntes europeias, cabendo acrescentar que as lições aprendidas na Alemanha foram mais fecundas e duradouras do que as procuradas na Itália. Nos Estados Unidos as grandes datas do *Nascimento de uma nação* e do *Cidadão Kane* têm coincidido com o primeiro ano de guerras das quais o país ainda não participa.

Não é possível imaginar direções mais díspares do que as seguidas pelo cinema alemão e o italiano respectivamente depois da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. Em Berlim tudo decorreu de ter sido a realização cinematográfica trancafiada dentro de estúdios, então os melhores da Europa e cuja construção fora facilitada pela situação de guerra, ao passo que na Itália o que determinou a nova fisionomia do cinema foi o fato de Cinecittà, que adquirira primazia no continente, ter interrompido as atividades devido à guerra. Esses dois pontos de partida — estúdios fechados por dentro ou por fora — condicionaram a ordenação ou a desordem, a imaginação modeladora sempre mais rigorosa ou o espírito

que procura amoldar-se à espontaneidade do real. Os personagens criados nos estúdios alemães pareciam ter o estímulo vital sugado por algum vampiro e evocavam figuras de cera, de gravuras ou de estatuária, dotadas de recursos infinitos de automatismo, porém sempre obedientes às regras da mais estilizada interpretação teatral. Eram construções acabadas. Os seres situados ou simplesmente captados nas ruas italianas não tinham suas pulsações recriadas e eram incompletos como o fluir do cotidiano. Essas duas ordens antinômicas de características dos maiores momentos da cinematografia alemã e italiana não se aplicam indiscriminadamente a tudo o que foi feito nos dois países durante os seis primeiros anos do primeiro e do segundo após-guerra, mas definem bem a linha que vai de *Caligari* a *Metrópolis* e a outra que se inicia com *Roma, cidade aberta* e culmina em *Umberto D.*

É curioso constatar o quanto esses dois altos períodos de criação desafiam velhas mas ainda influentes doutrinas estéticas, cujo ponto de partida considera o cinema como arte autônoma e linguagem necessariamente refinada quanto à execução. Segundo essa teoria, os filmes alemães que ignoraram as grandes lições griffithianas ou os italianos que esqueceram os requintes de Hollywood não encontrariam guarida no Cinema com maiúscula. Continua oportuno lembrar que as perplexidades hamletianas em relação ao cinema foram sempre frutos de elocubrações estéticas, cujo papel no movimento de cultura cinematográfica foi em seu tempo grande, e que desde o seu aparecimento o espetáculo registrado em película nunca abandonou a imperturbável dialética de ser e não ser Cinema. Não é, porém, nosso objetivo prolongar o paralelo entre as escolas cinematográficas ligadas às duas conflagrações mundiais do século. É o cinema alemão que está em foco, graças às exhibições no quadro da Semana de Cultura Cinematográfica promovida pela Cinemateca Brasileira no Museu de Arte Moderna e patrocinadas pela Comissão Estadual de Cinema.



Falei acima sobre a linha de filmes que vai de *Caligari* a *Metrópolis* com a intenção de resumir o que houve de mais típico no cinema alemão do início e da maior parte da década de 1920. Refiro-me evidentemente ao chamado cinema expressionista em suas manifestações ortodoxas e derivações mais diretas. Poderia ter adotado esse critério levado pela tradição das posições críticas surgidas há trinta anos, ou a fim de aproveitar didaticamente a circunstância de se aplicar ao lote mais coerente das onze programações do Ibirapuera. Com efeito, a palavra “expressionismo” foi muito usada para envolver todo o cinema mudo clássico da Alemanha e esse grupo de fitas, *Caligari*, *Nosferatu*, *Sombras*, *Siegfried* e *Metrópolis*, constitui uma série exemplar. Não discutiremos aqui se além de ser um ponto de partida *Caligari* significou a cristalização final de tendências que teriam apontado em numerosos filmes realizados a partir de 1913, pois os elementos existentes são por demais sumários, ao passo que sua articulação com o que veio depois está abundantemente ilustrada pelo grande número de fitas conservadas nas cinematecas. O fato de Wiene ser o diretor de *Caligari* e *Raskolnikoff* por si só não asseguraria a unidade estilística dos dois filmes, pois ele realizou durante anos de guerra numerosas fitas sem nenhuma relação com a obra que o celebrizou. *Caligari* foi uma revelação também para o seu diretor, sendo *Raskolnikoff* o resultado dessa tomada de consciência. Alguns críticos julgaram essa fita apenas como uma tentativa de usufruir do sucesso de *Caligari*, o que talvez tenha sido o caso de *Genuine*, que Wiene realizou no intervalo entre uma e outra. Nessa adaptação de *Crime e castigo*, porém, longe de se repetir, Wiene procura soluções novas para os inúmeros problemas suscitados por *Caligari*. O emprego de telões pintados para sugerir a cidade e o campo conferira a certas sequências da fita uma excessiva impressão de palco teatral. Em *Raskolnikoff*, Wiene substituiu a cenografia essencialmente pictórica por *décors* de uma arquitetura mais orgânica, construídos por Andreiev, cujo papel foi grande não só na Alemanha como no cinema francês. Tudo indica que a fusão entre os personagens e a cenografia procurada em

*Caligari*, não dera inteira satisfação ao diretor. Ele teria observado, como alguns críticos, que a perfeita identificação existia apenas nas imagens imobilizadas em fotografia. A “gravura em movimento” imaginada por Warm não se efetivara. Isso levou Wiene a tentar, em vez da integração, certo contraponto entre os personagens e *décor*. De qualquer modo, existe em *Raskolnikoff* uma curiosa disparidade entre os personagens interpretados pelos atores do teatro de Stanislávski e os ambientes expressionistas criados pela arquitetura de Andreiev.

Alguns dos problemas que Wiene se propusera foram resolvidos por Paul Leni graças ao seu imenso talento de decorador [cenógrafo]. *O gabinete das figuras de cera* é composto de três *sketches* sendo a fita, no conjunto, exemplo de três dominantes do cinema clássico alemão: acordo entre roupas e cenografia, importância da arquitetura e triunfo da iluminação. Em cada episódio, cada uma das características é desigualmente acentuada. Na história do sultão Harun al-Rashid a cenografia é construída em torno de curvas que tendem para o círculo, onde se insere o corpo roliço de Emil Jannings. Nas sequências de Ivan, o Terrível, com Conrad Veidt, a função explícita da arquitetura é enquadrar o porte curvo dos personagens. Quanto ao episódio de Werner Krauss encarnando Jack, o Estripador, o essencial nos é dado pelos recursos próprios da fotografia. O conjunto da fita é modelado pelos efeitos de luz e sombra.

Se muitas pessoas hesitam em aceitar *Nosferatu* como *expressionismo*, provavelmente é porque não se encontram na fita de Murnau reflexos de cenografia de *Caligari*, que veio a ser considerada como paradigma da escola. Um argumento mais sério seria o de terem sido as filmagens efetuadas fora do estúdio. Isso fez com que certos comentadores se chocassem com o contraste entre o céu aberto e o crânio altamente estilizado do eminente Vampiro. Mas a temática tratada numa natureza brumosa ou em interiores sombrios, a interpretação dos atores e a função dramática da sombra são largamente suficientes para dar ao filme a marca indiscutível do cinema alemão da grande época. *Nosferatu* talvez sugira

por vezes algo de mais pessoal e íntimo, o que se deve atribuir não só à singularidade artística e humana de Murnau mas ao fato de que no processo de diversificação o cinema expressionista apelou para as noções freudianas que então se popularizavam.

*Sombras, uma alucinação noturna* combina a significação da sombra e do reflexo como símbolos mágicos do destino ou do *duplo*, haurida na literatura romântica ou na tradição folclórica, com a utilização de dados da psicologia moderna. Nessa fita a luz torna-se todo-poderosa. Compete-lhe não só toda a função decorativa, mas dela dependem igualmente a valorização e o próprio sentido da interpretação dos atores. Há cerca de dez anos não assisto a essa fita e a oportunidade que agora se apresenta servirá para confirmar ou não a impressão de que em *Sombras* os alemães pela primeira vez atingiram a unidade total tão procurada, e isso graças à subordinação de todos os outros elementos ao império da luz.

Com Fritz Lang a unidade e a ordem foram alcançadas pela submissão de todos os elementos à arquitetura. Sendo *Siegfried* o momento mais alto do cinema de estúdio derivado de *Caligari*, e *Metrópolis* o canto de cisne do cinema mudo alemão, existem razões suficientes para que lhes seja dedicado um comentário especial.

Continua de pé o problema de saber se é lícito considerar essa série de fitas como a linha central do cinema germânico da década de 1920. Paralelamente ao *expressionismo* e frequentemente realizados pelos mesmos homens, surgiram filmes agrupados sob as denominações de *Kammerspiel*, *Nova Objetividade* e outras. É preciso verificar até que ponto, sem abusar dos artifícios didáticos, essas diversas correntes podem ser reduzidas à revolução estética provocada em 1919 pelo *Gabinete do doutor Caligari*.

# O CAMINHO DE FELLINI

# O caminho de Fellini

As paixões estéticas quase sempre dificultam o estabelecimento de boas condições de receptividade para os filmes, mas podem, às vezes, ajudar. Um cineasta inglês interpelava um amigo escocês nos seguintes termos: “Eu tenho pena dos que são incapazes de apreciar ao mesmo tempo o *Sorrisos de uma noite de verão* de Bergman e *La strada* [A estrada] de Fellini”. A pessoa a quem se endereçava a provocação polêmica retrucou: “Pois eu lastimo os que não podem admirar com a mesma intensidade *La strada* e *Il bidone* [A trapaça]”. A conversa se prolongou sem a minha participação, pois não conhecia os filmes discutidos, mas, por uma vez, minha simpatia pedia para o fanático, o escocês. Os dois homens representavam bem duas posições críticas diversas. O inglês, serenamente eclético, sabendo reconhecer com lucidez a presença de boas obras neste ou naquele gênero, nesta ou naquela escola, indiferentemente. É difícil que o *indiferentemente* não implique uma certa indiferença aristocrática contra a qual precisamente reagia o escocês, um bárbaro *fellinista*. As injustiças e a má-fé do fanático com referência a *Sorrisos de uma noite de verão* seriam imperdoáveis, se não fossem logo esquecidas diante do fervor e da consistência com que procurava desvendar aos olhos céticos de seu interlocutor, a existência de um mundo *felliniano*, rico, complexo, mas uno e constantemente válido, do qual *La strada* é simplesmente um momento.

Por outro lado, as tranquilas considerações do inglês, que pareciam tão brilhantes enquanto enalteciam as qualidades do filme de Bergman, tornaram-se singularmente pobres ao procurar situar *La strada* como a obra-prima, de caráter excepcional, de um realizador aliás sempre talentoso. A animada conversa retornou viva à minha memória quando assisti aos filmes de Fellini que ainda não conhecia.

*Luci del varietà* [Mulheres e luzes], *Sceicco bianco* [Abismo de um sonho], “Un’agenzia matrimoniale”[episódio de *Un amore in città*], *I vitelloni* [Os boas-vidas], *La strada*, *Il bidone*, é essa por enquanto a obra pessoal de Fellini.\*

Minha simpatia pelas posições do escocês tinha sua razão de ser, um mundo fora criado. Mas, dentro do mundo *felliniano*, longo havia sido o caminho percorrido por Federico Fellini. Na configuração e na paisagem deste mundo já surgem algumas constantes, todas fornecidas pela experiência vivida do autor. Fellini pretendeu que teria podido situar o problema da comunicação humana de *La strada* num ambiente burguês, mas tudo, no mundo em que seus personagens e ele próprio se debatem, contradiz essa afirmação. O mundo *felliniano* é, teve que ser, constantemente percorrido pela fauna dos grupos teatrais ambulantes, dos funâmbulos e saltimbancos. Foi nesse meio que Fellini realizou sua primeira aventura de menino, e dele não se distanciou quando, durante anos, suas atividades de adulto encaminharam-se ao fornecimento de mercadoria barata para imaginações modestas: números para companhias ambulantes de revistas, radioteatro, monólogos para as *tournées* de Aldo Fabrizi, histórias em quadrinhos etc. O mesmo quanto à paisagem. Não poderiam deixar de aparecer constantemente as praias desertas dos sonhos de evasão ou as vistas noturnas de praças quase completamente vazias, testemunhas de episódios insólitos, lembranças das noites de miséria ou boêmia.

Mas estas constantes, de personagens ou paisagens, são os aspectos exteriores, são o quadro do mundo *felliniano*, no qual se processa a

paulatina caminhada, de Federico na direção do humano. A aproximação cada vez mais intensa comporta, de *Luci del varietà* até *Il bidone*, os mais diversos momentos.

O primeiro, francamente irônico, adquire logo um conteúdo lírico e melancólico que por sua vez se transforma num ato de simpatia total: *Sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La strada*. A comicidade, áspera ou poética, nos leva serenamente ao sacrifício útil da inocente Gelsomina. Já em *Il bidone* há uma ruptura, pois morre a esperança. A simpatia perde sua razão de ser e a tragédia torna-se insuportável. A única possibilidade de aproximação que sobra é uma piedade desesperada.

Foi decididamente longo o caminho percorrido por Fellini durante os últimos cinco anos. Nas *Luci del varietà* e no *Sceicco bianco* ele brincava com seus personagens, caçoava deles, às vezes impiedosamente. Ao mesmo tempo procurava a poesia, mas ironia e poesia raramente são amigas. No *Sceicco bianco*, Fellini se esforçava em sair da sátira para o humano e vice-versa. Aprendeu então que não era possível reduzir sistematicamente um personagem a uma total insignificância e querer, subitamente, dar-lhe uma significação qualquer. Não é difícil transformar um ser humano em títere ou um títere em ser humano; o que é complicado é logo depois de uma operação querer revertê-la.

Os franceses e os ingleses viram o *Sceicco bianco* à luz de *I vitelloni*, o que facilitou tudo, mas por ocasião de seu lançamento em 1952 o filme foi acolhido com indiferença pela crítica italiana e internacional de Veneza. E, no entanto, já então numa praça deserta de uma madrugada romana uma prostituta tentava consolar um homem cheio de aflições, e, para distraí-lo, pedia a um funâmbulo comedor de fogo que fizesse algumas demonstrações.

Os raros espíritos que por ocasião da estreia do *Sceicco bianco* se interessaram por Fellini, faziam-no com reservas. Tinha-se a impressão de que Fellini, como Antonioni, procurava afastar-se da atmosfera de calor humano que era o denominador comum do cinema italiano da época. Mas

certa crítica não precisou esperar o desenvolvimento ulterior da obra de Fellini para afirmar que o afastamento em questão nada tinha de alarmante, pois se todos os caminhos não conduzem, todos podem conduzir, ao homem, e às vezes aqueles que melhor o atingem são os que de início dão a impressão de se afastar, buscando simplesmente um novo ângulo de aproximação.

A realização de *I vitelloni* não bastou para converter a crítica italiana, particularmente a milanesa, a mais viva, que via no filme sobretudo a expressão de um certo humorismo romano, fácil e superficial. Na realidade, Fellini havia encontrado uma saída para o problema que não ficara resolvido no *Sciecico bianco* — um tratamento cômico que não aniquilasse a humanidade da obra. A solução consistiu na progressiva diminuição da ironia, substituída por doses crescentes de melancolia. As praças noturnas ou as praias desertas transformam-se agora no quadro necessário para as perambulações do grupo de rapazes ociosos, os *Vitteloni*, os bezerrões estéreis e, em definitivo, tristes e infelizes. E quando, como era de se esperar, chega uma companhia de teatro ambulante, foi o tom melancólico que permitiu a Fellini realizar com tanta felicidade e tato a seqüência extremamente difícil do velho ator que leva o *bezerrão* literato para a praia deserta.

Morta a ironia, e negligenciada a psicologia, esse artificioso instrumento de comunicação entre os seres, não sobraram mais barreiras entre Fellini e os personagens de seu mundo, e ele pôde contar a história de Gelsomina, Zampanò e il Matto [o bobo].

Quando, na conclusão de *La strada*, Zampanò cai numa praia deserta, lembramo-nos de outro homem derrubado pelo sofrimento, o *Francesco* [*giullare di Dio*] [*Francisco, arauto de Deus*] de Rossellini, e também de Fellini, depois do encontro com o leproso. E logo a seguir pensamos numa terceira pessoa, um *punguista*, de *Il bidone*, machucado e abandonado na beira da estrada. Das três situações, a última continua certamente a solicitar Fellini, como uma obsessão. O sofrimento de Francesco se



transfere no dom completo de si próprio e o de Zampanò é uma ressurreição. Mas o sofrimento do *punguista* permanece, numa ameaça de eternidade, provocando no espectador um insuportável sentimento de vácuo moral, tornando irrisórias as imagens de violência direta fornecidas pelo cinema habitual. Na criação de seu mundo, Fellini chegou a um momento decisivo e crítico. Se não houver solução para o sofrimento de *Il bidone* é porque o inferno existe.

E quem afirma o inferno, ou o céu, trai o homem.

[1956]

---

\* Fellini participou ainda de diferentes equipes cinematográficas italianas, particularmente de Roberto Rossellini.

# Descoberta e comunicação

Na semana passada, São Paulo pôde assistir de novo à história de Gelsomina, Zampanò e *il Matto*. Por ocasião do lançamento de *La strada* [*A estrada*], em outubro do ano passado, tornou-se evidente que, apesar do razoável sucesso comercial da fita, boa parte do público sentira-se desorientada. A Cinemateca Brasileira se esforçara em prestigiar a fita, promovendo uma ante-estreia que se transformou num auspicioso encontro entre a obra de Federico Fellini e os meios artísticos e literários de São Paulo. Creio que praticamente todas as pessoas presentes a essa sessão foram em seguida rever o filme quando de sua distribuição comercial. Mas a parte do público que procura apoio na crítica dos jornais sentiu-se desnorteada, pois os críticos paulistanos, diferentemente dos do Rio, para não falar dos europeus e norte-americanos, se interessaram muito pouco por essa grande criação do cinema contemporâneo. Não é este o momento de procurar as razões desse desinteresse, mas cabe lembrar que se trata de nova manifestação do lamentável divórcio entre as elites intelectuais e boa parte dos meios cinematográficos paulistanos.

É interessante constatar como, mesmo desamparada pela crítica, *La strada* constituiu naquela ocasião, para numerosas pessoas que levam muito a sério a coluna especializada dos jornais, uma experiência artística inédita. Apesar do choque causado pelo que o filme parecia ter de insólito, agravado pela incompreensão da crítica, essas pessoas ficaram marcadas

pela obra, mas sem saber em definitivo o que pensar sobre ela. Estavam entre as primeiras que acorreram ao Cine Ipiranga na semana passada, e tudo indica que finalmente se criou a intimidade sem a qual os personagens do drama recusam a entrar para esse mundo imaginário que é o da cultura de cada um.

Antigamente eu via inúmeras vezes as fitas de que gostava. Atualmente, quando posso, ainda revejo os clássicos do passado. *La strada* me fez voltar não só ao velho hábito, mas também à disposição de contar para outrem, inclusive e sobretudo para os que já a conhecem, a história que me comove. Espero que esse propósito nada tenha a ver com o método deplorável de boa parte da crítica cinematográfica mundial, que consiste essencialmente em contar o enredo da fita. De *La strada*, me interessa comentar as duas experiências, aliás indissolúveis, de Gelsomina, sua descoberta do mundo e a procura de comunicação com os seres.

A chegada de Zampanò ao vilarejo perdido a fim de comprar Gelsomina, evidentemente é para ela um acontecimento feliz. No intervalo de soluções, até certo ponto convencionais, ela já transmitira a Zampanò o seu acordo; em seguida, ajoelhada frente ao mar, estampam-se em sua face o triunfo e a alegria das grandes expectativas. Até então, a única referência que possuía sobre as aventuras da vida era a ideia de Rosa percorrendo o mundo ao lado de Zampanò, essa irmã que morrera e a quem lhe cabia agora substituir. Naturalmente, seus sentimentos são ambíguos. Ao entusiasmo de hora da partida mistura-se o medo. É ainda receosa que observa pela primeira vez o público e as exibições do artista ambulante.

Gelsomina opõe sua personalidade à de Zampanò. É sub-repticiamente que se desfaz da *minestra* que não lhe agrada, e esconde os recursos mímicos durante a prova de chapéus. É sozinha ao lado do fogo que pratica pela última vez um ritual de magia infantil: “[...] e a noite cintila. Bu, Bu, Bu”. Só depois que Zampanò a arranca brutalmente da infância, Gelsomina procura uma aproximação, sorrindo afetuosamente para o

companheiro adormecido. Zampanò fica sendo para ela o homem, o mestre, aquele a quem deve experiências maravilhosas como a de representar ou ir ao restaurante. Comer até não sentir mais fome já é uma grande felicidade. Mas há outras revelações e satisfações mais sutis. A da vida em sociedade, por exemplo, na qual manifesta seus dons naturais de cortesia, reagindo com simpatia aos propósitos mundanos da prostituta — “*Non mi piace questo posto*” [Esse lugar não me agrada] — ou lhe servindo vinho e achando muita graça nas brincadeiras de Zampanò com a mulher. Antes, naquela atmosfera confortável e calorosa do restaurante, Gelsomina havia tentado uma comunicação mais estreita, uma conversa pessoal com Zampanò: “De onde vem o senhor? Onde nasceu?”. Ela não sentira como afastamento as respostas bruscas — “De minha terra. Na casa de meu pai” — mas, ao contrário, admirava-lhes o espírito. E no início da sequência do restaurante fora com entusiasmo contido que Gelsomina pusera um palito na boca, imitando o comportamento de seu ídolo. Assim, sua decepção foi grande quando Zampanò a abandonou na rua deserta para ir passar a noite em farras com a outra mulher. Esse primeiro desgosto não teve consequências decisivas. Quando no dia seguinte encontra Zampanò no sono da ressaca, teme apenas que esteja morto e, ao verificar que não, reconcilia-se com o mundo e com a vida. Mais tarde o interpela. Queria saber se fazia o mesmo no tempo da Rosa, se era desses homens que andam com mulheres. Zampanò não aceita conversas desse gênero; na realidade, não aceita nenhum tipo de conversa com Gelsomina, mas lhe dá uma maçã, restabelecendo a paz.

A segunda disputa foi bem mais grave. Gelsomina vira um menino, um doentinho, com a cabeça *così grande* [grande assim], e correrá para comunicar a descoberta a Zampanò. Este já iniciara uma intriga com a estalajadeira viúva, mas finge que está unicamente interessado na roupa do defunto. Ao sair com a mulher, faz gestos de cumplicidade para Gelsomina, que reage efusivamente. Para quem tem sede de comunicação, nada é mais satisfatório do que a cumplicidade. Porém, desta vez, quando

Gelsomina percebe a situação, sua mágoa é muito mais profunda. No caso do restaurante ela não fora enganada, Zampanò partira abertamente com a outra mulher; agora ele a traíra. Ela ainda tenta uma aproximação, apelando para uma lembrança comum, a melodia que tinham ouvido tempos atrás, mas a insensibilidade e o egoísmo de Zampanò levam-na à fuga.

A escapada de Gelsomina é rica em descobertas. Um instante de melancolia na beira da estrada é logo interrompido pelo aparecimento dos músicos que a conduzem às revelações da cidade, da pompa religiosa, da vitrina do açougue, do espetáculo de *il Matto*, durante o qual ela vive a experiência maravilhosa da comunhão. Mais tarde, porém, numa praça deserta, pouco antes da irrupção de Zampanò, ela sente o toque fundo da solidão.

Gelsomina sabe que o conhecimento de *il Matto* é de grande importância em sua vida. Procura informar-se sobre ele com Zampanò. É realmente graças a *il Matto* que Gelsomina conhecerá a mais alta experiência intelectual da vida, isto é, aprenderá a formular tudo o que já sabia intuitivamente e que constituía o cerne de sua personalidade. “Se uma pedrinha fosse inútil, tudo seria inútil, inclusive as estrelas.” Plenamente consciente da importância de sua missão junto a Zampanò, Gelsomina prossegue, através de momentos de impaciência — “*Siete una bestia*” [Você é uma besta] — “*Bisogna pensare*” [É preciso pensar] —, na sua tarefa de iluminar o *poveraccio* [coitado], até o momento em que seu estupendo equilíbrio moral é arrasado pela injustiça irremediável da morte de *il Matto*.

Na comunicação com outros seres, Gelsomina não teve as mesmas dificuldades. Sua associação com as crianças é totalmente espontânea. O resultado lamentável de sua primeira lição de artista, quando bate trêmula no tambor e balbucia “*Zampanò è arrivato*” [Zampanó chegou], é aplaudido por umas garotas que tinham se aproximado e, mais tarde, o sucesso de suas representações é assegurado sobretudo pelas crianças.

Abandonada por Zampanò, Gelsomina recusa a simpatia e a ajuda dos adultos, mas aceita o presente de um menino: um pedacinho de pau. Seguida longamente por uma menina, Gelsomina acaba por satisfazer à sua muda solicitação e imita com os braços uma árvore esgallhada. Recebe com o maior interesse a comunicação de um garotinho sobre um cão morto. Na estalagem das bodas, ela é a heroína das crianças, que a levam para visitar o menino doente. Sem falar no idílio fraterno com il Matto, também com as artistas do circo e as freiras o contato enriquecedor de Gelsomina foi fácil.

Junto a Zampanò, a vitória de Gelsomina acaba sendo total. Ao abandoná-la definitivamente à beira da estrada, Zampanò já estava sendo trabalhado pelas sementes que ela lançara. O terreno era aliás menos árido do que se poderia pensar. O homem que lhe deixa a corneta e um pouco de dinheiro é o mesmo que tempos antes lhe dera uma maçã e que, apesar de tudo, a levava com satisfação ao restaurante onde pela primeira vez Gelsomina matara realmente a fome. Durante cinco anos a lembrança de Gelsomina viveu em Zampanò como uma bomba de retardamento. A notícia de sua morte desencadeia o mecanismo da explosão contra tudo e contra todos, numa ânsia de frustrada comunicação. Até que tomba na praia fulminado, humanizado pelo amor e o sofrimento.

[1957]

# As noites de Fellini

Cenas noturnas com ruas desertas percorridas por tipos irregulares ou extravagantes são o leitmotivo do universo de Federico Fellini tal como foi exposto a partir de 1950 em *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La strada*, *Il bidone* e *Notti di Cabiria* [*Noites de Cabíria*]. Essa fidelidade evoca com nitidez seus anos de formação em Rimini como membro mais jovem do grupo dos *vitelloni* locais ou o período em Roma em que vivia de expedientes e continuava a satisfazer o seu gosto por noitadas intermináveis. Não se tratava de farras, seus meios não as permitiam e é provável que a extravagância codificada não o interessasse. Baseando-me em seus filmes, imagino-o a percorrer as ruas do centro ou da periferia romana, parando numa praça, sentando-se num bar. Retrospectivamente não é difícil calcular que procurava sobretudo o elemento de magia e insólito que o cotidiano proporciona e a noite favorece. A povoação escassa nas ruas das grandes cidades à noite inclui necessariamente as meretrizes, que faziam parte integrante do *décor* onde Fellini esperava que o acaso concretizasse os anseios de sua vaga fantasia. Apesar de a hipótese ser tentadora, nada sei que permita datar de então o nascimento de Cabíria.

Só em 1947 surgem os primeiros traços documentais relativos a Cabíria. Fellini era um dos colaboradores de Roberto Rossellini, que havia acabado de filmar *La voce umana* [*A voz humana*], baseado no ato de Cocteau, e precisava realizar outro filme de metragem média a fim de juntar os dois

para cobrir o tempo normal das sessões cinematográficas. O segundo episódio, *Il miracolo*, foi escrito por Fellini e por ele interpretado ao lado de Ana Magnani. Antes, porém, de escrever para Rossellini essa história de uma pobre de espírito dotada de autêntica espiritualidade, Fellini lhe havia sugerido outra, a aventura grotesca e patética de uma prostituta. As anotações escritas na época são sumárias mas não serão esquecidas; oito anos mais tarde transformar-se-ão numa sequência de *Notti di Cabiria*. Fellini imaginava o aparecimento de uma decaída da periferia romana no meio de suas colegas altamente classificadas da Via Veneto, seu encontro com o astro cinematográfico que adora e a noite de fábula que vive. Esse primeiro projeto esquemático ainda não delineia um tipo mas evoca uma personalidade cândida vivendo concretamente seus sonhos de evasão.

Em 1951, em *Lo sceicco bianco*, aparece uma prostituta chamada Cabíria. Nunca revi essa fita, a primeira realizada por Fellini sob sua inteira responsabilidade. Há oito anos ela me deu a impressão de uma sátira fria que transformava seres humanos em marionetes e em seguida procurava, sem resultado, reverter o processo. A única sequência que levava a um aprofundamento humano era a do encontro, na madrugada de uma praça romana, entre um homem que em plena lua de mel sentia-se abandonado pela esposa, com duas mulheres do mundo, uma pequenina e a outra gorda, que tentam animá-lo, consolá-lo e para o divertir pedem a um funâmbulo engolidor de fogo que realize alguns números. O perfil moral das duas é apenas sugerido mas o da pequena, que se chama Cabíria, e cujo papel foi interpretado por Giulietta Masina, delineia-se como o de uma mulher ingênua, fantasiosa e boa. Conforme observa Lino Del Fra,\* com *Lo sceicco bianco* termina a pré-história de Cabíria.

Pouco a pouco, enquanto realiza *I vitelloni* e *La strada*, o personagem de Cabíria continua, na fantasia de Fellini, a adquirir novas dimensões. Em determinado momento viviam nas suas divagações dois tipos humanos em situações extremas, uma jovem freira mística e uma prostituta para gente



pobre, psicologicamente próximas por possuírem ambas uma “secreta força vital”. Mas na realidade Cabíria só nasce definitivamente durante os trabalhos de *Il bidone*, de encontros ocasionais com prostitutas nos locais de filmagens noturnas. Duas vezes houve choque entre as mulheres e Fellini, tendo sido esses os momentos decisivos de comunicação. No primeiro, o cineasta foi simplesmente insultado, não tendo as circunstâncias permitido que se desenvolvesse a relação humana. Já então, porém, através da grosseria da invectiva, ele captara a generosidade fundamental do personagem. A situação em que se desenvolveu o segundo conflito, com outra mulher, foi mais favorável, tendo dado tempo a Fellini de exercer a sua gentileza. Estabeleceu-se certa amizade entre o cineasta e a prostituta, os traços de Cabíria foram se concretizando, o personagem adquiriu autonomia e se impôs. Até aquele momento, Fellini era movido apenas pela simpatia e curiosidade humana, mas antes de se acabarem as filmagens de *Il bidone* ele se encontrava possuído pelo personagem de Cabíria e resolvera realizar um filme em torno da prostituição barata de Roma. Basicamente, o método do Fellini maduro e criador não é diferente de seu comportamento durante a irresponsável vagabundagem da juventude. Num caso como no outro, ele solicita confusamente ao acaso esses momentos de aderência entre a fantasia e o concreto que são o ponto de partida de sua elaboração artística, isto é, de seu esforço pungente em dar forma e comunicação ao mundo de valores essencialmente morais e paramísticos que agitam o seu espírito.

É nessa perspectiva que devem ser compreendidos os inquéritos preparatórios para *Il bidone* ou o realizado durante o estabelecimento do roteiro para *Notti di Cabiria*. Nada mais distante da problemática felliniana do que a intenção sociológica ou a preocupação realística. Os amigos de Fellini observam com certa desconfiança que ele não tem pudor em mentir. Na verdade, ele não tem a menor confiança no poder revelador da objetividade. Isso, aliás, não o leva ao subjetivismo que implica a confiança em uma objetividade interna, psicológica. Fellini interessa-se muito mais

pelo mundo do que por si próprio e as chaves para a compreensão em cuja eficácia acredita são as da mentira, da magia e do milagre.

A mentira leva ao cinismo quando combinada ao egoísmo. Nada mais revelador da textura moral de Fellini do que as circunstâncias que o levaram a realizar *Il bidone*. Durante as filmagens para *La strada*, ele e seus colaboradores, Pinelli e Flaiano, interessaram-se pelos pitorescos vigaristas que percorrem o interior da Itália vendendo aos camponeses vidros de perfume que contêm água colorida e outras mercadorias factícias. Um projeto de filme chegou a ser traçado, mas Fellini compreendeu que os seus próximos personagens estavam se delineando sob a influência de Zampanò. Resolveu abandonar as figuras que são na realidade o *lumpenproletariat* [proletariado lumpen] da vigarice e se interessar pelos *bidoni* [malandros] dos grandes centros urbanos. A experiência chocou a tal ponto a caridade de Fellini, os grandes artistas da mentira revelaram-se tão ferozes quando movidos pelo egoísmo, que num momento de insuportável náusea renunciou ao filme. Só voltou atrás quando surgiu na sua imaginação a figura de um vigarista envelhecido e decadente, a própria encarnação do desespero. A mobilização das forças de repulsa havia, porém, sido tão forte no espírito de Fellini que, envolvido igualmente pelo desespero, pronunciou aquela terrível condenação *ab aeternam* que é a última sequência de *Il bidone*.

Esse final sugere que o inferno existe. Por outro lado, a utilização dos trajes eclesiásticos pelos vigaristas denota da parte de Fellini uma insinuação de blasfêmia. A noção de inferno ou de blasfêmia só tem sentido numa perspectiva religiosa ou de polêmica social e já sabemos que este último não é o caso de Fellini. Aqui é preciso parar, repassarmos rapidamente pela memória muitos momentos da obra felliniana e perguntar: estará Federico Fellini vivendo uma experiência religiosa? É o que procuraremos responder pelo exame dos resultados de sua última fita.

[1958]

---

\* Em *Le notti di Cabiria* (Capelli Editore), precioso repertório de informações sobre a última fita de Fellini.

## Uma aventura religiosa?

Sabemos que os inquéritos promovidos por Fellini quando prepara filmes não têm sentido de documentação social. Deles retém no máximo uma atmosfera, algumas roupas, um comparsa, uma anedota, uma frase; o que procura são as confirmações, ou seja, as coincidências entre a realidade e o seu mundo interior. Em 1956, percorrendo com alguns colaboradores as ruas de Roma no seu Chevrolet preto, Fellini refazia a experiência de suas andanças noturnas e desocupadas da juventude, desta vez com um propósito determinado. A associação tornava-se eventualmente mais precisa ao acaso de encontros com pessoas que conhecera quinze anos antes. Foi o caso de uma mulher em declínio, mas que na década dos 1920 fora célebre por sua excepcional formosura, pelo apartamento que tinha no bairro elegante de Parioli e casa de veraneio em Ostia, pelas joias e viagens a Monte Carlo. Em 1956 tornara-se conhecida pela alcunha de “Bomba Atômica” e era objeto de mofa e ridículo, às vezes de piedade, por parte de suas colegas. Dormia no pórtico de uma ruína e tinha por único alimento certo um prato de sopa que os frades de um convento próximo lhe ofereciam diariamente. Restavam-lhe alguns traços da antiga beleza, particularmente os grandes olhos verdes, mas dela emanava o mais insuportável mau cheiro. Morreu durante a realização de *Notti di Cabiria*. Sua personalidade muito impressionou Fellini e seus roteiristas: na documentação reunida há numerosas notas e textos a ela

relativos, tendo sido escritas várias sequências em que é o tipo central. No roteiro definitivo ainda aparece nitidamente como personagem episódico. Os autores sentiram dificuldade em se libertar da figura da “Bomba Atômica” mas isso foi necessário, pois apesar da força de seu pitoresco dramático e da impressão que Fellini teve com o reencontro, ela não refletia nenhum dos traços essenciais de suas visões. Na fita realizada, o personagem como tal desapareceu completamente, restando talvez alguns vestígios no tipo da prostituta com quem Cabíria se engalfinha na *Passegiatta Archeologica*.

Durante as pesquisas, Fellini teve um dos encontros mais importantes com um misterioso filantropo noturno sobre o qual já ouvira falar. Localizado com dificuldade, infenso à publicidade, o homem só consentiu em receber Fellini quando soube tratar-se do autor de *La strada*, fita que o havia comovido. Moraldo Rossi, assistente de Fellini, escreveu um depoimento sobre o encontro e a extraordinária noite em que acompanharam o filantropo em suas peregrinações. O *uomo del sacco* [homem do saco], nome pelo qual é conhecido, sai diariamente à meia-noite numa camioneta que lhe foi há mais tempo oferecida pelo papa, carregada de roupas, mantimentos e objetos de uso diário, para distribuição entre os miseráveis da periferia romana. Há quinze anos realiza essa tarefa, estando sempre em contato com mais de mil infelizes que em geral conhece pelo nome. Algumas organizações católicas tentaram enquadrá-lo, primeiro com adulação e em seguida com ameaças, mas ele sempre resistiu. Também não colabora com os órgãos estatais, pois muitos de seus protegidos fogem da polícia. Aceita, porém, a ajuda de particulares quase sempre incógnitos. Ele contou para Fellini e seus amigos a circunstância que o levou a iniciar sua obra caritativa. Numa noite de inverno em Orvieto, ouviu gemidos na rua; encontrou um peregrino agonizante que antes de morrer nos seus braços lhe murmurou: “Você deve ajudar os abandonados”. Interpretando essas palavras como uma mensagem divina, vendeu tudo o que possuía e partiu para Roma, onde iniciou a sua missão.

O relato dramático e poético que Moraldo Rossi faz da noite tem passagens extraordinárias. O percurso iniciou-se no centro da cidade com a visita a habitantes dos esgotos e outros que dormiam, provavelmente graças a um acordo entre o filantropo e os zeladores, em corredores de edifícios comerciais. O giro continuou por bairros cada vez mais afastados. Era inverno, havia muita neve, e a chegada do homem provocava a aparição de seres humanos surgidos das pedras e sombras como se fossem animais ou fantasmas. Recebiam-no com alegria, alguns o beijavam e outros, ajoelhados, solicitavam-lhe a benção. Perto do Palatino ele pôs-se a cavar a neve com as mãos até encontrar a abertura de uma espécie de alçapão. Levantada a tampa, apareceu um homem dormindo; era um velho napolitano que abriu muito os olhos ao reconhecer o benfeitor e lhe pediu um beijo. O filantropo deu-lhe uma injeção de penicilina, beijou-o e fechou o alçapão. Em seguida ergueu-se, olhou na direção de um grande pinheiro e chamou: “cri-cri, cri-cri”. Um pássaro desceu da árvore, bicou algumas migalhas na palma da mão e voltou para seu posto.

No roteiro definitivo para *Notti di Cabiria* há uma sequência em que aparece o filantropo realizando o seu mister. Não sei se as cenas chegaram a ser filmadas, desapareceram em todo caso da montagem final. No entanto, diferentemente do que sucedera com a “Bomba Atômica”, esse encontro foi certamente para Fellini um momento de coincidência entre os acontecimentos externos e o clima de suas criações. Acontece, porém, que, apesar de sua indiscutível autenticidade, o personagem deve ter aparecido aos olhos do cineasta como excessivamente modelado segundo uma tradição religiosa estabelecida, no caso a franciscana. Fellini colaborou de perto com Rossellini para o roteiro de *Francesco, giullare di Dio* [*Francisco, arauto de Deus*], e precisamos um dia esclarecer que uma das fontes de sua formação espiritual foi o período de associação com o autor de *Europa 51*; mas, como seu mestre, ele teme a esterilização da eficácia humana dos valores espirituais pelo contato com os quadros organizados e profissionais do espiritualismo, isto é, as igrejas. Fellini,

como o *uomo del sacco*, não quer ser enquadrado. Em religião, como frequentemente em arte, prefere os amadores aos profissionais. Acha absurdo o estabelecimento de relações burocráticas entre a graça operante e o mundo dos homens.

Esse episódio foi para Fellini uma confirmação e um estímulo, porém ele o utilizou dentro das regras de sua estética pessoal que consiste, às vezes, em atenuar a excessiva fantasia e exemplaridade do cotidiano. Mas assim como a “Bomba Atômica” permaneceu em algumas características de um personagem episódico de *Notti di Cabiria*, o clima da fita não ficou imune à atmosfera particular de graça que envolve as atividades do filantropo noturno de Roma.

Em *La strada* Fellini expressou o seu universo espiritual através da candura alienada de Gelsomina. Mas a graça, que na sequência final humaniza Zampanò, opera segundo o padrão do sacrifício do inocente. Em *Il bidone*, num momento de dureza e desespero, o autor exclui qualquer possibilidade de graça para o velho vigarista abandonado à beira da estrada. Em *Notti di Cabiria* ela renasce com um vigor incomparável, provavelmente porque não emana de situações deliberadamente dramáticas mas sim dos momentos em que Fellini exerce a maestria no terreno que lhe é mais peculiar, o da estética do prosaico. Como a problemática paramística do cineasta é sensível e como, por outro lado, ele se interessa pelo fenômeno da religiosidade popular canalizada pela burocracia clerical, é possível que muita gente procure a meditação espiritual de Fellini em sequências como a do *Divino amore* ou nas cenas em que aparecem procissões. Na realidade, a graça consiste na descoberta dentro de si próprio daquilo que permaneceu intato no meio das erosões provocadas pelo ato de viver e nada indica que as cerimônias religiosas sejam particularmente favoráveis à sua eclosão. Cabiria é fundamentalmente pura e não é numa romaria religiosa que a graça se manifesta mas no palco de um teatro de última classe, sob a ação de um mágico, diabo envelhecido e decadente. Essa sequência é talvez a mais

extraordinária de toda a obra felliniana. Materializa-se aos nossos olhos uma espécie de flashbackpsicológico, do interior da prostituta Cabíria emerge uma adolescente virginal intata para o primeiro beijo e o grande amor. A revelação não fica condicionada ao estado hipnótico: acabado o espetáculo ela está pronta para o idílio com Oscar. A tremenda decepção não sufoca a graça, a qual começa inclusive a assumir formas exteriores. Assim, como de um pinheiro descia um pássaro para pousar na mão de um homem dos bosques próximos da estrada deserta onde Cabíria sofre, surge uma revoada de moças e rapazes que tocam violões e harmônicas. Esse é o momento máximo da aventura espiritual de Fellini. Como a sequência final de *La strada*, esta tem o seu arquétipo, ao qual, porém, o autor se submeteu inconscientemente. Fellini e seus colaboradores não sabiam que os jovens que esvoaçam e cantam em louvor de Cabíria são uma nova encarnação dos anjos-músicos da arte renascentista. Longe de qualquer citação de uma simbologia tradicional, a fonte dos anjos de Fellini é provavelmente uma profunda e viva religiosidade, a mesma que a dos de Piero de la Francesca ou Fra Angelico.

Lino del Fra, que se aproximou muito de Fellini durante a realização de *Notti di Cabiria*, não hesita em escrever que o cineasta “chegou hoje aos confins da aventura religiosa”.<sup>1</sup> Como Fellini trabalha em equipe, alguns dos seus debates interiores se extravasam. Seus colaboradores mais íntimos são Tullio Pinelli e Ennio Flaiano, sendo possível que veja destacadas num e no outro as tendências contraditórias que encontra dentro de si próprio. Pinelli é francamente místico, com uma tonalidade jansenista pouco frequente na Itália. Flaiano é sobretudo um observador crítico do mundo e dos costumes, capaz de exercer um humor corrosivo; nos momentos de maior identificação entre Pinelli e Fellini ele acusa os dois amigos de *avere il Gesù facile* [ter Jesus à mão].

Interrogado frontalmente por Del Fra a respeito de suas crenças, Fellini limitou-se a responder: “Frequentemente ouço baterem à porta e um dia talvez resolva ir ver quem bate”.



[1958]

---

1. *Le notti di Cabiria*. Bolonha:Cappelli Editore, 1957.

ROSSELLINI

# O escândalo Rossellini

O mal-entendido que envolveu a passagem de Rossellini entre nós não lhe deve ter causado nenhuma surpresa particular. Ele já deve estar habituado com a atmosfera de incompreensão que há mais de dez anos cerca tudo o que faz, e só costuma reagir diante das manifestações mais grosseiras.

Atualmente, o primeiro mal-entendido em torno de Rossellini é a sua popularidade. Desde 1947, nenhum de seus filmes tem tido êxito de bilheteria e nem sequer, inicialmente pelo menos, de crítica. Se o seu nome não foi esquecido pelo grande público, isso se deve tão só aos seus romances com atrizes famosas. Tudo o que faz de Roberto Rossellini um dos grandes homens de nosso tempo é ignorado por quase todos e considerado fastidioso por muitos. Seu nome é com frequência utilizado pelo gosto do escândalo, mas nunca se sublinha o que há de verdadeiramente escandaloso em seu comportamento em relação às convenções cinematográficas e outras, isto é, a pertinência, a coerência e a integridade com que ele prossegue a sua busca.

É chegado o momento de verificarmos um fato belo e surpreendente: o cinema moderno possui o seu Georges Bernanos ou o seu Léon Bloy. E não é fortuita a associação entre Rossellini e os dois grandes cristãos dos nossos dias. Essa mescla de humildade e orgulho, do sentimento do concreto e da eternidade, bem como a fé na liberdade como algo de

absoluto, são algumas das características comuns aos escritores citados e ao cineasta. Através de um processo ideológico em que se combinam pessimismo e otimismo, os três confiam em que o mundo esteja amadurecido para entrar numa nova era; mas ao mesmo tempo não se sentem com forças para indicar as soluções, os caminhos certos. Por isso é que limitam a escrever livros ou a fazer películas, pois do contrário se lançariam à ação, como profetas e reformadores...

Nessa perspectiva, como se conciliariam o pensamento e a obra de Rossellini com a noção costumeira que se tem de neorrealismo? Na verdade não há harmonização possível. A expressão, batida e cômoda, tem, para Rossellini, um sentido mais difícil. De um modo geral, neorrealismo é para ele uma posição moral através da qual contempla e investiga o mundo; e praticamente significa acompanhar com amor os seres através de todas as suas impressões, descobertas, perplexidades e vicissitudes, evocando simultaneamente a contemporaneidade e a eternidade do humano.

Rossellini teve sucesso enquanto a sua procura e o seu depoimento se confundiram com a crônica do nosso tempo, como em *Roma, cidade aberta e Paisà*. A descrição de lutas e sacrifícios, ainda na lembrança de todos, não deixava transparecer claramente que, nessas fitas, sobretudo na segunda, o sentido do concreto cotidiano já era alargado até uma contemplação perplexa da tragédia dos homens. Em *Alemanha, ano zero* era outra a natureza do combate, e os espectadores sentiram dificuldade em seguir as peregrinações de Edmund pelas ruínas de Berlim, até o suicídio. A morte dessa criança e a da de *Europa 51* não podem deixar de evocar o desaparecimento de Marco Romano Rossellini aos nove anos de idade, em 1947.

Esse acontecimento dramático da vida do cineasta certamente precipitou a sua tendência a não subordinar a busca do humano ao enquadramento na crônica histórica ou no fato social catalogado.

Antes de *Alemanha, ano zero*, Rossellini havia filmado Anna Magnani num monólogo de Cocteau, *La voce umana*, crônica do sofrimento da amante envelhecida e abandonada. Essa fita de quarenta minutos, não podendo inserir-se nas bitolas comerciais, o cineasta procurou realizar, logo depois da experiência alemã, outro episódio que perfizesse a metragem requerida, e pediu ideias aos seus assistentes. Federico Fellini, seu colaborador desde *Roma, cidade aberta*, sugeriu um esquema, que Rossellini transformou em *Il miracolo* [O milagre]. Uma camponesa pobre de espírito mas cheia de fé encontra nas montanhas, onde guardava um rebanho de cabras, um vagabundo a quem toma por são José. O desconhecido dá-lhe vinho até levá-la à inconsciência, e se aproveita da situação. Ao despertar, a louca está só e feliz com a aparição de são José, que já não sabe se ocorreu em sonho ou na realidade. Quando a gravidez se revela, ela é vilipendiada por toda a aldeia, mas considera-se fecundada pelo espírito divino. E o nascimento da criança, fruto daquele milagre, é uma mistura de dor, júbilo materno e aleluia triunfal. Entre *L'amore* [O amor], título genérico dado aos dois episódios, e *Francesco, giullare di Dio*, situam-se dois filmes que nunca tive ocasião de ver.<sup>1</sup> Não conheço as circunstâncias exatas que levaram Rossellini a utilizar cinematograficamente alguns *Fioretti*, mas é perfeitamente harmoniosa a passagem, do episódio do convento de *Paisà*, para as aventuras de Francesco e Ginepro, através da louca de *L'amore*. Nos três casos, o que sobressai é o imenso poder de comunicação que pode adquirir a autenticidade, mesmo em suas expressões mais humildes, inclusive dentro da área em que a inocência se confunde com a alienação.

As tonalidades de misticismo que se delineavam na obra de Rossellini tornaram-no suspeito ao clericalismo comunista, que até mais ou menos 1950 influía poderosamente na crítica cinematográfica italiana. Incompreendido pelos comunistas por essas razões, pareceria teoricamente normal que, em outros setores, entre os católicos por exemplo, encontrasse ele melhor acolhida. Porém o clericalismo religioso não se mostrou mais

sensível do que o político. A pura, profunda e poética religiosidade de *Il miracolo* foi considerada uma abominável blasfêmia, e não foi reconhecida a centelha divina na simplicidade cotidiana, embora estranha, de Francesco e de seus amigos. Nada havia, na profundidade humana ou na autenticidade religiosa de *Francesco, giullare di Dio*, que pudesse chocar católicos ou comunistas, mas os preconceitos levaram a melhor, o que contribuiu muito para a total frieza com que foi recebida uma das mais belas fitas realizadas durante os últimos vinte anos. Os comunistas e os católicos foram injustos com *Francesco, giullare di Dio*, mas perspicazes em relação aos sentimentos profundos de Rossellini. A prova foi o filme seguinte, *Europa 51*, no qual a tendência do seu pensamento foi arrancar os homens do conformismo, da boa consciência e do conforto intelectual da Igreja e do Partido.

Durante a realização de *Francesco*, Rossellini explicou a Fabrizi, que interpretava o tirano Nicolau, o que eram os *Fioretti*. Depois de ouvir atentamente, o ator exprimiu sem reboços a sua conclusão: são Francisco de Assis era um louco. Na mesma ocasião, um psiquiatra de Roma contara a Rossellini um curioso episódio ocorrido com um de seus pacientes, um próspero negociante de Piazza Venezia. Tivera ele um dia uma crise de consciência e começara a vender sua mercadoria pelo valor real, procurando esclarecer os clientes sobre a qualidade e insistindo sobretudo nos defeitos da mesma. Isso já estava parecendo bastante estranho aos familiares e à clientela do comerciante, quando este tomou a resolução de ir à polícia para se acusar de todas as pequenas infrações ao Código, que todo cidadão pratica normalmente, e pelas quais a lei não se interessa, exceto nos casos raros de uma denúncia direta. Nessa altura, ninguém teve mais dúvidas, e o homem foi internado numa clínica especializada. O psiquiatra, depois de examinar o comerciante, convenceu-se de que ele sofria unicamente de uma crise moral. O médico ficou perplexo, e a solução que encontrou foi dissociar em si próprio o ser humano do

profissional, constatar que o paciente agia de forma diferente da média, e optar pelo seu internamento.

O caso perturbou profundamente Rossellini, que, ainda na mesma ocasião, estava lendo Simone Weil, essa mística tão nossa contemporânea que, ainda em 1935, militava em pequenos grupos trotskistas ou anarquizantes de Paris, e vivia em seguida a experiência da condição operária.\* A opinião de Fabrizi sobre São Francisco, o relato do psiquiatra romano e a leitura de Simone Weil foram as origens de *Europa 51*. A história de Irene é a das dificuldades que encontra uma criatura autêntica no mundo moderno, das graves rupturas que ele exige, da proximidade entre a integração humana e a desclassificação. Como a mulher em que se transforma não entra nos quadros correntes, é definitivamente alienada por um acordo implícito entre um padre, um comunista, a Família, o Estado e a Ciência. A única válvula de protesto que sobra para a humildade é considerá-la santa.

Como a de Irene, Rossellini seguiu amorosamente a aventura de Katherine em *Viagem à Itália*. Aqui, os obstáculos a transpor eram muito mais sutis, e a autenticidade visada, a das relações entre homem e mulher. Nunca, como nessa fita — onde o assunto não passa de um tênue fio — encontramos toda a problemática metafísica e moral de Rossellini, tão concreta e invisível a um tempo. E não foi por acaso que desejou situar a ação em Nápoles, cidade que ele considerava, antes de conhecer a Índia, como o lugar do mundo em que havia maior integração entre o cotidiano e o sentimento real e imediato da vida eterna.

A presença de um homem com tais preocupações e perspectivas já constituiria de per se um permanente escândalo no mundo da produção cinematográfica. Mas não é tudo. A atitude moral de Rossellini se transforma num fato estético, e também nesse terreno ele não joga de acordo com as regras convencionais. Mas isso seria matéria para outro artigo.

---

1. *La macchina ammazzacattivi e Stromboli, terra di Dio.*

\* Cf. Simone Weil, *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. de Ecléa Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



DE SICA

## A solidão de *Umberto D*

Quando no verão de 1947 cheguei a Roma, meu interesse pelo cinema italiano estava diluído na expectativa ansiosa de um primeiro contato com a Itália. Porém, como teoricamente minha principal preocupação era o cinema, o poeta [Giuseppe] Ungaretti tomara providências, e meu primeiro encontro foi com Cesare Zavattini. O nome não me dizia muita coisa. Naquele tempo cinema italiano era para mim sobretudo Rossellini, e embora eu tivesse visto alguns filmes em que colaborara Zavattini, sobretudo *Sciuscià* [*Vítimas da tormenta*], estava longe de avaliar sua participação imensa e decisiva na maravilhosa ebulição por que passava então o cinema da Itália pós-mussoliniana. O encontro deu-se numa editora onde trabalhava Zavattini. Ele era obrigado, explicara-me Ungaretti, a desenvolver uma atividade intensa e variada no jornalismo, na literatura, no cinema, a fim de manter uma família de umas sete crianças, entre filhos e agregados. Fora algumas referências a um filme que estava sendo concluído, *Ladri di biciclette* [*Ladrões de bicicleta*], falou-se pouco de cinema. Zavattini estava sobretudo interessado num projeto de hebdomadário numa fórmula diferente e que deveria chamar-se *L'Italia Domanda* [*A Itália pergunta*], cuja matéria seria constituída de perguntas e respostas. As perguntas, feitas pelos leitores a qualquer personalidade da vida italiana, seriam encaminhadas por intermédio do periódico, que providenciaria as respostas. O objetivo era promover uma aproximação

maior entre a massa do público e as elites políticas, científicas, religiosas, sindicalistas, industriais, artísticas etc. A ideia já estava avançada, os primeiros números em preparo, e o editor aliás aproveitou o encontro para informar Ungaretti de que já haviam chegado duas perguntas a ele dirigidas. Sentia-se Zavattini animado de preocupações sociais intensas, que escapavam porém às catalogações ideológicas correntes na época. *L'Italia Domanda* nunca foi lançada, mas o espírito do projeto é o mesmo que anima toda a atividade literária e cinematográfica de Cesare Zavattini: a denúncia ardente do isolamento a que se condenam ou são condenados os homens.

Qualquer empreendimento humanístico em nosso tempo deve enfrentar de início o profundo descrédito que causou ao conceito da caridade e de amor ao próximo a sua utilização tradicional e profissional, religiosa ou política. A desmoralização foi tão profunda que frequentemente o mecanismo da crueldade se tornou mais eficaz na revelação de valores humanos do que a boa consciência expressa pelas fórmulas mortas e impregnadas de mistificação. A decisão de Zavattini de fazer arte com bons sentimentos foi um desafio. Há quinze anos atrás ele já escrevia uma espécie de profissão de fé: “Sinto que devo aprofundar minha análise do homem moderno, de sua vida na sociedade de hoje: fora de mim ou daquilo que sentimentalmente me é ou me parece ser caro ou que é na prática necessário, fora daquilo que me atrai ou distrai, existem os outros. Os outros são importantes, são o que há de mais importante”. Dez anos mais tarde Vittorio De Sica declarava a propósito de suas principais obras realizadas com a colaboração de Zavattini: “O sentido real de meus filmes é a procura da solidariedade humana, a luta contra o egoísmo e a indiferença. Em *Sciuscià*, o tema foi tratado num tom trágico; em *Ladri di biciclette* guarda todo seu conteúdo dramático mas exprime variações cômicas; meu próximo filme, *Miracolo a Milano* [*Milagre em Milão*], será o desenvolvimento burlesco do tema: *o homem contra a sua solidão*”.

Apesar das altas qualidades desses filmes e das excelentes aproximações do tema que lhes era caro, De Sica e Zavattini sentiram que sua expressão plena estava a exigir um esforço de depuração sem precedentes: “Devemos temer... a imaginação que continua corrompendo nosso dever diante da realidade e nossa ligação com os homens”.

Essa decisão exigiu de Zavattini, um dos mais imaginosos entre os contemporâneos, um esforço muito grande. Seu exercício — transformado depois num ideal que pretende realizar um dia — foi pensar num filme contínuo de noventa minutos da vida de um homem durante os quais não acontece absolutamente nada. Tendo porém em vista os objetivos imediatos, o movimento seguinte do espírito de Zavattini foi imaginar situações humanas dramáticas expressas em episódios dramaticamente, ou melhor dramaturgicamente, desarticulados, insignificantes ou desnecessários. O resultado final da operação foi *Umberto D.*

O filme limita-se a situar os personagens de Umberto Domenico Ferrari e de Maria fora de qualquer intriga elaborada. Não há sequer uma concatenação dos episódios segundo uma lógica de progressão dramática. Não há articulação necessária de causa e efeito entre as sequências, de forma que cada uma delas assume por si só grande interesse. Como o desenvolvimento está fora dos critérios dramáticos, o que acontecerá depois de cada sequência ou às vezes de cada imagem é simultaneamente sem muita importância e realmente inesperado. Assim o filme não precisa apelar para surpresas e a cada instante tudo é igualmente e prodigiosamente interessante.

Essa ausência de ação concentra de forma aguda toda nossa atenção e emoção no caso humano, muito além das aparências episódicas através das quais ele nos é revelado. Tudo se passa como se os episódios pudessem ser, indiferentemente, mais ou menos numerosos, ou diversos, isso não teria a menor importância. O que nos interessa não são os acontecimentos, mas sim Umberto e Maria.

Naturalmente que durante a maior parte do tempo as imagens têm uma função dramática direta e ilustram as tentativas de Umberto em resolver o seu humilde e insolúvel problema ou em romper a solidão à qual está condenado. As imagens que mais se aproximam da concepção zavattiniana do *não acontecer nada* são as da surpreendente sequência do acordar de Maria. Aqui, conforme observou André Bazin, as imagens não têm nenhuma “utilidade” dramática. Assistimos ao seu levantar, ao início de seu trabalho na cozinha. Ela faz os seus gestos habituais, joga água nas formigas, começa a moer o café, estende a perna para fechar a porta. Com esses elementos triviais de comportamento cotidiano nos é fornecido o clímax da situação dramática em que se encontra Maria, e ao mesmo tempo é criada uma das mais belas sequências do cinema moderno.

Apesar de tão próximos e unidos — um dia será contada a história das conspirações com o intuito de separá-los — Zavattini e De Sica são personalidades bastante diferentes. Um é mais moralista, o outro mais artista, mas ambos sentimentais. Seria preciso estudar cuidadosamente a concepção original de Zavattini para algumas cenas de *Umberto D*, como o reencontro de Umberto e do cachorro, para tentar discernir a quem se deve a maestria com que é evitado o sentimentalismo.

Zavattini e De Sica aproximam-se muito pelo caráter e pela determinação. Já se tem uma ideia das pressões sofridas pelos dois amigos, a partir de *Ladri di biciclette*. Um ministro de Estado, justamente o encarregado de questões cinematográficas, chegou à petulância de lhes aconselhar um *otimismo* são e construtivo. O público italiano não recebia bem seus filmes, a própria crítica era relativamente fria e os produtores reticentes. Para realizar *Umberto D*, De Sica empregou todo o dinheiro ganho com sua atividade de ator. Conscientes da audácia da iniciativa, Zavattini e seu amigo nunca tiveram ilusões sobre as possibilidades comerciais da fita.

*Umberto D* foi um ato de fé, uma pergunta feita ao mundo e um protesto contra o que o homem faz do homem.

[1957]

# Vittorio De Sica ou a transfiguração da mediocridade

Nunca Vittorio De Sica esteve tão presente nas telas do Brasil, porém apenas como ator. Os filmes que dirigiu não são reprisados e o último deles, *Il tetto* [O teto], está há meses mofando na prateleira dos distribuidores, tudo indicando que os proprietários do circuito não têm interesse em exibi-lo.

De Sica como ator é comercialmente um bom produto, mas como diretor tem firmada a reputação de veneno de bilheteria. Somos tentados a levar em consideração esteticamente apenas o seu trabalho como criador, mas isso seria um erro. É claro que, se nos interessa sua personalidade, deve-se isso ao fato de ser ele o diretor sobretudo de *Ladrões de bicicletas* e *Umberto D*, porém ao procurarmos uma aproximação de sua figura artística como um todo não podemos ignorar suas tarefas como intérprete, pois seria desprezar importantes momentos de revelação.

Esse critério não facilita o trabalho do comentarista, devido ao abismo que separa os altos momentos criadores da sua atividade profissional como ator. Não podemos emparelhar seu caso aos de Erich von Stroheim ou Orson Welles. Com o austríaco e o americano a vertiginosa diferença de qualidade entre os filmes que dirigiram e muitos daqueles que somente interpretaram nunca chegou a destruir inteiramente certa identidade.

As fitas sem valor em que Stroheim fez o papel de Rommel, e Welles, o de César Bórgia têm alguma coisa, além da simples diferença de atores, que as relaciona respectivamente com *Foolish wives* e *Citizen Kane*. A aura mítica que se teceu em torno desses homens tem estrutura tão sólida, sua personalidade é de tal maneira afirmativa, que confere aos empreendimentos puramente comerciais nos quais são utilizados certo clima nostálgico, evocativo dos momentos de grandeza artística das obras por eles realizadas. Ambos são autores de grandes fitas (*Greed* [*Ouro e maldição*] e *The Magnificent Ambersons* [*Soberba*]) nas quais não aparecem, mas existe neles uma associação muito íntima entre autor, ator e personagem. As ambiguidades e contradições não perturbam o perfil definido que deles temos como artistas e homens.

Com Vittorio De Sica a situação é outra. Inicialmente, a propósito não é fácil falar-se de um autor cinematográfico, pois não participa ativamente dos roteiros dos próprios filmes. Como diretor e ator situa-se em mundos opostos. São secundárias as fitas que dirigiu e nas quais representou. Nas suas grandes obras, em que sempre ficou atrás da câmera, o elemento interpretativo não tem a maior importância.

Com a acentuação da maturidade, o seu tipo como ator é de elaboração tão autoconsciente que podemos classificá-lo entre os que os franceses definem como *cabots*, já que a expressão brasileira “canastrão” tem excessiva carga pejorativa. Ele se salva pela autoironia, que aumenta, aliás, a comunicabilidade de sua enorme simpatia.

Essa qualidade, mesmo em dose muito elevada, não é suficiente para desencadear o mecanismo da formação de mitos e talvez lhe seja mesmo contrária. Até hoje ninguém teve a ideia de classificar Valentino, Garbo ou Carlito como simpáticos. Como ator, De Sica é apenas isso. Na mocidade foi muito querido pelo público feminino italiano; e atualmente é apreciado por todos em toda parte, mas nunca constituiu um mito, com tudo de fascínio ou afirmação que a expressão implica.



Ao encararmos De Sica como criador cinematográfico, também não encontramos, pelo menos à primeira vista, a personalidade forte que seria de esperar. Não sentimos em suas fitas uma presença individual evidente como nas de Flaherty, Stroheim, Dreyer, Chaplin, Vigo, Tati, Welles, Eisenstein, Bresson, Rossellini ou outros criadores tão diversos entre eles mas que afirmam fortemente sua personalidade através da fidelidade a uma problemática, a uma temática e a um estilo que em última análise exprimem uma concepção da vida e do homem.

Ao lado desses interpretadores do mundo, desses construtores de universos artísticos, a personalidade de De Sica dilui-se numa pálida passividade diante da vida. O que imediatamente se presta à análise é apenas expressão de bons sentimentos. Ao mesmo tempo, sentimos que ele se situa entre as maiores figuras da história do cinema. O estudo inteligível de De Sica consiste precisamente na compreensão desse paradoxo.

Já falamos em simpatia e reiteremos esse dado. Nessa tentativa de definição da personalidade artística e humana de Vittorio De Sica utilizaremos também o conceito de mediocridade. Simpatia e mediocridade — empregaremos essas expressões sem nos atermos somente às suas significações mais fáceis, mas aproveitando igualmente a ambiguidade que encerram. Tomada essa precaução podemos anunciar que a vida e a carreira artística de De Sica se desenvolveram sob o signo da Simpatia e da Mediocridade.

Não encontramos na sua infância algo correspondente à experiência de outros meninos, como, por exemplo, a de Serguei Eisenstein no circo, Charlie fascinado pela mímica de Hannah Chaplin, Orson com seu teatro de marionetes. Vittorio recita canções napolitanas nos hospitais militares durante a Primeira Guerra Mundial, participa de espetáculos paroquiais, mas como menino dotado, ensinado e bonzinho, sem que esses acontecimentos adquiram relevo em sua fantasia. Seria igualmente inverossímil considerar como sinal de uma vocação o fato de ter tido uma pequena ponta numa fita de Francesca Bertini aos dez anos de idade. Foi

um acaso, que provavelmente permitiu ao pai embolsar algumas liras. Com efeito, a situação de Umberto De Sica era extremamente difícil. Pertencia a uma família burguesa e tradicional, mas arruinada, de Sora, situada entre Roma e Nápoles na província Frosinone. Esse nome, Umberto D(e Sica), já nos diz muita coisa. Realmente, o pai de Vittorio pertencia à categoria dos pobres recentes e portanto envergonhados, esforçando-se em manter a respeitabilidade. Transferiu-se com a família para Nápoles, Florença e finalmente Roma, na esperança de melhorar de situação e para não dar aos parentes e conhecidos de Sora o espetáculo de sua miséria.

A palavra “miséria” talvez seja exagerada, pois os filhos não deixaram os estudos; nas férias, porém, Vittorio e as irmãs eram obrigados a trabalhar. Não houve fome, sempre tiveram um teto e vestiam-se com decência. Era a vida difícil, repleta de pequenos problemas — a mediocridade.

Vittorio obteve um diploma de contador e, já empregado de escritório, quis prosseguir os estudos, inscrevendo-se no Instituto Superior de Comércio. Devia assumir parte dos encargos familiares e trabalhando e estudando ao mesmo tempo eram longínquas as perspectivas de escapar da penúria. A solução era abandonar o Instituto e acumular empregos logo que surgisse uma oportunidade.

Num domingo, ao acaso de um passeio, um amigo apresentou-o a Tatiana Pavlova, diretora de um grupo teatral, e De Sica teve a ideia de perguntar quanto ganhavam os atores encarregados de pontas. A soma indicada, 28 liras por noite, interessou-o muito. Apresentou-se no teatro de Tatiana Pavlova pedindo emprego, estreando pouco tempo depois na comédia *Sogno d'amore* [Sonho de amor]. Era o inevitável criado que ao subir do pano está espanando móveis e conversando sobre os padrões com a *soubrette* [como é chamada a empregada em peças de teatro]. Aconteceu então algo de muito importante, De Sica foi notado e apreciado pelo público. Seus biógrafos não encontram razões claras para tal êxito, e minha hipótese é que se apresentou com a acentuada desenvoltura que guardara

da infância napolitana, sendo o resto conseguido pela enorme simpatia do rosto.

Na peça seguinte foi promovido a *secondo brillante* [ator cômico secundário] — verdadeiro milagre, afirma Gian Franco Calderoni, ao chamar a atenção para o rigor e a seriedade das companhias teatrais italianas na década dos 1920.

Em 1924, foi descoberto pela crítica e um grande jornal milanês dedicou-lhe meia coluna assinada por um nome de prestígio. Ainda na categoria de segundo ator jovem, passou para a companhia de Italia Almirante, atriz célebre que aos olhos obnubilados de muitos contemporâneos se situava no mesmo nível da Duse. O adoecimento do galã precipitou a ascensão de De Sica ao primeiro plano, e o sucesso, particularmente junto ao público feminino, assegurou-lhe a permanência na nova posição.

No fim da década dos 1920, De Sica ainda não completara trinta anos e encontrava-se no ápice de uma carreira teatral cuja frequente vulgaridade era temperada por uma constante gentileza. Os estúdios tinham-se interessado por ele mas no período final de sua mudez o cinema italiano entrara numa profunda crise, só produzindo pouco mais de meia dúzia de filmes por ano. O renascimento industrial coincidiu com a introdução do cinema falado e, em 1931, De Sica entrou para a profissão cinematográfica, vencendo a resistência obstinada do produtor [Stefano] Pittaluga, que não acreditava nas possibilidades do ator, devido ao tamanho do seu nariz. Esse ponto franco, ou antes, excessivo, do rosto de De Sica não impediu que em menos de dez anos trabalhasse com sucesso em duas dúzias de filmes ao mesmo tempo que prosseguia na carreira teatral.

A recrudescência do cinema italiano nos primórdios dos anos 1930 não foi apenas industrial. Datou de então a florescência intelectual e artística que frutificaria plenamente, terminada a Segunda Guerra Mundial. Desfaz-se então o divórcio entre o cinema e a vida intelectual italiana. A fim de dar aos franceses uma ideia do acontecido, o crítico Nino Frank

pede que imaginem na mesma época André Gide colaborando em vários filmes, declarando-se contra o cinema falado e polemizando a esse respeito com Jean Giraudoux, fundador dos primeiros clubes de cinema.

A crítica, bastante dividida, seria liderada por Paul Morand, Jean Giono e Alfred Savoir, sendo o livro mais discutido o de Paul Léautaud sobre a arte cinematográfica. A direção dos estúdios Pathé estaria entregue a Jean Paulhan, e Henri Michaux teria iniciado sua carreira como roteirista. Parece simples brincadeira, mas era o que se passava na Itália, bastando substituir os nomes citados pelos de Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Federigo Tozzi, Rosso Di San Secondo, Eugenio Giovanetti, Emilio Cecchi, estúdios da [Società Italiana] Cines e Cesare Zavattini. Ao lado desses já apareciam também Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Luigi Chiarini, Aldo Vergano e Alessandro Blasetti.

Dessa fermentação, onde palpita o futuro, está ausente Vittorio De Sica, que continua tranquilamente sua carreira de ator dentro do que comercialmente existe de mais sólido no cinema italiano da época. Os filmes em que trabalha são dirigidos por Amleto Palermi, Mario Mattoli, Camillo Mastrocinque e outros nomes piedosamente esquecidos, mas sobretudo por Mario Camerini, a figura de mais destaque e mais respeitável entre os simples fazedores de filmes.

Não cabe aqui uma análise de conjunto dos dez primeiros anos do cinema falado, mas vale esclarecer que seria errado atribuir a certos grupos estéticos ou ideológicos de oposição ao fascismo os rumos diferentes que foram sendo tomados pelo movimento de cultura cinematográfica e pelas fitas daqueles tempos. O novo curso do cinema italiano foi a expressão de um fenômeno social muito profundo do qual participavam igualmente conformistas, medíocres e até mesmo fascistas.

Camerini, o mais sensível entre os diretores essencialmente comerciais, exprimiu bem os prenúncios da nova tendência. A evocação de René Clair, frequente a propósito do diretor italiano, é excessiva, pois este é totalmente desprovido de rigor estilístico e não tem uma personalidade comparável à

do mestre francês. Mas há nos melhores momentos de sua obra um gosto pela humanidade média, pelas realidades cotidianas, pela ingenuidade dos personagens, que não é isento de poesia. Existem traços de ironia, mas a nota dominante é a simpatia sentimental. As situações não se afastam muito das fórmulas do quiproquó vaudevillesco.

O herói dessas fitas é De Sica, personagem ingênuo mas dotado de fantasia, que procura escapar à mediocridade da existência e em todo caso depois de algumas peripécias encontra o amor. Em *Gli uomini, che mascalzoni!* [Os homens, esses safados!] ele é o chofer de uma família rica, apresenta-se aos olhos da namorada como proprietário do automóvel e canta com sentimento “Parlami d’amore Mariù”. *Il signor Max* [O sr. Max] é uma história de sócias na qual o herói modesto vive algumas experiências na alta sociedade. Os toques de sátira aos ricos são envolvidos pela amabilidade que particulariza todas essas fitinhas sem conseqüências.

Com o decorrer da década dos 1930, De Sica aproxima-se dos quarenta anos de idade. É permitido pensar que o embranquecimento dos cabelos e o aparecimento de sulcos na face tenham suscitado preocupações de ordem profissional assim como a ideia de permanecer na indústria cinematográfica, do outro lado da câmera. Mas poderíamos perguntar se ao amadurecimento físico não corresponderia o intelectual e artístico e o nascimento de um desejo de criação.

Gostaria de salientar o primeiro encontro com Cesare Zavattini em 1935, sem entretanto atribuir-lhe a importância de choque sugerida por tantos comentadores. Pelo menos em matéria cinematográfica não podemos julgar o Zavattini daquele tempo com o que dele sabemos hoje. Nada indica ser *Darò un milione* [Darei um milhão], filme escrito por Zavattini, interpretado por De Sica e dirigido por Camerini, muito diferente das habituais realizações deste último.

Em 1939 interessa-se enormemente por um projeto de Zavattini, *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* [Damos a todos um cavalo de balanço], onde se delineiam traços de *Milagre em Milão*. A carreira de De Sica como

diretor cinematográfico inicia-se ao mesmo tempo que a guerra. Teremos uma decepção se procurarmos em suas primeiras fitas a eclosão súbita de uma personalidade criadora. *Rose scarlatte* [Rosas vermelhas], *Maddalena, zero in condotta* [Madalena, zero em comportamento], *Teresa Venerdì* [Teresa Sexta-Feira], *Un garibaldino al convento* [*Recordações de um amor*] são comédias ou dramas ligeiros em que De Sica utiliza com espontaneidade e tato as lições apreendidas com Camerini, o qual, por seu lado, se transformara num registrador de películas cada vez mais automático.

Em todas elas De Sica também é ator, tendo modificado sensivelmente seu personagem. O jovem ingênuo transformou-se num homem experimentado que, no entanto, permanece sentimental. Nos dois filmes seguintes, *I bambini ci guardano* [*A culpa dos pais*] e *La porta del cielo* [*A porta do céu*], De Sica desaparece como ator e inicia a íntima colaboração com Cesare Zavattini. Esses fatos são importantes, mas não chegou ainda o momento de cantar aleluia.

Conheço apenas o segundo desses filmes, mas a documentação existente sobre o primeiro é tão abundante que acredito ter uma ideia bastante aproximada de sua significação. O esquema dramático e o habitual triângulo amoroso estão presentes, mas o tema do adultério é refletido sobretudo no sofrimento de uma criança, o filho do casal. A caracterização dos adultos não escapa muito do drama burguês convencional, mas o personagem do menino causou considerável impressão. Parece não haver dúvidas sobre a ausência no filme de qualquer sentimentalismo, amabilidade ou otimismo. A melancolia que já apontara em algumas fitas anteriores de De Sica, ou de outros como o *Blasetti de Quatri passi fra le nuvole* [Quatro passos nas nuvens], transforma-se aqui numa franqueza amarga; a simpatia é dolorosamente aprofundada e adquire eventualmente o tom da crueldade.

Mas acima de tudo, o que impressionou ou mesmo chocou foi o sentimento da verdade que a fita frequentemente transmitia. A obra é

apreciada pelas mais variadas facções. O católico Henri Agel reconhece nela uma acusação contra os incapazes de outra paixão além do prazer físico. O antifascista militante Carlo Lizzani, assistindo ao filme por ocasião de seu lançamento, interpreta-o como a negação dos valores apregoados pelo regime.

Ao mesmo tempo, os nazistas interessam-se por *I bambini ci guardano* e convidam Zavattini e De Sica a realizar uma produção alemã. Em parte devido a uma situação que se tornava embaraçosa, De Sica e Zavattini aceitaram uma proposta do Centro Católico de Cinema para realizar um filme de caráter religioso.

O resultado, *La porta del cielo*, não saiu ao gosto das autoridades eclesiásticas, talvez por não conter curas milagrosas e porque os personagens da fita descobrem apenas a solidariedade humana. O fechamento dos estúdios obrigara De Sica a filmar um pouco ao acaso. Nas ruas ou interiores de casas e trens verdadeiros e a empregar figurantes improvisados. Certa virtude de fidelidade direta, adquirida por muitas das tomadas feitas nessas condições, certamente alertou o espírito de De Sica e Zavattini, preocupados como já estavam com o problema da autenticidade em cinema. É possível avançar a hipótese de que sobretudo essa experiência os levou a identificar com a fidelidade ao real o tipo de autenticidade pelo qual ansiavam. Se a importância de *La porta del cielo* não foi ainda suficientemente destacada deve-se ao fato de ser pouco conhecido.

Segundo De Sica, o Centro Católico Cinematográfico destruiu o negativo e as cópias. Uma, entretanto, foi há alguns anos localizada e exibida pela Cinemateca Francesa.

O período final de realização de *La porta del cielo* coincidiu com a entrada das tropas aliadas em Roma em 1944 e, nos dois anos seguintes, De Sica não conseguiu dirigir filmes. Não nos convence o argumento da lentidão com que foi reorganizada a indústria cinematográfica italiana, pois durante esse período De Sica interpretou seis filmes de outros diretores. Na

realidade, De Sica ator continuava a interessar muito à indústria; mas como diretor não inspirava confiança. Fracassara, pois, no propósito de mudar de profissão dentro do quadro cinematográfico. Como profissional continuou ator; a direção transformou-se para ele numa vocação. Algo de semelhante pode ser dito a propósito de Zavattini, fornecedor de ideias para a indústria por De Sica. Sob a nova situação criada pela derrota nazista na península, ambos lançaram-se na preparação de uma fita, *Sciuscià* [*Vítimas da tormenta*], mas esta só será realizada em 1946, primeiro ano do após-guerra.

A discussão sobre a maior ou menor responsabilidade de De Sica ou Zavattini pelo valor das obras realizadas em conjunto é tão acadêmica quanto o debate estéril a respeito de conteúdo e forma, ou, como lembrou oportunamente André Bazin, sobre as relações do corpo com a alma. Quanto a *Sciuscià*, porém, podemos dizer para simplificar que, tematicamente, se liga ao comentário humano iniciado em *I bambini ci guardano*, ao passo que, esteticamente, suas principais raízes estão na experiência de *La porta del cielo*.

O drama ainda é o do sofrimento das crianças, mas o quadro individualizado e doméstico da burguesia é substituído por um amplo panorama social palpitante de contemporaneidade italiana, sem perda de universalidade. Por outro lado, a filmagem em exteriores e interiores verdadeiros, decorrente da experiência de *La porta del cielo*, e cujo interesse fora brilhantemente confirmado por Rossellini, em *Roma, cidade aberta*, havia contribuído para conferir à obra o tom de genuína realidade que constituía então o objetivo essencial das concepções de De Sica e Zavattini. À luz desse propósito, porém, *Sciuscià* conserva-se excessivamente fiel à linha tradicional de progressão dramática, situando-se sob esse ângulo, apesar de suas excepcionais qualidades, ainda ao lado do que já fora realizado por seus autores. Caso exista uma imortalidade cinematográfica, serão decorridos mais dois anos antes de ser assegurada por *Ladri di biciclette* aos dois criadores italianos. Aqui, o progresso feito na



procura da transparência do estilo para captação dos dados da realidade destaca o filme de tudo o que se havia feito em cinema. Existe grande rigor na articulação dramática das sequências mas é invisível o esforço para consegui-la. A etapa seguinte do processo de depuração é *Umberto D*, mas antes foi realizado outro filme.

De Sica e Zavattini sempre consideraram *Miracolo a Milano* como um parêntese na busca estilística em que estavam empenhados. Deve ter havido duas razões principais motivando essa interrupção. As reticências da indústria já haviam obrigado De Sica a assumir a responsabilidade financeira de *Ladri di biciclette*<sup>1</sup> e os produtores tinham mais confiança comercial na fantasia do que na realidade. Além disso, a temática do sofrimento de seus dois últimos filmes causara grande impressão em todo o mundo. E para eles o cinema tornava-se mais do que uma vocação, uma missão. De muitos lados haviam se levantado vozes contra a amargura e o pessimismo de *Sciuscìa* e *Ladri di biciclette* e seus autores deram ao novo filme, a esse renovado apelo à solidariedade dos homens, o aspecto de fábula amarga mas burlesca. A mensagem propagou-se e cada um a interpretou de acordo com suas preferências. A pomba milagrosa que a velhinha manda do céu para Totó foi associada ora ao Espírito Santo, ora ao símbolo, celebrizado por Picasso, dos congressos comunistas da paz.

O relativo sucesso comercial de *Miracolo a Milano* e a ininterrompida atividade de De Sica como ator permitiram aos dois amigos retomar o processo de exclusão da fantasia iniciado em *Ladri di biciclette*, obra que, segundo eles, ainda estava por demais impregnada de ação. Ter uma bicicleta roubada, ter esperanças e esforçar-se em recuperá-la significaria uma excessiva concessão ao arbítrio da construção dramática, pois havia uma história — a perda — e um fio condutor entre todas as sequências — a procura.

Em *Umberto D* os personagens do velho e da empregadinha estão situados fora de qualquer intriga elaborada. A falta de concatenação dos episódios segundo critérios de progressão dramática ainda é mais

acentuada do que em *Ladri*, não existindo mais uma articulação necessária de causa e efeito entre as sequências. Desprovidos da função de contar um enredo, todos os momentos são igualmente importantes, inclusive aqueles, eventualmente prolongados, em que não acontece nada. Aliás, é sabido que essa fita, onde apesar de tudo são ilustrados os esforços do personagem em resolver seus problemas humildes, mas vitais, era para De Sica e Zavattini ainda uma etapa, pois desejavam chegar a um filme que apresentasse noventa minutos da vida de um homem durante os quais não acontecesse nada; ou a outro em que fossem filmadas, em toda a Itália, dezenas de episódios sem nenhum interesse particular. No primeiro caso, o propósito era acolher também a dimensão temporal da realidade e no segundo provocar nosso interesse por seres sem dar-lhes tempo de se tornarem nossos conhecidos.

Revela-se assim o alcance final do empenho dos dois cineastas italianos. Tudo e todos são igualmente importantes. O cinema é uma natureza viva que pode tornar-se tão divina quanto uma natureza morta de *Zurbarán*. Não há mediocridade nos outros, e no momento que aceitamos esse desenvolvimento do preceito evangélico sobre o não julgamento, ela também se desvanece dentro de nós. Assim sendo, objetivamente não existe mediocridade, ela é apenas efeito da ótica errada com que contemplamos nossa irmã, a realidade.<sup>2</sup>

Em lugar dos filmes que desejavam, De Sica e Zavattini realizaram *Stazione termini* [*Quando a mulher erra*] e *L'oro di Napoli* [O ouro de Nápoles]. Gosto desses filmes por muitas razões, mas ao analisá-los na perspectiva aberta pelas obras anteriores, não consigo evitar o amargo sentimento de assistir a uma capitulação. No primeiro, a presença de atores célebres, sabiamente iluminados, transforma a estação ferroviária romana em estúdio e o segundo é apenas a ilustração do pitoresco do livro de [Giuseppe] Marotta. Nesse último filme, pela primeira vez após quinze anos, De Sica aparece como ator numa fita que dirige. Isso poderia

significar a renúncia em manter a distinção rigorosa entre o que aceitara como profissão e o que assumira como vocação.

Terão De Sica e Zavattini retomado em *Il tetto* o seu discurso? Para continuar o meu, espero que os exibidores locais decidam-se a programar a fita. Seja qual for o prosseguimento da carreira dos autores de *Sciuscìa*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Umberto D*, esses filmes lhes garantem um lugar ao lado das principais figuras do cinema italiano, que pelo conjunto de obras realizadas durante os treze anos do após-guerra é o primeiro do mundo.

[1959]

---

1. Nenhum produtor italiano se interessou. Selznick concordara em financiar *Ladri di biciclette* se De Sica confiasse o papel principal a Cary Grant. O diretor, renunciando a um intérprete não profissional, pediu Henry Fonda, mas Selznick o vetou.

2. “*Mia sorella la realtà dice De Sica e la realtà fa circolo intorno a lui come gli uccelli intorno al Poverello*” [Minha irmã, a realidade, diz De Sica e a realidade o cerca, como os passarinhos a são Francisco de Assis]. André Bazin num ensaio publicado pela editora Guanda [Bolonha, 1953. Com nota de Guido Aristarco].

ESPERANDO A ITÁLIA

# Esperando a Itália

Inicia-se depois de amanhã no Rio de Janeiro o festival História do Cinema Italiano, planejado e executado por Moniz Viana e José Sanz. O empreendimento confere mais uma vez enorme prestígio ao Museu de Arte Moderna do Rio, como difusor de cultura cinematográfica na América Latina.

Trata-se da terceira grande exposição de filmes organizada no quadro do MAM carioca. A primeira deve-se atribuir sobretudo ao trabalho de Rui Pereira da Silva, que estreou há pouco na indústria cinematográfica, produzindo alguns bons documentários. Essa exposição inicial foi consagrada ao cinema norte-americano. Não poderia ter sido mais ambiciosa a estreia. A cinematografia dos Estados Unidos não é a mais copiosa, mas certamente a mais rica e variada do mundo, sendo impossível resumi-la em algumas dezenas de sessões. Em seguida tivemos, já então sob a responsabilidade de Moniz Vianna e José Sanz, a fabulosa retrospectiva francesa, provavelmente a mais completa já realizada fora do seu país de origem. Foi, aliás, trazida à nossa capital, e o mesmo se dará com a retrospectiva italiana, que será aqui apresentada sob os auspícios do Consulado Geral da Itália em São Paulo.

O prestígio do cinema italiano moderno é considerável, mas só duas minorias têm consciência da importância, em bloco, dos filmes produzidos na Itália durante cinco décadas: por um lado, o grupo crescente de

estudiosos de história do cinema, e, por outro, o número decrescente de pessoas que frequentaram assiduamente as salas escuras, a partir dos anos que antecederam imediatamente a Primeira Grande Guerra Mundial.

Qualquer pessoa superficialmente informada sobre coisas do cinema sabe que muita fita interessante ou bela, que vale a pena rever, foi criada nos Estados Unidos ou na França desde os primeiros anos do século. Essa mesma pessoa não ignora que desde então os italianos também filmavam, mas julga que tudo pode ser resumido em termos de “*grands machines historiques et petites femelles histériques*” [grandes máquinas históricas e pequenas mulheres histéricas] segundo a fórmula cunhada por Nino Frank para fustigar a ignorância de alguns cronistas parisienses.

Na verdade o descrédito injusto lançado sobre os velhos filmes italianos não foi produto da ignorância, mas da cultura. Os primeiros historiadores do cinema são os responsáveis por uma das convenções mais tenazes e difundidas nos circuitos de cultura cinematográfica, segundo a qual as velhas películas da Itália não podem ser levadas a sério e são incapazes de proporcionar-nos prazer.

Tal preconceito nasceu na França, mas foram igualmente franceses os que o destruíram. As condições para a reviravolta de opinião estética foram criadas pela frequente exibição das fitas italianas mudas pela Cinemateca Francesa.

Não consigo imaginar qual seja o estado de espírito com que o público habitual desse gênero de manifestações, no Rio e em São Paulo, irá assistir a obras como *Cabíria*, *Caio Giulio Cesare*, *Ma l'amor mio non muore* [Mas o meu amor não morre], *Assunta Spina*, *Tigre reale* [Tigre real], e tantas outras, além de uma excelente antologia do cinema mudo italiano organizada pelas cinematecas de Milão e Roma.

Esse período do cinema italiano é de fato, conforme sugere a frase de Nino Frank, dominado pelas reconstituições históricas ou por figuras femininas.

Não creio que a memória coletiva brasileira tenha retido muitos elementos dos velhos filmes italianos de grande espetáculo. Para os espectadores modernos, *Cabíria* deve-se afigurar sobretudo como um precursor do gênero atualmente ilustrado pelos *Dez mandamentos* de Cecil De Mille, ou o *Ben-Hur* de Wyler. Essa opinião reflete certa verdade, mas oculta a diferença profunda entre o sentido que possuía a superprodução de 1912 e as atuais. A primeira era concebida num espírito de vanguarda por um jovem de menos de trinta anos, Pastrone, cujo desejo de conquista de novos mercados para a sua fita era inseparável da ambição estética de amplificar o domínio da expressão cinematográfica. As atuais reconstituições históricas são, na melhor das hipóteses, obras acadêmicas e estabilizadas, criadas por cineastas envelhecidos e prestigiosos.

É possível que tal distinção não seja muito sensível num primeiro contato, e que *Cabíria* pareça a muitos uma velharia ridícula. Há, entretanto, nessa e em muitas outras fitas antigas ainda insuficientemente estudadas, muitas facetas capazes de interessar e enriquecer uma sensibilidade moderna.

As obras construídas em torno de uma personalidade feminina certamente serão acolhidas com maior agrado. Para isso contribuirá a permanência, na memória coletiva, do prestígio lendário das “divas”. Qualquer espectador das retrospectivas sem a menor iniciação cinematográfica terá alguma vez ouvido falar, pelos pais ou pelos avós, de Francesca Bertini, Lyda Borelli ou Pina Menichelli. Os mais entendidos terão lido a respeito e, em muitos casos, esperarão as fitas, prontos para a zombaria. É, entretanto, bastante provável que a beleza às vezes prodigiosa dessas mulheres seja, por si só, suficiente para extinguir toda ironia.

O interesse dessas películas, contudo, não se reduz ao encanto feminino. A exibição entre nós de *Tigre Reale*, *Il fuoco* [O fogo], *Assunta Spina*, ou *La donna nuda* [A mulher nua] é uma ocasião para os estudiosos de estética examinarem o ponto de estilização atingido pelo jogo mímico na escola italiana. Os espectadores com maior interesse sociológico ou

psicológico poderão conjecturar acerca do império feminino nessas fitas, onde o homem foi reduzido a um papel semelhante ao do suporte das bailarinas da dança clássica. Dever-se-ão examinar também os motivos do gelo erótico que reina nessas obras dedicadas à descrição das mais devastadoras paixões. Será preciso ainda procurar as razões mais íntimas do constante distanciamento mantido pelo espectador, mesmo quando chega a admirar intensamente algumas dessas películas.

O caso de *Cenere* [Cinzas], realizada em 1916, deverá ser analisado à parte. Trata-se sobretudo de um documento único e precioso, em que se encontra registrado pelo menos graficamente o gênio interpretativo de Eleonora Duse.

A primeira fase do filme sonoro italiano, que vai de 1930 até o fim da Segunda Guerra Mundial, ainda é menos conhecida entre nós do que a era silenciosa, pois praticamente nenhuma das fitas desse período foi distribuída no Brasil. Quinze programas do festival resumirão esse momento, sem o qual não é possível entender a ascensão do cinema italiano ao primeiro lugar, entre 1945 e 1950 aproximadamente.

Ver as primeiras películas de diretores que em seguida se tornaram celeberrimos, como Rossellini ou De Sica, não é bastante, é mister examinar, ainda, com a maior atenção, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Mario Soldati, e mesmo Gennaro Righelli, Guido Brignone ou Poggioli. Tudo isso vai ser possível durante o Festival História do Cinema Italiano.

Teremos a oportunidade de rever *Ossessione* [Obsessão], realizada por Luchino Visconti em 1942, e pessoalmente vou de novo indagar, de mim para mim, de que maneira uma fita envolvida numa atmosfera tão repugnante pode ter sobre o público uma influência tão sadia. É possível, aliás, que a exibição, pela primeira vez no Brasil, de outra obra de Visconti, *La terra trema* [A terra treme], nos auxilie, graças a uma melhor compreensão da sua arte, a entender retrospectivamente a virtude de *Ossessione*.



A parte final da retrospectiva levar-nos-á de *Roma, città aperta* [*Roma, cidade aberta*] até *I vitelloni* [*Os boas-vidas*], através de obras que nos marcaram de modo indelével e sem as quais não seríamos precisamente o que somos.

[1960]

# Dannunzianismo e divismo

O dannunzianismo, hoje, não está mais fora da moda, e isso facilitou sobremaneira a justa avaliação do velho cinema italiano. Os letreiros que D'Annunzio escreveu para *Cabíria* ainda provocam sorrisos, mas já suscitam a consideração devida às coisas antigas. O mesmo não se pode dizer de muitos diálogos de Jacques Prévert, sobretudo os de *Quai des brumes* [*Cais das sombras*], cujo anacronismo irrita o espectador moderno.

A aproximação entre filmes mudos italianos e o estilo de arte e vida de Gabrielle D'Annunzio não implica que o poeta tenha exercido uma atividade cinematográfica ponderável. Na realidade, a única vez em que ele trabalhou diretamente para o cinema foi ao escrever os diálogos de *Cabíria* e inventar nomes para os personagens da fita<sup>1</sup> e para o próprio diretor, Giovanni Pastrone, cujo apelido artístico passou a ser Piero Fosco. D'Annunzio foi apresentado como autor do argumento de *Cabíria*, mas tratava-se de uma manobra publicitária com a qual o poeta se acumpliciou em troca de uma forte soma. Também fora exclusivamente por dinheiro que autorizou a adaptação de obras suas ao cinema. Tornou-se célebre o desdém com que explicou os seus contatos com a cinematografia, ao aludir ao preço elevado da carne fresca para seus cães de raça.

Não obstante a pouca ou nenhuma participação de D'Annunzio, o cinema italiano da segunda década do século foi indiscutivelmente dannunziano. Isto quer dizer que muitas películas significativas desse

período foram impregnadas de uma atmosfera particular, na qual as lendas acerca do gosto e do comportamento do poeta tinham tanta importância como a obra e a vida real.

O dannunzianismo é um universo amplo, complexo, frequentemente contraditório, em que a *azione per l'azione* [a ação pela ação] e o *vivere inimitabile* [viver inimitável] refletem indiferentemente um anseio imperial ou um refinamento perverso. Esse reino do sublime esparziu o seu colorido característico pelas reconstituições cinematográficas da grandeza de Roma, e deixou igualmente sua marca nos melodramas burgueses, em geral de origem francesa, filmados na península. Enquanto as fitas históricas são animadas por sentimentos de grandeza patriótica, lateja nas outras a fatalidade do gozo. Nas primeiras delineia-se o perfil do super-homem de origem nietzschiana e, nos melodramas, a *superfemmina* [superfêmea] que teria povoado a imaginação e a vida de Gabrielle D'Annunzio.

Se, porém, o dannunzianismo permite compreender muitos aspectos da primeira grande eclosão italiana de atrizes cinematográficas, por outro lado não explica suas origens e está longe de abranger em seu conjunto esse encantador fenômeno artístico e industrial.

Vem a propósito a aproximação entre Francesca Bertini e Lord Alfred Douglas. A beleza deste último, segundo Bernard Shaw, não tinha sexo, pois já não se tratava de algo propriamente humano. A impressão que me causou Francesca Bertini, a primeira vez que a vi na tela da Cinemateca Francesa, foi muito semelhante à sensação que Shaw procura evocar a propósito do amigo de Oscar Wilde. A aparição da atriz italiana eclipsou em meu espírito cinquenta anos de presenças femininas cinematográficas. Eu não poderia dizer que Francesca Bertini me pareceu *mais* bela do que as outras, pois aqui o termo de comparação perde a razão de ser. A própria natureza do seu encanto singularizava-a, destacando-a de qualquer atriz. A beleza de Francesca Bertini não era humana, e como evitar a qualificação de divina? Não me admirei quando mais tarde aprendi, com os cronistas e

historiadores do cinema italiano, que a expressão “diva” foi empregada pela primeira vez, na acepção que se tornou corrente, com referência a Francesca Bertini em 1915.

A descoberta da jovem atriz pelo público e o nascimento do *divismo* confundem-se num só fato, que demonstra mais uma vez como as manifestações mitológicas cinematográficas são espontâneas e estão sob o signo da autenticidade, pelo menos em suas origens. Só a ingenuidade dos publicistas que, como os políticos, trabalham em terreno movediço e pouco conhecido pode imaginar uma propaganda capaz de criar *de toutes pièces* [sem apelo à realidade] uma Francesca Bertini, uma Lyda Borelli, uma Italia Almirante Manzini, ou mesmo uma Pina Menichelli e tantas outras. Os produtos da publicidade existiram e chamaram-se Diana D’Amore, Ornella d’Alba, Elsa d’Auro, Alba Primavera, nomes de guerra de moças que foram a matéria-prima de sucedâneos condenados a rápido e definitivo olvido.

Quando, graças à convivência, aumenta a familiaridade com a imagem de Francesca Bertini, a *diva immortal* humaniza-se e somos levados a admitir, por exemplo, que o seu pescoço não resiste a todos os ângulos; que seus movimentos nem sempre causam o prazer que seria de se esperar. Tocamos, aqui, aliás, numa contradição profunda, válida para todas as divas. Elas se movem muito, em ritmos variados e frequentemente obedecendo a um ritual sutil, mas a vocação de todas é o mármore. A obsessão pela estatuária reaproxima-nos do dannunzianismo.

No clima dannunziano, entretanto, as mulheres estão longe de ser apenas estátuas. São o terreno natural para exercícios complicados que envolvem o erotismo e a purificação. O cinema das divas reflete um pouco de tudo isso, mas este é um assunto que mereceria uma análise acurada para a qual não me sinto competente.

Francesca Bertini será sempre para mim um caso à parte. Mas as outras, Lyda Borelli, Italia Manzini, Pina Menichelli, Maria Jacobini, [La Bella] Hesperia, Leda Gys, Soava Gallone, Vittoria Lepanto (e seria possível

enumerar mais uma dúzia de divas excepcionalmente atraentes) propõem um problema que não deixa de ser angustiante, o de suas relações com o público moderno no plano das projeções do desejo. São profundas as modificações sofridas pela linguagem erótica do cinema, e o espectador superficial limitar-se-á a rir de algumas das expressões mais óbvias — certos olhares e meneios do corpo à maneira antiga. Mas um exercício estimulante aguarda as pessoas dotadas de vocação para a sensualidade erudita. Essas obras estão cheias de sinais de conteúdo esquecido, e o esforço de decifração será certamente uma fonte de alegria para os sentidos e a inteligência. O significado de certa temática precisará ser restaurado em toda a sua plenitude. A sensibilidade moderna está bastante embotada para apreender a linguagem erótica dos cabelos, por exemplo, que foi uma das mais elaboradas em todo o cinema mudo.

Contudo, por maior que seja a nossa familiaridade com o vocabulário e a sintaxe do velho erotismo cinematográfico, não desaparecerá do nosso espírito uma certa frieza diante das divas. Tenho para esse fenômeno uma hipótese bastante atraente.

O cinema revela, através da alquimia secreta da fotogenia, a natureza profunda das formas que registra. As divas eram todas boas moças, com nítida vocação familiar, que na primeira oportunidade abandonaram a carreira dramática em troca dos prazeres do lar. Enquanto as divas se debatiam em amores tempestuosos ou se deleitavam na prática do mal, a câmera insinuava implacavelmente quão sólidas e virtuosas elas eram na vida real.

O futuro confirmou não só a virtude, mas a solidez das divas. Quase todas elas são hoje viúvas abastadas que gozam de boa saúde. Uma das poucas que morreu foi Italia Almirante Manzini. Em São Paulo, em 1941, picada por um inseto venenoso, dizem as crônicas italianas da época.

[1960]

---

1. Para o personagem do bom gigante, encarnado pelo estivador Bartolomeo Pagano, D'Annunzio criou o nome "Maciste", que o intérprete nunca mais abandonou durante a sua feliz carreira cinematográfica.

## *Il generale della Rovere*

O acaso permitiu que os nomes de Roberto Rossellini e Vittorio De Sica se apresentem juntos na cerimônia de abertura do Festival História do Cinema Italiano, quando será exibida no Cine Astor a fita *Il generale della Rovere* [*De crápula a herói*], dirigida por um e interpretada pelo outro. A celebridade de ambos ultrapassa de muito os setores de aficionados da arte cinematográfica e não deriva de suas tarefas criadoras. Boa parte do mundo conhece De Sica e Rossellini, porém, como personagens de ficção. O primeiro é, na imaginação coletiva, uma combinação homogênea dos papéis que encarna com mais frequência na tela e o segundo emerge desse outro mundo fictício, sociologicamente afim ao cinematográfico, tecido pelo jornalismo em torno de atrizes, milionários, princesas e playboys. Para muitos milhões de pessoas, De Sica é antes de mais nada aquele personagem maduro, um pouco ridículo mas ainda atraente, cobiçando em geral sem maiores consequências as figuras femininas interpretadas por Lollobrigida ou outras; ao passo que Rossellini aparece como o amado de tantas mulheres entre as quais se destacou Ingrid Bergman. Na mitologia popular contemporânea o grisalho De Sica e o calvo Rossellini encarnam respectivamente a face frustrada e a triunfante do arquétipo arnolfiano, o cavaleiro bastante amadurecido mas em plena militância sentimental. Porém, para algumas centenas de milhares de espectadores, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica são igualmente os criadores imortais de *Paisà*,

*Francesco, giullare di Dio* [*Francisco, arauto de Deus*] ou de *Ladri di biciclette* [*Ladrões de bicicletas*] e *Umberto D.*

A presença de ambos na inauguração de uma grande manifestação artística dedicada ao cinema italiano não poderia ser mais auspiciosa, pois não há outra combinação — exceto talvez a de Zavattini-Fellini — capaz de representar tão bem o prodigioso acontecimento que foi o cinema italiano depois da última guerra.

Um dos méritos da eclosão de 1945, de início um milagre mesmo para os críticos competentes, foi o de suscitar o interesse de um número crescente de pessoas pela história do cinema italiano. O novo clima permitiu que frutificasse o esforço de abnegados especialistas como Luigi Rognoni, Maria Adriana Prolo, Gianni Comencini, Fausto Montesanti e Walter Alberti. Consolidou-se em Milão a cinemateca pioneira, em Roma foi criada uma outra oficial, e fundou-se em Turim um museu de cinema. Graças a essas instituições, muitos filmes antigos foram salvos e os italianos restabeleceram o contato com o passado de seu cinema. De alguns anos a esta parte, o interesse estendeu-se ao estrangeiro e ultimamente tem havido importantes ciclos de exposições em Paris, Londres e Nova York. A oportunidade é agora oferecida ao Rio e a São Paulo, graças ao empenho do governo e das cinematecas italianas e à diligência da Cinemateca do Museu de Arte Moderna carioca. A manifestação já em curso no Rio e que deverá abrir-se na próxima semana em São Paulo é bem mais ampla do que as realizadas nas capitais europeias e nos Estados Unidos. Mais de cem fitas delinearão um quadro bastante desenvolvido do cinema italiano desde as origens nos últimos anos do século passado até a produção atual. As fitas mais recentes não provêm, é claro, das cinematecas e sua participação no Festival é consequência da atenção que o comércio distribuidor e exibidor está dedicando aos certames de cultura cinematográfica. No Rio, o Festival foi aberto com excepcional brilho intelectual e artístico por *Lo sceicco bianco* [*Abismo de um sonho*], de Federico Fellini. Essa honra e responsabilidade caberá em São Paulo a *Il generale della Rovere*.



Sobre Vittorio De Sica, apenas intérprete em *Il generale della Rovere*, a fita não terá quase o que dizer, sendo entretanto possível que melhore sua cotação crítica de ator. A respeito de Roberto Rossellini, porém, a fita diz muito. Li algumas considerações de crítica italiana e francesa sobre essa obra e parecem-me todas justificadas. De certo ângulo, Rossellini retoma, com efeito, a linhagem de crônica inaugurada em *Roma, città aperta*, *Paisà* e interrompida após *Germania ano zero* [*Alemanha ano zero*]. É evidente por outro lado que o insucesso cansou o autor de *Viaggio in Italia* [*Viagem à Itália*], pois *Il generale della Rovere* persegue deliberadamente um triunfo de bilheteria. Mas nada disso impede que à luz das preocupações mais íntimas de Rossellini a sua última fita exprima o prolongamento harmonioso de uma meditação presente em toda sua obra. Minhas referências apoiam-se naturalmente nos filmes que conheço melhor, *Paisà*, *Francesco*, *L'amore* e *Europa 51*, e em todos eles palpita a busca ansiosa de uma verdade de vida, de uma autenticidade moral. Em *Il generale della Rovere* a natureza da reflexão continua a mesma, porém desta vez através de algumas minuciosas descrições do funcionamento da mentira.

A mentira tem má reputação mas é uma grande desconhecida. Um dos méritos de *Il generale della Rovere* é propor tarefas nesse terreno para as imaginações críticas. Crápula ou herói, a base do comportamento do principal personagem da fita é sempre a mentira. A prática do bem e do mal tem em comum um suporte de ficção. A mentira é um fragmento da realidade tão importante quanto a verdade e exige grandes atores para refleti-la. Não é esse, como sabemos, o caso de De Sica, mas participa igualmente da fita um ator de alta categoria, o alemão Hannes Messemer. Na principal sequência em que age o policial por ele interpretado, a força de convicção da mentira é tão grande que não só atinge os seus propósitos de enganar outro personagem da fita, como solicita igualmente a cumplicidade do espectador.

Acredito que uma reflexão metódica com ponto de partida em ilustrações fornecidas por *Il generale della Rovere* poderia conduzir a uma

avaliação mais justa do papel da mentira na constituição de uma realidade civilizada. São tantas as ocasiões em que a única forma de comunicação entre os seres é o exercício da mentira, seu papel como estofa, cimento e válvula é tão eminente que se torna impossível imaginar o mundo sem a sua presença harmonizadora. Não há conflitos entre a mentira e a verdade. Elas são complementares e nada se acorda tão bem com a serena mentira como doses mitigadas de seu contrário.

Esses elementos da realidade são facilmente perceptíveis quando introduzidos sob a denominação de ficção, pois aparentemente o que mais repugna é a palavra “mentira”, cuja carga negativa é em todas as línguas pesada. Para obtermos a medida de nossa injustiça, basta imaginar um instante o caos de infelicidade em que mergulharia o mundo entregue à ação desenfreada da verdade.

[1960]

# Lo sceicco bianco

O Festival História do Cinema Italiano não se limita à grande mostra retrospectiva atualmente em curso no auditório do Museu de Arte e que deverá prolongar-se por três meses. Essa exibição cronológica de filmes realizados na Itália durante os últimos sessenta anos será interrompida por uma semana a fim de permitir que o público do Festival assista à apresentação, no Cine Coral, de uma série recentíssima de fitas inéditas. Os autores dessas obras são muitas vezes jovens ainda pouco conhecidos. A semana de ante-estreias do Coral inclui, porém, uma fita nada recente e assinada pelo diretor italiano mais célebre da atualidade, Fellini. Trata-se de *Lo sceicco bianco*, realizado há oito anos e batizado pelos distribuidores brasileiros com o nome particularmente infeliz de *Abismo de um sonho*.

*Lo sceicco bianco*, escolhido para inaugurar no Rio de Janeiro o Festival, é o segundo filme dirigido por Fellini e o primeiro onde assume totalmente essa responsabilidade, pois que em *Luci del varietà* [*Mulheres e luzes*], produzido um ano antes, ele a partilhara com Alberto Lattuada. Entretanto, nos letreiros de apresentação de *Lo sceicco bianco*, Fellini não é o único nome ilustre. Ao lado de Tullio Pinelli e Ennio Flaiano, figuras inseparáveis das criações fellinianas nos últimos dez anos, aparece Michelangelo Antonioni, autor de um dos mais belos filmes modernos, *Cronaca di un amore* [*Escândalo de amor*].

Ver *Lo sceicco bianco* em 1960 é uma experiência totalmente diversa de tê-lo assistido por ocasião de seu aparecimento em 1952. Exibido no Festival de Veneza, foi recebido com bastante frieza pelo público e pela crítica. Uma das poucas opiniões favoráveis que me lembro de ter ouvido na ocasião foi a de um estudante do Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, Rudá de Andrade. Não é que Fellini tenha sido ignorado. Toda gente ligada à corporação cinematográfica ou ao jornalismo sabia quem era, mas aparentemente ele não inspirava muita confiança. Um livro de impressões publicado por Nino Frank em 1951<sup>1</sup> refere-se ocasionalmente a Fellini, apresentando-o, aliás com simpatia, como um humorista fácil. Escrevendo um volume sobre o cinema italiano em 1953,<sup>2</sup> Carlo Lizzani não acha necessário referir-se a *Lo sceicco bianco*. Se Fellini tivesse morrido antes de realizar *I vitelloni* [Os boas-vidas], seu nome provavelmente ficaria registrado como colaborador secundário de Rossellini e outros. Hoje, não só a sua alta contribuição ao cinema contemporâneo é plenamente reconhecida, como se procuram os sinais de sua presença e de seu talento nas fitas em que colaborou durante os anos de aprendizado. Parece justificado, à luz do que veio depois, considerar *Luci del varietà* muito mais como uma fita de Fellini do que de Lattuada. Ainda mais: em um dos artigos escritos especialmente para servir de catálogo ao Festival,<sup>3</sup> o crítico Moniz Viana deixa transparecer o desejo de atribuir a Fellini muitas virtudes de Rossellini. Mesmo nos casos em que tal problema possa ser colocado, não me sinto constrangido a optar. *Il miracolo* [O milagre], de Rossellini, escrito e interpretado por Fellini, é o melhor argumento para justificar essa posição, pois se trata de uma fita que ilumina a obra de ambos.

Não é, porém, nas três primeiras fitas de Fellini — *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni* — que encontramos um parentesco profundo com *Il miracolo*, episódio sobre uma débil mental violada por um aventureiro e que se acredita fecundada pelo Espírito Santo. É na série aberta por *La strada* [A estrada] e que continua até *Le notti di Cabiria*

[*Noites de Cabíria*], passando por *Il bidone* [*A trapaça*], que se intumesce a vela espiritualista do universo felliniano. Como possuímos hoje para avaliar Fellini uma perspectiva de quinze anos de atividades cinematográficas, não encontramos maiores dificuldades em colocar cada coisa em seu devido lugar. *Lo sceicco bianco* e *La strada* são mundos antitéticos mas que se harmonizam através de *I vitelloni*, obra que participa de ambos. O êxito de *Lo sceicco bianco* no Rio de Janeiro foi garantido por um público bem familiarizado com a obra posterior de Fellini.

Na Veneza de 1952, mesmo as poucas pessoas que gostaram de *Lo sceicco bianco* fizeram-lhe muitas reservas. Era difícil definir precisamente o que impedia a adesão do espectador. Não era a crueldade, pois esse sentimento tem o calor das paixões humanas e torna-se comunicativo. Havia da parte de Fellini um distanciamento frio em relação a seus personagens. Como o criador não era cúmplice de nenhuma criatura, fazia com elas o que bem queria, arbitrariamente. Essa desenvoltura era uma falsa liberdade e o autor acabava dando a impressão de ser incapaz de uma aproximação íntima dos personagens aos quais devia insuflar vida. Ele os manjava mecanicamente, transformava-os em títeres e quando, ao cabo de prolongadas manipulações, tinha a pretensão de fazê-los sofrer, fracassava no intento. *Lo sceicco bianco* é a história de uma recém-casada provinciana que chega a Roma em viagem de núpcias e cuja primeira preocupação é conhecer pessoalmente o “sheik branco” das fotonovelas que a fascinam. Ao aparecer o jovem casal, acreditamos nele, porque depositamos nos cineastas, como em geral acontece com todos os espectadores, grande confiança. Fellini porém fazia as últimas com a mocinha e o marido e quando finalmente solicitava nossa simpatia e ternura pela desventura de ambos, respondíamos com frieza, tínhamos deixado de acreditar.

Sei que vou rever *Lo sceicco bianco* com olhos muito diversos dos de oito anos atrás. A fita adquiriu, com o desenvolver da obra felliniana, cargas dramáticas que não possuía originalmente. Creio que bastará um exemplo

para ilustrar essa asserção. Depois de procurar inutilmente a mulher durante todo o dia, o marido, desconsolado, perambula pelas ruas desertas da madrugada romana. Encontra numa praça duas prostitutas e uma delas, para distraí-lo de sua aflição, pede a um funâmbulo comedor de fogo que lhe faça uma demonstração. Essa sequência vista em 1952 tinha interesse e relevo mas não possuía importância maior no contexto geral da fita. Hoje, ela é capaz de evocar e resumir toda a obra de Fellini. As ruas e praças desertas são os cenários familiares dos noturnos fellinianos. O funâmbulo é irmão de Zampanò, de Gelsomina ou de outros artistas de teatro de variedades ou de circo. Quanto à prostituta amável, é interpretada por Giulietta Masina e já se chama Cabíria.

Assim, à luz da obra posterior de Fellini vou agora provavelmente gostar muito de uma fita que em 1952 me havia sobretudo interessado e intrigado. Isso me faz pensar que talvez a operação contrária não seja de todo impossível, isto é, gostar menos de Fellini graças às armas críticas fornecidas por *Lo sceicco bianco*. Desgostar um pouco depois de ter amado muito não me parece errado como técnica de apreciação crítica. Se algum leitor quiser aproveitar a oportunidade do Festival História do Cinema Italiano para se lançar no exercício de não gostar de Fellini, eu proporia como introdução a leitura de um capítulo, “La poesia impura di Federico Fellini”, de um livro recente de Fabio Carpi.<sup>4</sup> A má vontade do autor é evidente, mas as objeções são penetrantes. Sua impressão fundamental é que existe em Fellini uma profunda desconfiança em relação ao homem. “La poesia impura di Federico Fellini” teria outra consistência se o crítico, para sua infelicidade, não ignorasse precisamente *Lo sceicco bianco*, o filme que mais argumentos lhe poderia fornecer.

A apresentação de *Lo sceicco bianco* na semana de ante-estreia do Cine Coral não será apenas um acontecimento artístico relevante. O conhecimento dessa obra, acompanhado da revisão de outras, proporcionado pelas retrospectivas no Museu de Arte, criará condições novas para a apreciação da obra de Federico Fellini no Brasil.

E, confirmado o rumor de que *La dolce vita* [*A doce vida*] ainda será apresentada no quadro do Festival, os debates fellinianos serão um dos principais centros de interesse da manifestação consagrada à história do cinema italiano.

[1960]

- 
1. *Cinema dell'arte*. Paris: Editions André Bonne, 1951.
  2. *Il cinema italiano*. Firenze: Parenti Editore, 1953.
  3. Esse importante empreendimento editorial será oportunamente comentado nesta coluna [do Suplemento Literário]. O álbum-livro *Cinema italiano*, planejado e executado por A. Moniz Viana e Fernando Ferreira, foi lançado no Rio e em São Paulo, respectivamente, pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna carioca e pela Cinemateca Brasileira.
  4. *Cinema italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz Editore, 1958.

JEAN RENOIR



# Renoir e a Frente Popular

Há mais de vinte anos, resolvi com um grupo retirar-me de um casarão que existia na rua do Paraíso e onde residíamos há mais de um ano contra a nossa vontade. As portas e portões eram guardados por sentinelas armadas e as janelas providas de fortes grades, de modo que para sair tivemos de cavar na direção de um quintal vizinho um túnel de dez metros. Numa madrugada, logo após o carnaval de 1937, partimos discretamente.\* Alguns meses depois eu me encontrava em Paris, assistindo a uma fita que fora lançada com grande sucesso, *A grande ilusão*. Com pequenos intervalos, revi esse filme inúmeras vezes. Eu não tinha então nenhum interesse especial por cinema e era a primeira vez que me acontecia voltar a assistir uma fita já conhecida. A razão mais clara para meu comportamento era uma sequência de tentativa de fuga de prisioneiros franceses na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, que evocava de forma viva minha experiência recente. Esse fato, porém, só explica meu interesse inicial em rever a fita. Em seguida, fui movido por motivos que nada tinham de autobiográficos, mas não eram ainda a consciência de um fato estético novo.

Não havia mérito nenhum em se gostar de *A grande ilusão* em 1937. Tanto esse filme quanto *La Bête humaine* [*A besta humana*], realizado um ano depois, foram imensos sucessos de bilheteria e asseguraram a Jean Renoir um renome internacional. A França vivia naqueles anos um

profundo movimento de opinião que assumiria em 1936 a forma do triunfo da Frente Popular e da série de leis sociais ligadas ao nome de Léon Blum. Os filmes de Renoir tinham o colorido social característico da época. Já em 1934 ele havia realizado *Toni*, que aparece hoje como precursor do estilo italiano do após-guerra: filmagem ao ar livre, ausência de atores conhecidos, personagens e ambientes populares. Segundo as aparências, as atividades de Renoir o definiam como um artista de estilo realista e participante da ação social.

Dois grandes empreendimentos artísticos coletivos, um teatral e outro cinematográfico, foram tentados durante a Frente Popular. O primeiro, uma combinação de ação dramática e balé de massas, baseado num libreto de Jean Richard Bloch, *Naissance d'une cité*, foi montado no Vélodrome d'Hiver com figurantes aos milhares. Esse espetáculo grandioso e às vezes inspirado situava-se no futuro e fora de qualquer lugar definido. A iniciativa cinematográfica, encabeçada por Renoir, foi uma crônica da Revolução Francesa desde o levantamento do primeiro batalhão de voluntários marseheses até a batalha de Valmy. O lado épico dos acontecimentos foi posto em segundo plano e o tom familiar domina. Sentimo-nos igualmente próximos dos problemas cotidianos dos camponeses revoltados contra os nobres, do interesse de Luís XVI pelas folhas mortas de um outono prematuro ou de sua curiosidade pelas invenções recentes, a escova de dentes por exemplo. Com exceção de Maria Antonieta, todos os personagens de *La Marseillaise* [A *Marselhesa*], os nobres, as personalidades oficiais, os guardas suíços, os padres, sem falar dos tipos do povo, são simpáticos. Essa atmosfera de simpatia humana mais ou menos indiscriminada foi na época interpretada, com certa razão, expressão de habilidade política. Apesar de algumas aparências em contrário, naqueles anos eram as forças da direita e do fascismo que estavam na ofensiva e tomavam a iniciativa do ódio. A Frente Popular era muito mais um fenômeno de defesa e suas formações heterogêneas exigiam como cimento de uma unidade, aliás precária, não uma ideologia de combate mas o

sentimento de generosidade difusa, denominador comum de todas as correntes esquerdistas, que só é utilizado de forma calculada pelos quadros dirigentes comunistas. Esse clima particular de compromisso reinava na Frente Popular e se espelha com muita fidelidade em *La Marseillaise* e também em *A grande ilusão*, filme igualmente sem vilões mas onde se demonstra que a demarcação das classes sociais é mais nítida e profunda do que as fronteiras nacionais.

Os outros filmes realizados por Jean Renoir durante os cinco anos imediatamente anteriores à guerra são facilmente enquadrados numa linha popular e esquerdizante. Em *Le Crime de monsieur Lange* [O crime do sr. Lange], realizado após Toni em colaboração com os Prévert, havia uma cooperativa operária ameaçada por um vilão disfarçado em padre e admiravelmente interpretado por Jules Berry. Num filme baseado em *Les Bas-fonds* [O submundo], de Gorki, uma galeria de personagens desclassificados e não conformistas — nobres, ladrões, prostitutas e atores — desenvolvia uma alegre polêmica anarquizante contra a sociedade. Não seria mesmo impossível alinhar nessa tendência *La Bête humaine*, desde que se concentre a atenção na atmosfera fraternal da comunidade ferroviária ou no comportamento ignóbil de um grande burguês em relação à afilhada.

Renoir, porém, não se limitou a participar de forma mais ou menos indireta de um movimento social, de uma atmosfera psicológica coletiva que envolvia milhões de pessoas. Ele assumiu compromissos muito mais definidos, aceitando a realização de um filme de propaganda produzido pelo Partido Comunista Francês. Nunca tive ocasião de ver *La Vie est à nous* [A vida é nossa], que não foi distribuído comercialmente. Renoir o escreveu em colaboração com Paul Vaillant-Couturier, e François Truffaut informa-nos, no número especial de *Cahiers du Cinéma* sobre o cineasta, que se trata de uma obra muito boa onde se encadeiam aspectos da vida francesa a discursos políticos de Maurice Thorez, Marcel Cachin e Jacques Duclos.

Esses filmes e esses fatos traçaram um perfil muito nítido do Renoir de antes da guerra. Mais tarde, muita gente sentiu dificuldades em compreender o quanto era ilusória essa nitidez e como deformava a fisionomia, incomparavelmente mais rica e complexa, do artista. Seus primeiros filmes falados e toda a obra muda não eram então exibidos nos clubes de cinema. *La Règle du jeu* [A regra do jogo], a sua última fita francesa antes da partida para os Estados Unidos, fora distribuída algumas semanas antes do início da guerra, diante da mais total incompreensão da crítica e do público, no qual se incluía o autor deste artigo. Durante os anos de guerra conservei na memória apenas a sequência, aliás extraordinária, de uma caçada. Faço essa confissão com certa vergonha, pois hoje *La Règle du jeu* é para mim (e para muitos) não só a obra-prima de Renoir, mas o melhor filme francês e um dos melhores do mundo. No início das hostilidades a censura militar retirou o filme da circulação por considerá-lo atentatório à moral da nação.

Outro filme de Renoir, *Une Partie de campagne* [Um dia no campo], de 1936 — mesmo ano da fita para os comunistas —, poderia ter contribuído para desfazer o contorno simplista que o autor assumiu na pré-guerra. Ficou, porém, inédito durante dez anos.

Depois de terminada a guerra, a partir do relançamento de *La Règle du jeu* e da estreia de *Une Partie de campagne*, reiniciaram-se em bases inteiramente renovadas a apreciação e o estudo do Renoir. Entretanto, ele havia prosseguido sua obra na América, na Índia e novamente na Europa. As últimas etapas de sua carreira e o conhecimento do conjunto de seus filmes, tornado possível pelo trabalho da Cinemateca Francesa, transformaram Jean Renoir numa das personalidades artísticas mais fascinantes do século.

[1958]

---

\* Em 1935, logo após a tentativa de levante comunista no Brasil, Paulo Emílio, em razão de sua militância de esquerda, foi detido por catorze meses nos presídios Maria Zélia e Paraíso.

## Outra face de Jean Renoir

Na Paris do imediato após-guerra, destacaram-se entre os lançamentos cinematográficos mais importantes três fitas que haviam sido realizadas respectivamente doze, oito e nove anos antes: *Zéro de conduite* [*Zero em comportamento*], de Vigo, *L'Espoir* [*A esperança*], de Malraux e *Une Partie de campagne*, de Renoir. Este último foi para as novas gerações de amadores de cinema o primeiro contato com a obra de Renoir, e sua consequência imediata foi provocar nos jovens desconfiança em relação aos críticos de antes da guerra. Eles haviam definido a obra do cineasta em termos de realismo e participação, e a fita desmentia frontalmente essas asserções. O elemento social estava ausente dessa ação inspirada numa novela de Maupassant, transposta para 1900, história de amor que se desenvolvia doce e melancolicamente até uma conclusão sem esperança. Quanto ao delineamento dos personagens ou ao quadro dos acontecimentos — uma natureza cuja fluidez foi captada com excepcional finura —, o estilo das composições situava-se próximo da plástica impressionista. Essa rejeição do realismo e o tom pessimista da obra tornavam dificilmente reconhecível, em 1945, o Renoir descrito pela crítica da década anterior. Se *Une Partie de campagne* fosse posterior às outras obras, bastaria à crítica tecer algumas considerações sobre a evolução das ideias e dos sentimentos do autor. Já lembramos, porém, que a fita foi realizada na mesma ocasião que *La Vie est à nous*, feita para o

Partido Comunista em 1936, um ano antes de *A grande ilusão* e logo depois de *Le Crime de monsieur Lange*, ambas inspiradas pelo desejo otimista de participação no drama social dos homens. Antes mesmo dessas e outras fitas do autor poderem ser revistas, *Une Partie de campagne* já havia, por si só, desfeito a imagem de Jean Renoir traçada pela crítica de antes da guerra. No entanto, o que invalidou definitivamente os julgamentos da velha crítica sobre Renoir foi o relançamento de *La Règle du jeu*, logo após a estreia tardia de *Une Partie de campagne*. Não que a fita tenha obtido sucesso de bilheteria. Pelo contrário, as sucessivas tentativas de distribuição comercial têm encontrado sempre o mesmo insucesso. Uma das belezas do fenômeno cinematográfico na vida moderna é a relativa frequência com que cria a unanimidade em torno de uma obra. Mas com *La Règle du jeu*, infelizmente, não há nada a fazer. A fita continua a ser apreciada apenas pelos *happy few* [privilegiados], que apesar de se contarem aos milhares na França, são uma pequena minoria diante das proporções do público cinematográfico. O que essas pessoas reprovaram nos primeiros julgadores de *La Règle du jeu* não foi tanto a insensibilidade ante os valores propriamente cinematográficos, avançadíssimos para a época, mas sobretudo a incompreensão que manifestaram pela natureza da obra. Com efeito, os primeiros críticos da fita, levados pelas ideias convencionais que haviam estabelecido em relação a Renoir, limitaram-se a ver em *La Règle du jeu* uma sátira ao comportamento humano da classe dirigente francesa. Não há dúvida de que a regra do jogo é a mentira, é a hipocrisia necessária para o equilíbrio das relações entre membros de uma burguesia aristocratizada e alienada pelo lazer, e que a não observância da regra conduz a catástrofes. Mas esse é um lado do díptico, a metade da fita. Na outra, desenvolvida paralelamente e de igual importância, os personagens são os empregados cujo estatuto popular não impede que fiquem presos, tanto quanto os patrões, ao mecanismo impiedoso e desumanizador da regra. Os ecos sociais da fita são amortecidos por um pessimismo global e profundo em

relação à natureza humana. Diferentemente, porém, de Stroheim, um dos seus mestres, Renoir tem simpatia por todos os personagens, suas falhas, hipocrisias e ridículos. Um tipo do filme, Octave, diz em determinado momento: “Seria para mim um progresso não mais procurar saber o que é o bem ou o mal, porque há uma coisa terrível nesta terra: toda gente tem suas razões”. Renoir acumplicia-se com as razões de cada um, não julga individualmente ninguém, mas é ao mesmo tempo implacável com todos. O personagem humanamente mais rico de *La Règle du jeu* é precisamente Octave, um fracassado, que Renoir interpreta e por quem tem uma preferência marcada. Isso não impede que Octave seja o escolhido para trair a confiança dos amigos exatamente no momento em que o mais céptico de toda a galeria começava a acreditar no sentimento da amizade. Temos a revelação, quase no fim da fita, de que Octave, urso manso e desajeitado (que realmente se fantasia de urso numa longa sequência de mascarada), o bom Octave, cuja espontaneidade boêmia o diferenciava tanto do comportamento factício de seus amigos mundanos, também ama, e escondendo seus sentimentos verdadeiros cumpre à risca a regra do jogo. Aliás, os principais personagens da fita são todos movidos pela aventura amorosa. “*Si l’amour porte des ailes, n’est-ce pas pour voltiger?*” [Se o amor tem asas, não são elas para esvoaçar?], pergunta-nos uma citação de Marivaux colocada como epígrafe do filme. Há apenas duas pessoas sinceras, um guarda campestre francamente ciumento e um aviador, um herói, um inocente que manifesta o seu amor sem respeito pelas convenções. Num drama final absurdo, provocado por um mal-entendido, o primeiro tornar-se-á assassino e o segundo cairá no jardim com uma bala no coração, como os coelhinhos massacrados na caçada que se havia realizado na manhã do mesmo dia.

Ao lado de Octave, o personagem de *La Règle du jeu* tratado com mais carinho é Marceau, tipo de caçador clandestino característico do campo francês. Já havia um deles em *La Bête humaine*, Caboche, interpretado por Renoir, e a ação da peça teatral do autor, *Orvet*, montada recentemente em



Paris, situa-se num meio desses marginais camponeses. A biografia de Jean Renoir ainda não foi escrita, mas sabe-se que por ocasião de um grave desastre automobilístico, evocado, aliás, numa passagem da *Règle du jeu*, o cineasta foi recolhido e cuidado por essa gente, datando talvez daí o interesse do cineasta por esses tipos humanos que estão em constante disputa com a legalidade e a propriedade, individualistas ferrenhos com tinturas anarquizantes, para quem é inaceitável que a natureza, os bosques e os bichos tenham dono. O Marceau da fita consegue ser admitido como empregado do castelo, não porque deseje trocar sua liberdade difícil pela situação de criado, mas pelo gosto da fantasia e da aventura. O irresponsável Marceau é a figura mais sã do mundo de *La Règle du jeu*. Sua técnica de vida amorosa, que procura ensinar ao patrão, é das mais simples: “*Avec les femmes, que ce soit pour les garder ou les quitter, ce qu’il faut c’est les faire rigoler*” [Com as mulheres, seja para mantê-las ou abandoná-las, é preciso diverti-las]. Num terreno mais sombrio, ele não cessa de encorajar a satisfação imediata dos desejos sem muita preocupação com as consequências. Movido pela simpatia por alguém que minutos antes era seu inimigo mortal — o guarda campestre ciumento — ele o convence a dar o tiro fatal: “*Vas-y, tue-le si cela te soulage, pourquoi se gêner, cela a si peu d’importance*” [Vamos, mate-o se isso te alivia, por que se incomodar se isso tem tão pouca importância]. Os numerosos personagens principais da fita são todos complexos e contraditórios. Uma senhora mundana, a mais superficial que se possa imaginar, de repente se humaniza numa reação de animal que teme o sofrimento. *La Règle du jeu* ilustra a ideia de Proust de como o mundanismo exige qualidades de ação de seus participantes. É necessária uma atividade febril para a incessante e em última análise frustrada construção do prazer. Trata-se na realidade da construção de uma barragem contra um sentimento que o pudor mundano mascara sob a denominação de *ennui* [tédio], mas cuja natureza exata nos é revelada pelo desabafo do personagem mais blasé da fita: “*Je souffre et j’ai horreur de ça*” [Sofro e tenho horror disso]. Não são apenas os dez

principais intérpretes dessa comédia humana cujo comportamento é cuidadosamente trabalhado; cada um dos inúmeros personagens secundários é individualizado de forma inconfundível. Todo esse universo confundir-se-á nas cenas da festa do castelo, que constituem a mais extraordinária sequência do cinema. O acontecimento central é uma mascarada, que tem uma dança macabra como número principal. Nesse quadro, as variadas intrigas sentimentais que envolvem nove pessoas atingem o paroxismo da crise, as regras do jogo cessam de ser observadas e as ações desencadeiam-se e se cruzam com plena violência, enquanto a festa se prolonga, agora sob o aspecto de um baile tranquilo. Nunca, como na confusão ordenada dessas situações, se tornou tão patente o prodigioso talento de construção cinematográfica de Renoir.

Essa fita acre foi definida pelo autor como um divertimento dramático. Há muito tempo Renoir desejava fazer algo nesse gênero, mas foi sobretudo durante a realização de *La Bête humaine* que suas ideias se precisaram. Ao mesmo tempo que procurava trabalhar numa linha fiel ao espírito de Zola, nascia a necessidade de abordar um gênero mais clássico. Ele se preparou para *La Règle du jeu* lendo Marivaux e Musset, particularmente *Les Caprices de Marianne* [Os caprichos de Mariana]. O filme conserva certo parentesco com esses autores, mas existe uma filiação artística mais direta entre *La Règle du jeu* e a tradição de crueldade do século XVIII, Choderlos de Laclos e mesmo o Marquês. A crítica observou, porém, com justeza, que os personagens de Renoir têm uma vibração humana, provavelmente de origem romântica, ausente do descarnamento racionalista de Sade ou do mecanismo intelectual gelado de *Les Liaisons dangereuses* [Ligações perigosas].

Ao mesmo tempo, entretanto, *La Règle du jeu* exprimiu o seu tempo. Retrospectivamente, o filme revela-se impregnado de um tom de amarga profecia. O homem que o realizou em 1939 tinha a certeza de que a guerra era inevitável.

[1958]

## Espiritualidade e prazer

Jean Renoir vai fazer 64 anos em setembro e já realizou, a partir de 1924, 35 filmes. Boa parte deles jamais foi exibida no Brasil. A Cinemateca Brasileira ainda tem, depois do incêndio, *La Petite Marchande d'allumettes* [A pequena vendedora de fósforos] e deverá obter novas cópias de *Nana e La Chienne* [A cadela]. A obra americana do realizador, seis filmes que abrangem o período de 1941 a 1946, foi regularmente distribuída entre nós, mas na ocasião não impressionou muito a crítica e os amadores, exceto, como aliás mais tarde na França, *O homem do Sul*, com Zachary Scott e Betty Field. No ano passado tive ocasião de rever *The Diary of a Chambermaid* [Segredos de alcova], cuja excelência me surpreendeu. A crítica francesa, pelo menos o grupo de *Cahiers du Cinéma*, tem tido semelhante experiência com outros filmes de Renoir daquele mesmo período, que parece estar sendo revalorizado. Em todo caso, ninguém ignora que a culminância dessa fase é *The River* [O rio], filme realizado na Índia em 1950, distribuído comercialmente e incluído não faz muito tempo numa das programações do Museu de Arte Moderna. Essa admirável fita causou de início certa surpresa; a combinação de uma atmosfera de romance inglês com uma espécie de documentário desconcertou muitos espectadores e provocou críticas à unidade do filme. Na realidade, é sutil porém sólido o tecido que une as experiências dramáticas de personagens ocidentais ao quadro exótico em que se

encontram, mas sua evidência não é imediata devido à reserva respeitosa com que Renoir abordou uma atmosfera para ele inteiramente nova, a da civilização hindu. Correndo o risco de ser considerado sumário, preferiu conservar certo distanciamento, em vez de forçar uma familiaridade que seria necessariamente superficial. Só há fusão dramática entre o Ocidente e o Oriente no tratamento do tema infantil, e isso graças à atmosfera de insondável mistério que envolve o jogo das crianças. O centro da intriga, se é possível utilizar essa expressão para uma série de episódios simples sem articulação propriamente dramática, é um grupo de moças, e *The River* é um comentário cheio de pudor sobre a adolescência. Um dos mais belos momentos de toda a obra renoiresca é a sequência em que algumas moças escondidas pelos cantos do jardim observam a companheira que, trêmula, é beijada pela primeira vez. A emoção de uma delas é particularmente intensa, pois, devido ao clima de rivalidade sentimental, ela vive a impressão de que o seu primeiro beijo foi dado a outra. Apesar de desenvolvido através de um ambiente e de personagens marcadamente anglo-saxões, *The River* é um poema universal sobre a descoberta do amor, da morte e do nascimento. Como no filme há um tom de espiritualidade ausente da obra francesa de Renoir, certa crítica quis atribuí-lo ao contágio de um vago misticismo oriental. Ainda aqui, porém, as origens desse elemento novo no universo do autor serão encontradas em sua obra americana desde *O homem do Sul*.

Se por um lado *The River* é o coroamento da série de fitas realizadas por Renoir na América, por outro a singularidade da fatura anuncia a nova fase europeia. Encontro certa dificuldade em definir no que consiste exatamente essa forma diversa de se exprimir cinematograficamente. Se um paralelo pode contribuir para o esclarecimento, o nome de Roberto Rossellini deve ser evocado. Ao citar o autor de *Viagem à Itália* a propósito de Renoir, ocorre-me a ideia que a admiração manifesta de um pelo outro deve corresponder a uma identidade profunda de suas naturezas artísticas e humanas, que poderia ainda ser confirmada pelo comportamento de

ambos na Índia. O filme hindu de Rossellini ainda não foi exibido, mas sua conferência no Congresso de História do Cinema, realizado em Paris no ano passado, revelou a precaução e o tato cerimonioso com que viveu a experiência cinematográfica hindu. De qualquer forma, é válida também para a obra recente de Rossellini a descrição de alguns aspectos do novo estilo de Renoir. Antes de mais nada, um descaso evidente pelas fórmulas generalizadas de construção dramática. Aliás, o abandono deliberado de receitas eficazes para a narração provoca às vezes uma impressão de tateamento e de incerteza. Tudo indica, porém, que a essa renúncia se deve a plenitude com que os objetivos essenciais são atingidos. Esses têm pouco a ver com uma história bem contada ou com a unidade e o ritmo de um desenvolvimento, mas referem-se muito mais ao florescimento de uma situação ou ao gosto por uma atmosfera. Ao abordarmos a temática, devemos deixar de lado o paralelo proposto, pois as fitas de Rossellini cuidam de temas graves, ao passo que o assunto do novo Renoir europeu é o espetáculo e o prazer.

Ao voltar para a Europa, Renoir retomou certas linhas deixadas em suspenso pela guerra. Por ocasião do preparo de *La Règle du jeu*, a frequência assídua de Marivaux provocou nele uma verdadeira fascinação pela Itália, onde se encontram as raízes artísticas e sentimentais da obra do dramaturgo francês. Apesar da hostilidade pelo regime de Mussolini, não quis perder a ocasião que se apresentou de ir a Roma, já depois de iniciada a guerra, para realizar uma adaptação cinematográfica de *Tosca*. Chegou a iniciar as filmagens, mas a entrada da Itália na guerra obrigou-o a abandonar os trabalhos, que prosseguiram de acordo com o roteiro escrito em colaboração com Luchino Visconti, mas sob a direção de Carl Koch, um dos assistentes da equipe original. A única sequência realizada por Renoir, um galope de cavaleiros armados na ponte do Castel Sant'Angelo, revela um grande interesse pela ornamentação barroca. A brusca interrupção da experiência italiana provocou em Renoir uma frustração que só doze anos depois foi ultrapassada, quando *Le Carrosse*

*d'or* [A carruagem de ouro] lhe deu a oportunidade de lançar no jogo cinematográfico Anna Magnani, a *Commedia dell'arte e Vivaldi*,<sup>1</sup> três frutos autênticos de uma grande cultura, capazes de satisfazer sua prolongada sede de italianismo. A elegância insigne desse filme demonstrou que, apesar da qualidade de obras realizadas em outros continentes, só o quadro europeu de produção é realmente favorável a Renoir para a representação de valores que satisfaçam igualmente e num mesmo movimento os sentidos e a inteligência. Não foi só permitindo a continuidade de um idílio interrompido com a Itália que *Le Carrosse d'or* estabeleceu liames entre o Renoir de antes da guerra e sua nova carreira europeia. A fita desenvolveu plenamente um tema caro ao cineasta e que apontara inúmeras vezes na sua obra pré-americana — o do espetáculo.

De volta à França, seu primeiro projeto foi *Les Braconniers*, sobre o qual não encontrei precisões, mas cujo título se refere a outro elemento familiar ao mundo artístico do autor, os caçadores clandestinos. Seu primeiro filme, porém, realizado na França depois de 1939, foi *French Can-Can*. Inspirado na vida do criador do Moulin Rouge, é novamente de espetáculo que se trata, mas desta vez sem as cartas de nobreza da tradição italiana. As representações de Can-Can no Cabaré da Place Blanche em seu apogeu foram a máxima expressão de alegria de vida de largos setores da sociedade francesa dos anos mais felizes da Terceira República. Renoir captou, estilizando, não só esse lado do fenômeno mas também inquiriu a natureza das parisienses que se especializaram na dança célebre. Na sequência final da fita, restaurou a endiabrada acrobacia, a provocação erótica, repleta de improvisos, e sobretudo a fúria do *French Can-Can* primitivo, do qual a representação hodierna não é senão um pálido reflexo. O acontecimento estético maior da fita foi, porém, a utilização da cor. Era a terceira vez que Renoir filmava em technicolor. Em *The River* fizera algumas experiências reveladoras de montagem da cor, ao passo que o colorido de *Le Carrosse d'or* fora simplesmente decorativo. *French Can-Can* tem um aspecto pictórico inédito no cinema; não se trata mais de composições plásticas

baseadas em mestres que o cinema sempre conheceu, mas, conforme foi longamente demonstrado, por André Bazin, “da integração de um estilo pictórico e do seu desenvolvimento no tempo”. Voltaremos a esse estudo capital do crítico francês quando, em outra ocasião, procurarmos verificar se entre Jean e Auguste Renoir há uma filiação também artística.

Para Jacques Rivette, *French Can-Can* é uma “ode a todos os prazeres físicos”, observação justificada se observarmos que os sentimentos de Renoir não são transmitidos por tabela através de uma meditação sensual sobre o espetáculo. No *Carrosse d’or* o comentário sobre o prazer desenvolve-se por um contraponto entre o espetáculo e a vida. No filme seguinte, *Elena et les hommes* [*Helena e os homens*], o convite de Renoir é para que se transforme a vida num espetáculo de prazer. A moral dessa fábula, que é a conclusão do novo tríptico europeu de Renoir, não deveria surpreender, pois nosso autor já fizera em tempos idos o elogio da luxúria e da preguiça. Só que na fita em questão, *Boudu sauvé des eaux* [*Boudu salvo das águas*], havia um fundo de provocação, ao passo que no “divertimento” de Elena a sequência final de amor generalizado nos jardins de uma casa suspeita é uma sincera lição de vida que Renoir procura dar aos contemporâneos.

*Elena et les hommes* foi distribuído recentemente em São Paulo numa absurda versão americana. Mesmo em condições desfavoráveis, o valor da obra original não ficou totalmente comprometido. As instituições dedicadas à cultura cinematográfica certamente procurarão exibir *Elena et les hommes*, ocasião que será oportuna para um exame detalhado da última fita de Jean Renoir.

[1958]

---

1. O crítico Eric Rohmer chamou a atenção para a feliz conjunção desses três elementos (*Cahiers du Cinéma*, n. 73).



# O filho de Auguste Renoir

Um crítico de má vontade observou a propósito de Jean Renoir que pela primeira vez se via um homem transformar-se em filho de papai depois dos sessenta anos. A reflexão irônica tem certa base. Até a Segunda Guerra Mundial, não era frequente encontrar-se com referência a ele alguma alusão a Auguste Renoir e a maior parte das pessoas ignorava mesmo que fosse filho do pintor. Depois da guerra, essa situação modificou-se; por um lado, a crítica sublinha cada vez mais o parentesco, não só familiar como também artístico, existente entre ambos, e por outro de alguns anos para cá o próprio Renoir não perde uma ocasião de referir-se ao pai, sobre quem, aliás, está redigindo um livro. Ao mesmo tempo, um livro está sendo escrito sobre a vida e a obra de Jean Renoir, pelo maior crítico de cinema da atualidade, André Bazin. A iminência da publicação de uma biografia escrita pela pessoa mais qualificada para fazê-lo é de natureza a atemorizar quem, como eu, está tentando, com uma documentação insuficiente e fragmentária, traçar o perfil artístico e humano de Jean Renoir. Ele em todo caso já insinuou algumas pistas que certamente serão utilizadas por Bazin e das quais me valerei para algumas observações.

Não há dúvidas de que o jovem Jean procurou escapar da sombra prestigiosa do pai. Numa entrevista mais ou menos improvisada que concedeu para o rádio<sup>1</sup> em 1953, revelou-nos que ao perceber a importância artística de Auguste Renoir, seu espírito dirigiu-se

automaticamente para tudo que era contrário à arte. Seu ideal quando adolescente era o comércio em Paris, a agricultura na Argélia ou qualquer outra atividade essencialmente prática. Optou finalmente pelo funcionalismo público, e escolheu fazer o serviço militar na cavalaria com a intenção de tornar-se oficial, isto é, ter um emprego público tranquilo com um tipo de atividade agradável, já que gostava muito de cavalos. Tudo isso aconteceu, porém, nas vésperas da guerra de 1914.

Alguns meses depois do armistício, Jean Renoir casou-se com Catherine Hessling, modelo de seu pai. O conflito juvenil já não era tão intenso e foi seguindo uma sugestão paterna que instalou em Marlotte uma pequena fábrica de cerâmica. Ele fora atraído pelo lado industrial da atividade, mas logo ressentiu-se de uma total falta de preparo para um empreendimento desenvolvido e codificado por firmas tradicionais, como as de Creil e Montreau. Quanto ao abandono do trabalho em série e à tentativa da criação de obras individuais, significava a pretensão de ser artista, e Jean Renoir renunciou à cerâmica. Voltou-se então para uma profissão ainda sem normas estabelecidas, cuja juventude e ambiguidade não exigiam uma opção preliminar clara pela indústria, pela técnica ou pela arte — o cinema. A única exigência seria talvez certo gosto pelo espetáculo, que ele adquirira desde a infância graças à iniciação de Gabrielle, a mais célebre modelo do pai, que o levava aos *guignols*, particularmente o das Tulherias. É bastante extraordinária a precisão e o luxo de pormenores com que Jean Renoir relata suas impressões anteriores aos cinco anos de idade. A partir daí, um tio encarregou-se de conduzi-lo pelos cafés-concerto de Paris. Aos oito anos, Renoir assiste pela primeira vez, no colégio, a um filme cujo título ainda hoje lembra, *Les Aventures d'Auto-Maboul* [As aventuras do carro maluco]. Foi, porém, durante a guerra que teve a revelação do espetáculo cinematográfico.

Jean Renoir passou o longo período de convalescença dos graves ferimentos na perna, recebidos do front, apoiado em muletas e perambulando pelas salas de cinema. Na linha de frente ele já havia

recebido a boa-nova do aparecimento de Charlot, trazida pelos companheiros que voltavam da licença. Seu testemunho demonstra que Blaise Cendrars não exagerara afirmando que na França o mito chapliniano nascera nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Mas não era só Carlito que fascinava Renoir. Ele ia ao cinema cerca de três vezes por dia e tem um conhecimento do cinema americano de 1914 a 1919 que ultrapassa de longe o dos especialistas das cinematecas.

Ainda uma razão arrastou Jean Renoir à profissão cinematográfica — a vontade de oferecer uma oportunidade à esposa de ser atriz. O papel artístico e humano da personalidade singular de Catherine Hessling no cinema mudo francês ainda não foi estudado, mas para dar ideia da sua importância, basta indicar que foi uma espécie de musa inspiradora de Jean Renoir, René Clair e Alberto Cavalcanti, o trio mais importante da vanguarda cinematográfica francesa na década dos 1920. Em sua primeira experiência cinematográfica, *Une Vie sans joie* [Uma vida sem alegrias], realizada em 1924, Renoir forneceu o roteiro, a atriz principal e pagou o custo da produção, ao mesmo tempo que fez seu aprendizado junto ao diretor, o jovem Albert Dieudonné, futuro intérprete de Napoleão na fita de Abel Gance. Renoir sentiu-se em condições de assumir a direção do filme seguinte, *La Fille de l'eau* [A filha da água], cuja única cópia completa se encontra depositada na Cinemateca de Moscou. Os especialistas soviéticos têm essa obra em alta conta, mas o realizador não lhe dá importância. Para ele, a primeira de suas fitas que merece interesse é *Nana*, filmada em 1926 após a impressão profunda causada por *Foolish Wives* [Esposas ingênuas], que assistiu dez vezes. A utilização do livro de Zola, a influência de Erich von Stroheim, o abandono da preferência pelas seqüências de fantasia do filme anterior (como o sonho da heroína no qual o elemento mais importante é um camaleão com asas de dragão), contribuíram para a voga do adjetivo “realista”, empregado durante tanto tempo pelos comentadores da obra de Renoir. A expressão, como sua decorrente “neorrealista”, tem, mesmo a propósito de Stroheim, dos russos

ou dos italianos, um sentido provavelmente ainda mais impreciso do que nas outras artes, e no que concerne a Renoir foi fruto de um mal-entendido para o qual contribuíram muitas de suas declarações. No entanto, a leitura de textos por ele escritos e a análise sem preconceito de seus velhos filmes permitem um melhor esclarecimento. Num artigo de 1938 onde resumia sua experiência artística até então, Jean Renoir relata as consequências do coup de *foudre* [arrebatamento] de *Foolish Wives*. A obra levou-o a procurar ver com outros olhos a vida cotidiana que o cercava: os movimentos de uma lavadeira, de uma mulher que se penteia, ou de um verdureiro diante de sua carrocinha. “Refiz”, escreve ele, “uma espécie de estudo do gesto francês através dos quadros de meu pai e os pintores de sua geração.” O primeiro resultado dessa iluminação e da reflexão metódica baseada na pintura foi *Nana*. Não causa surpresa que em tantas imagens desse filme Catherine Hessling dê a impressão de ser novamente modelo de Auguste Renoir. Não se trata de um “impressionismo insuficientemente digerido”, como escreveu Raymond Barkau num momento de total incompreensão, mas do início da volta do filho pródigo, do retorno dialético de Jean Renoir à sombra augusta do pai. A falta de documentação, a impossibilidade de ver e rever filmes, impedem-me de acompanhar o zigue-zague dessa reconversão, essa linha certamente capital da sua vida de artista e sobretudo de homem. Mas algumas etapas do processo, distanciadas porém fundamentais, já podem ser fixadas. Dez anos depois de *Nana* o fremito e a cintilação da natureza que ambienta o amor melancólico de *Une Partie de campagne*, e mesmo, mais diretamente, alguns dados de composição, revelam-nos um cinema impregnado por obras como *Os remadores de Chatou*, *O almoço dos remadores* e outras dezenas de quadros de Auguste Renoir. Entretanto, o fato de podermos identificar tais ou quais telas sugere que o parentesco artístico entre pai e filho, se bem que sutil, resulta de uma determinação metódica. Em *French Can-Can*, etapa que focalizaremos em seguida,

situada quase vinte anos depois, a profundidade da identificação é tal que não mais necessita referências explícitas à obra do pintor.

André Bazin escreveu em 1955 um estudo tão penetrante sobre esse momento de criação de Jean Renoir que na fase atual das pesquisas críticas não resta senão parafraseá-lo. Ele observa que o realizador conseguiu evocar cinematograficamente um alto momento da pintura, não na procura de uma imitação exterior de suas características formais — método possível na película em preto e branco devido ao automatismo da transposição necessária — mas colocando-se num ângulo de criação a partir do qual a matéria cinematográfica se ordena espontaneamente em conformidade com o estilo da pintura em questão. Bazin lembra que só objetivamente a pintura é uma arte puramente espacial, pois para o espectador ela é um universo a ser longamente contemplado e explorado, o tempo transformando-se então numa de suas dimensões virtuais. Em *French Can-Can* processa-se a fusão entre o tempo subjetivo da contemplação e a duração objetiva da metamorfose fílmica. O exemplo mais imediato que a fita nos fornece é a cena em que uma moça arruma a casa e vai à janela sacudir a poeira do pano de limpeza. Enquanto é vista de fora, no interior do quarto a tonalidade da imagem é uma penumbra ligeiramente colorida, ao passo que o pano que agita por um instante à luz do dia é de um amarelo-vivo enquadrado no tempo por um colorido difuso e incerto, não tem importância dramática, e a emoção que nos transmite é puramente pictórica. É ainda e finalmente Bazin quem chama nossa atenção para outro milagre pictórico de *French Can-Can*. Numa determinada sequência vê-se através de uma porta uma moça que toma banho numa bacia. Não é só porque o assunto fosse caro a Auguste Renoir e outros impressionistas que a cena evoca a pintura. O acontecimento importante é que, provavelmente pela primeira vez no cinema, o erotismo do nu sofre a depuração estética que o coloca, num mesmo plano que outros, como um gênero artístico.

Na fase atual da carreira de Jean Renoir, o seu parentesco com o pai é ainda mais amplo. Podemos mesmo alinhar ao lado de *French Can-Can* o seu último filme, *Elena et les hommes*. Cada vez mais a visão moral que o cineasta tem do mundo se confunde com a fidelidade sensual do pintor à natureza, num canto único à beleza da vida. Jean Renoir sabe que o sofrimento é inelutável e deve ser enfrentado, mas recusa-se ao seu culto ignóbil. Aí, mais uma vez, a sua inspiração é o estoicismo exemplar de Auguste Renoir no período final da vida.

Quanto mais envelhece, mais se acentua a possessão de Jean Renoir pelo vulto paterno, porém ao mesmo tempo desponta na sua personalidade uma nova e poderosa influência, a de Alain Renoir, seu filho, jovem professor de história medieval numa universidade americana. Por ocasião do Congresso de História do Cinema realizado em Paris em 1957, Renoir fez uma conferência, que de modo geral constou de duas partes. Na primeira, filosofou sobre a história, interrogando-se sobre o fim dos tempos modernos e contemporâneos e investigando a forma de abordar o novo ciclo que se abre. Aparentemente falava para os historiadores de cinema, mas na realidade dialogava com Alain. Na parte final da conferência, abordou o problema do subjetivismo em arte e da confissão do artista, depois de afirmar que “*on ne se raconte bien soi même qu’en racontant les autres*” [só narramos bem nós mesmos quando narramos os outros], concluiu narrando a visita que fizera dias antes à sua velha amiga Gabrielle, hoje com noventa anos de idade. Em determinado momento ela deplorava não possuir um autorretrato de seu antigo patrão e amigo, mas em seguida, apontando para uma flor por ele pintada, num pedacinho de tela, acrescentou que o que dissera não tinha razão de ser, pois aquela rosa era o retrato do pintor. As últimas palavras de Jean Renoir aos congressistas foram: “Proponho-vos essa solução para nossos problemas: façamos rosas que sejam nossos retratos. Mas essa receita não seria a dos artistas de todos os tempos?”.

[1958]

---

1. A gravação foi conservada e alguns fragmentos, publicados no n. 28 de *Cahiers du Cinéma*. Bibliografia: *Cahiers du Cinéma*, n. 34, 48, 47 e 78; *Ciné-Club*, n. 6; *Télé-Ciné*, n. 36, 37 e 61.

RENÉ CLAIR



# René Clair e o amor

Enquanto caminha para os sessenta anos de idade, René Clair realiza seu 24º- filme, *Porte des lilas* [*Por ternura também se mata*]. Das duas dúzias de filmes, oito são mudos, e falados, os restantes. Dezoito são franceses, quatro americanos e dois ingleses.

René Clair é um dos autores melhor estudados nas exposições culturais promovidas pela Cinemateca no Museu de Arte Moderna. No primeiro lote de filmes enviado há dez anos para São Paulo pela Cinémathèque Française, já havia um filme de Clair, *Entr'Acte* [*Entreato*], experiência vanguardista de 1924 e que guarda até hoje todo frescor de descoberta. Novas remessas, feitas já então não só pelos franceses como pela Cinemateca Argentina, permitiram que se reunisse em São Paulo uma coleção considerável de obras do autor de *Les Grandes Manoeuvres* [*As grandes manobras*].

Nos últimos dez anos vários ciclos René Clair foram organizados no Museu de Arte Moderna. O último, promovido no primeiro semestre de 1955, foi o mais completo já realizado nas Américas. Do período silencioso não faltou nenhuma obra marcante. Dos cinco filmes da produção falada francesa de antes da guerra foram projetados quatro. Estiveram igualmente presentes nas exposições algumas obras produzidas na América de 1941 a 1945 e na França do pós-guerra.

Apesar desse esforço considerável, tem-se a impressão de que a fisionomia exata do conjunto da obra de Clair até os nossos dias foi apenas delineada. Isso por um lado devido à falta de alguns filmes antigos e por outro graças a um fato inesperado: diferentemente do que imaginava, René Clair ainda não havia dado a sua última palavra como criador cinematográfico.

Quando tiver solucionado as dificuldades básicas que a afligem no momento, é intenção da Cinemateca Brasileira renovar sua homenagem a René Clair, dessa vez com a exibição de suas obras completas.

A palavra de ordem de volta ao texto, sempre válida na história e crítica literárias, deve ter o seu equivalente no movimento de cultura cinematográfica. A volta às imagens de *Le Fantôme du Moulin Rouge* [O fantasma do Moulin Rouge] e de *La Proie du vent* [A prece do vento] esclarecerá bem o que significou para René Clair ter sido ator de Feuillade, colaborador dos cineastas russos emigrados e discípulo do perfeito artesão que foi Jacques de Baroncelli.

Sem o conhecimento de *Sous les Toits de Paris* [Sob os tetos de Paris], seu primeiro filme falado, faltaria uma etapa fundamental na trajetória artística de Clair: a sua prolongada polêmica contra o sacrifício do cinema silencioso. Também precisam ser revistos os dois filmes ingleses, *The Ghost Goes West* e *Break the News* [Loucos por escândalo], particularmente o primeiro, apresentado no Brasil lá por 1936 com o nome de *Um fantasma camarada*, e que foi para muitas pessoas o primeiro contato com a obra de Clair.

Tudo o mais, de *Un Chapeau de paille d'Italie* [O chapéu de palha da Itália] até *And Then There Were None* [O vingador invisível], precisa ser revisto em cópias que não estejam mutiladas como a de *A Nous la Liberté* [A nós a liberdade] onde faltam duas sequências inteiras, indispensáveis não só estilisticamente mas para a própria compreensão da história.

São, porém, os filmes mais recentes que merecem ser estudados com maior atenção. Ninguém discute seriamente a importância da obra passada

de Clair, mas em relação aos últimos dez anos há muita reticência ou indiferença, quando não aberta hostilidade, por parte da crítica.

Algumas rápidas anotações bastam para situar o problema. O primeiro filme de René Clair depois da guerra, *Le Silence est d'or* [O silêncio é de ouro], era sobretudo simpático porque procurava evocar e homenagear o pioneirismo cinematográfico anterior a 1914. O tratamento era caprichado e sutil, mas a impressão final que produzia o filme era de desencanto; a imaginação de Clair criara em seus admiradores exigências que ele não mais podia satisfazer. No filme seguinte, *La Beauté du diable* [A beleza do diabo], renovando o mito de Fausto, Clair procurava fazer a chamada obra séria, porém, o seu pensamento era inconsistente. Finalmente em *Les Belles de nuit* [Esta noite é minha] o velho criador dava a impressão de realizar uma antologia de sua própria obra, o que autorizou muita gente a decidir que o glorioso autor de *Le Million* [O milhão] já havia, há muito, dito sua última palavra.

*Les Grandes Manoeuvres* nega o esgotamento de René Clair. Aparentemente o que houve foi renovação, incompreendida pelos admiradores tradicionais, presos à maneira habitual do autor de *Les Deux Timides* [Dois tímidos] e de *It Happened Tomorrow* [O tempo é uma ilusão].

Ainda não vi *Les Grandes Manoeuvres*, mas tudo indica que a renovação de René Clair consiste na descoberta do amor, revolução no mundo clairiano onde sua importância era pequena. O tratamento do grande assunto em tom menor valerá a René Clair acusações de secura e frieza. Houve na fase anterior de sua obra um grande amor, mas era por Paris, e a fidelidade à cidade mais amada do século é certamente um dos fundamentos da universalidade da arte de René Clair. Se finalmente ele descobriu o amor em profundidade, foi porque se tornou cada vez mais francês. Um depoimento recente mostra como foi ampla a revelação.

Numa entrevista ao *The New York Times*<sup>1</sup> a propósito de *Les Grandes Manoeuvres*, Clair constata que tanto nos filmes americanos quanto nos

soviéticos o amor nunca é o único assunto. Nos primeiros o sexo, de forma mais ou menos velada, tem um grande papel, ao passo que o amor, tal qual é compreendido no continente europeu, tem uma função insignificante. Ele lembra que a expressão *sex appeal* não tem equivalente em francês. Nos filmes americanos e soviéticos, o interesse amoroso é quase sempre um suplemento à ação principal.

Ampliando a sua análise, René Clair observa que nos países de língua inglesa o amor interessa enormemente os poetas e os romancistas, mas muito pouco os autores dramáticos. Ele afirma que não existe uma peça de teatro escrita em inglês onde o amor tenha um papel equivalente ao que lhe dão Racine, Goldoni ou Lope de Vega. E a propósito de Romeu e Julieta: “É uma briga de famílias que forma o elemento dramático. Não há problema sentimental entre Romeu e Julieta. Eles se apaixonam um pelo outro em alguns segundos. É nesses segundos que Marivaux, por exemplo, encontra assunto suficiente para escrever uma comédia em cinco atos”. René Clair pergunta por que Alfred de Musset é desconhecido nos países de língua inglesa. Não seria porque quase todas as suas obras são consagradas ao amor?

Essa demonstração entusiástica feita por um homem beirando os sessenta anos, e o fato de o único assunto de *Les Grandes Manoeuvres* ser o amor, convida-nos a reexaminar sob esse ângulo os filmes recentes de René Clair. Começamos então a nos lembrar, em *Le Silence est d'or*, do amor tardio do quinquagenário, excelentemente interpretado por Maurice Chevalier. Não tínhamos dado importância maior ao fato de em *La Beauté du diable* René Clair salvar não só Margarida como também Fausto, e verificamos agora que isso foi possível por um milagre do amor. E em *Les Belles de nuit* adquire relevo o fato de o herói, depois de tanto procurar o amor no sonho, finalmente encontrá-lo na vizinhança de sua realidade cotidiana.

René Clair ainda não cessou de nos surpreender.

[1957]

---

1. 23 set. 1950.

## René Clair e a amizade

A crítica francesa mais jovem colocou René Clair no purgatório. O grupo encastelado na revista *Positif* não lhe dá muita atenção e os *Cahiers du Cinéma* até hoje não se lembraram de incluí-lo na ótima série de *entretiens* [entrevistas] diante do magnetofone [gravador] para os quais já foram convocados inúmeros cineastas. A única explicação para esta anomalia seria a devoção, aliás justificada, dos redatores dos *Cahiers* por Jean Renoir, pois não é segredo a influência que exerce nos meios de cultura cinematográfica parisiense a rivalidade implícita entre os dois grandes autores cinematográficos e cujas raízes são velhas querelas humanas e artísticas. De qualquer maneira, ultimamente a crítica fiel a René Clair é sobretudo a remanescente da velha geração. Porém, a fidelidade de um Georges Charensol ou de um Pierre Leprohon, escritores úteis mas bastante convencionais e acadêmicos, não é de natureza a promover uma melhor comunicação entre a obra de René Clair e o gosto do dia tal como se manifesta nas revistas jovens. Lendo-as, poder-se-ia ter a impressão de que, chegado aos sessenta anos, o autor de *Entr'Acte* não tem mais nada a dizer, concluindo-se que de uns anos para cá não fez outra coisa senão repetir-se, ou então ensaiar uma renovação para a qual lhe falta fôlego. Com maior ou menor ênfase, esse sentimento chegou a ser bastante generalizado, e muitos dos velhos admiradores de René Clair, entre os quais o autor deste artigo, ao assistirem na época fitas como *Le*

*Silence est d'or*, *La Beauté du diable* e *Les Belles de nuit*, não puderam evitar um sentimento de frustração e encararam com pessimismo o prolongamento eventual da carreira do cineasta. A realização de *Les Grandes Manoeuvres* foi uma surpresa tranquilizadora e a revisão dos três filmes citados provocou sua revalorização, com exceção talvez do segundo, tentativa decididamente pouco convincente de modernização e sobretudo latinização do mito de Fausto.

Tornou-se evidente que não só René Clair não estava esgotado como criador, mas também que se devia a incompreensão precisamente ao tom novo que introduzira em suas fitas. Na fase anterior de sua obra francesa muda e falada, de *Un Chapeau de paille d'Italie* até *Le Dernier Milliardaire* [O último milionário], o admirável mecanismo de desenvolvimento das histórias e sua atmosfera poética eram incessantemente pontuados por uma abundância esfusante de *gags*, tendo o seu estilo ficado associado no espírito do espectador a uma constante fantasia cômica. Diante do evidente empobrecimento, sob esse ângulo, das fitas realizadas depois da guerra, foi fácil decidir que a imaginação de Clair criara exigências às quais não mais podia satisfazer. Foi preciso passar certo tempo para se compreender que o tratamento caprichado e sutil das suas novas obras não encobria um vazio provocado por uma verve esgotada, mas correspondia ao tom novo que procurava para os temas tradicionais da sua preferência ou para o terreno cuja exploração iniciava. O amor, que não tinha na obra antiga de Clair importância maior, adquire relevo na série mais recente, até transformar-se, em *Les Grandes Manoeuvres*, no tema fundamental. Pela primeira vez a comédia dissolve-se explicitamente no drama. Mas ao mesmo tempo, a fita é talvez a expressão máxima do rigor, elegância, lógica e gosto, dos valores cartesianos e clássicos que sempre animaram e disciplinaram a inspiração clairiana. Se, como indica Charensol, a carreira artística de René Clair constitui uma luta permanente entre a sensibilidade e a inteligência, *Les Grandes Manoeuvres* é o momento raro do equilíbrio. No passado, sempre um dos termos havia

sido o dominante, e em sua última fita, *Porte des Lilas*, que será lançada entre nós com o título de *Por ternura também se mata*, a balança pende decididamente para a sensibilidade.

Mesmo que não se aprove o título brasileiro do filme, o fato de nele se incluir a palavra “ternura” deve ser saudado como uma coincidência feliz. No conjunto da obra de Clair a *secura*, a sátira, eventualmente a virulência, são invariavelmente dirigidas contra a burguesia, ao passo que em relação ao povo até a ironia mais aguda é temperada por uma constante ternura. Nada mais terno do que o tratamento dos personagens de *Porte des lilas*. O tema dos *copains*, amigos, companheiros, é um dos veios mais ricos do mundo de René Clair, bastando evocar *A Nous la Liberté, 14 juillet* [14 de julho] ou mesmo *Les Belles de nuit* para sentirmos como a amizade deve ter sido uma de suas experiências humanas mais profundas, provavelmente mais importante do que o amor. Se conseguiu fazer de *Les Grandes Manoeuvres* um grande filme, é porque para um intelectual ou artista francês o amor, mesmo quando não brota na vida como acontecimento essencial, é uma disciplina quase universitária, cultivada cuidadosamente. As variações amorosas das fitas de René Clair não têm quase nunca nenhuma importância, ou então adquirem consistência dramática ou mesmo trágica devido à compreensão das situações humanas por uma inteligência particularmente penetrante, mas que age do exterior. Tudo indica que ao tratar da amizade, o mecanismo criador de René Clair é outro, ele abandona os recursos mais intelectuais em favor dos sensíveis e comunica espontaneamente suas reservas de ternura.

Como em *A Nous la Liberté*, a linha dramática central de *Porte des lilas* é a história de uma amizade entre dois personagens que, para simplificar, definiremos como vagabundos. Em determinado momento, um fato novo ameaça o equilíbrio da relação afetiva. Na primeira fita, o elemento perturbador é o enriquecimento de um dos comparsas, ao passo que em *Porte des lilas* se trata da introdução de um terceiro personagem, criando-se um triângulo dramático da amizade. Os amigos são Juju, combinação de



pobre de espírito e de boa vida, que já seria mendigo se não contasse com o amparo de duas velhas tão pobres quanto ele, a mãe e a irmã, e o Artista, tranquilo tocador de violão que ganha mal a vida trabalhando aqui e ali, nos *dancings* dos bairros proletários. O elemento estranho é um gângster, que os amigos recolhem ao acaso e em seguida protegem, porque têm um bom coração e birra da polícia. Juju fica logo fascinado pelo fora da lei, que fuma cigarros ingleses com filtro e usa pulôveres vistosos, e suas relações com o Artista entram em crise. Juju, porém, é também amigo de todo o bairro, das crianças, do dono do café, de sua filha, que o gângster procura ludibriar; para ele o valor essencial da vida é a amizade e ele mata, realmente, por ternura.

Estilisticamente, *Porte des lilas* presta-se melhor do que as outras obras recentes de René Clair para examinarmos as variações e a permanência de sua maneira. Constatamos que a verve cômica não desapareceu, apenas não é mais cristalizada, mas diluída na construção geral do filme e no seu desenvolvimento. Em determinado momento, a polícia está à procura do bandido e os amigos escondem um sortimento de patê de *foie gras*; quando a preocupação destes é o gângster, é pelas latas de conserva que as autoridades estão interessadas. Vemos por aí que René Clair continua fiel ao recurso do quiproquó, mas de tal forma integrado na estrutura do filme que só a reflexão posterior permite revelar sua utilização. Quanto ao gag propriamente dito, não é mais acentuado, mas apenas indicado, como na passagem saborosa em que o cão policial insiste em encaminhar-se para onde o criminoso se esconde, enquanto o guarda o arrasta para outra direção e comenta, mal-humorado: “Esse cachorro não sabe nada”.

No universo de René Clair os tipos são mais significativos do que os caracteres, e assim o problema do ator não tem na sua obra uma importância maior. O Artista é interpretado por Georges Brassens, o melhor cançonetista francês da atualidade, mas que na fita só canta ocasionalmente e limita-se a ser uma presença calma e naturalmente carrancuda. Com ele, contrasta Pierre Brasseur, como Juju, num papel de

composição. Brasseur é entre os atores franceses o maior cabotino, a expressão entendida sobretudo como definição de temperamento e estilo de interpretação, sendo provável que a encarnação de Juju tenha sido em última análise um compromisso que resultou do choque de sua personalidade com a do realizador.

Foi realmente feliz a escolha da última fita de René Clair para uma exibição em benefício do Centro Dom Vital e da Cinemateca Brasileira. As instituições que se dedicam parcial ou integralmente à cultura cinematográfica têm o maior respeito por um homem que há 35 anos dignifica e enriquece o cinema mundial.

[1958]

## NOVIDADES DA FRANÇA

## Ante-estreias francesas

O Festival História do Cinema Francês organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio e que será apresentado em São Paulo, a partir de setembro pela Cinemateca Brasileira no Palácio da V Bienal, é composto de duas séries bem articuladas de manifestações cuja natureza, porém, é sensivelmente diversa. Ao lado da grande retrospectiva histórica ilustrando mais de sessenta anos de cinema, inclui-se um grupo de filmes recentes e inéditos. Dos três meses de festival uma semana é reservada para as ante-estreias. Haverá pequenas variantes entre as duas capitais. No Rio a retrospectiva foi interrompida para permitir a apresentação da série recente, e em seguida retomada, ao passo que em São Paulo a primeira semana será dedicada às ante-estreias. Em um caso como no outro, o festival é inaugurado com *A grande ilusão*, escolha particularmente feliz pois o filme de Jean Renoir é ao mesmo tempo um clássico que os especialistas nunca cessaram de estudar e uma obra cujo relançamento comercial é esperado com interesse pelo público em geral. Num inquérito recente promovido sob os auspícios da Exposição Internacional de Bruxelas e do qual participaram mais de uma centena de historiadores e críticos de todo o mundo, assim como um júri internacional de cineastas, *A grande ilusão* foi classificado entre os seis melhores filmes de todos os tempos. Pessoalmente situo esse filme abaixo de *La Règle du jeu* na obra de Renoir, mas isso não vem ao caso, pois indiscutivelmente o drama de

guerra interpretado por Erich von Stroheim, Jean Gabin, Pierre Fresnay e [Marcel] Dalio também é uma obra-prima.

O programa dos filmes inéditos não será em São Paulo exatamente o mesmo do Rio. *Mon Oncle* [*Meu tio*], já exibido aqui, participou da seleção carioca, tendo recebido a placa de ouro destinada ao melhor filme da série de ante-estreias. As placas de ouro ou de prata para premiar filmes, cineastas, artistas e instituições são uma iniciativa do Ministério das Relações Exteriores, cuja Divisão Cultural manifesta assim o desejo de incluir o cinema entre as manifestações de cultura que prestigia. O júri de premiação, formado por quase todos os críticos de cinema do Rio, compreendeu ainda o mineiro Maurício Gomes Leite, o paulista Rudá de Andrade e foi presidido pelo diplomata Carlos Jacinto de Barros, velho amor da arte cinematográfica, que aproveita as estadas profissionais no exterior para completar e aprofundar seu conhecimento dos clássicos, ao mesmo tempo que segue atentamente as manifestações mais jovens do cinema e da crítica contemporânea. Essa familiaridade com o cinema é completada por um comércio muito vivo com as artes nobres e isso confere a Carlos Jacinto de Barros uma sensibilidade crítica aguda e moderna. Acrescentando-se mais um traço a esse rápido perfil — o respeito que nutre pela opinião alheia — temos a figura ideal para presidir um júri numeroso e bastante heterogêneo em temperamentos, como foi o do festival carioca. Os meios de crítica cinematográfica do Rio salientavam-se até há pouco tempo pelas divergências dilacerantes, não só de natureza estética, o que é normal, mas de conteúdo pessoal, que se manifestavam em seu seio. Reunindo pela segunda vez cerca de vinte críticos cariocas num empreendimento comum, o Museu de Arte Moderna do Rio demonstrou que o amor pelo cinema não é, necessariamente, fator de dissensão. A assiduidade de todos não só nas ante-estreias como também nas sessões de retrospectiva indica até que ponto o movimento de cultura cinematográfica é o terreno natural e comum onde todos poderão se encontrar acima das diferenças estéticas, ideológicas ou humanas.

A placa de ouro para o melhor filme foi, pois, concedida a *Mon Oncle* e não protestarei contra a decisão, pois a minha admiração por Jacques Tati redobrou depois da sua última fita. Certa hesitação no meu espírito reflete apenas a alta qualidade de outras fitas apresentadas. Pelo menos duas que conheço, *Un Condamné à mort s'est échappé* [Um condenado à morte escapou] e *Les Amants* [Os amantes], mereceriam tanto quanto *Mon Oncle* o primeiro lugar. É pouco provável que a excelência desse trio seja atingida por alguma outra obra apresentada nas ante-estreias; seria bom demais. A presença de três ótimos filmes entre sete escolhidos na produção francesa atual satisfaz totalmente minhas exigências. Essas impressões são confirmadas pelo relatório do júri de premiação divulgado na semana passada. No escrutínio para a escolha do melhor apareceram classificados em segundo lugar *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Les Amants*, cada um com quatro votos. Os aplausos que acolhiam o enunciado dos títulos indicavam a presença também no público de consideráveis minorias cuja preferência recaía sobre os filmes de Robert Bresson e Louis Malle. Nesses dois se concentrará provavelmente a atenção do público paulistano durante a semana de ante-estreias do festival, salvo alguma surpresa, pois filmes que não provocaram muito interesse nos cariocas poderão eventualmente conquistar nossa adesão. Além do mais, é preciso não esquecer os resultados possíveis da variação, mesmo ligeira, nas programações. *Les Espions* [Os espiões], de Clouzot, não foi exibido no Rio e participará do festival paulista. Limitamos entretanto os comentários de hoje aos filmes que já conheço, *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Les Amants*, obras que por si só e a títulos diversos seriam suficientes para colocar o moderno cinema francês em posição eminente.

As limitações do comércio cinematográfico brasileiro e o fato de não ter a Cinemateca Brasileira conseguido até hoje meios de ação são responsáveis por alguns aspectos singulares do nosso panorama cultural cinematográfico. É característico o caso de Robert Bresson, autor de *Un Condamné à mort s'est échappé*. Essa figura absolutamente excepcional

não só dentro da produção contemporânea mas inclusive na história do cinema é entre nós quase desconhecida. Evidentemente Bresson não depende do cinema para viver, pois em quase vinte anos realizou apenas quatro filmes. *Les Anges du péché* [*Anjos do pecado*] foi visto em São Paulo por um público limitado logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Uma cópia em dezesseis milímetros e em mau estado de *Les Dames du Bois de Boulogne* [*As damas do bosque de Boulogne*] foi exibida em alguns clubes de cinema. *Le Journal d'un curé de campagne* [*O diário de um pároco de aldeia*] não encontrou um exibidor que o aceitasse. O primeiro contato real de Bresson com o público brasileiro será através de *Un Condamné à mort s'est échappé*. Não sei se os três primeiros filmes estão incluídos na série retrospectiva do festival. Seria uma ocasião oportuna para procurarmos compreender qual o propósito essencial desse autor de filmes. Não resta dúvida de que Bresson procura se aproximar do mistério da condição humana. Em *Les Anges du péché* a situação religiosa evocada poderia levar a crer que o misticismo bressoniano se satisfizesse com um enquadramento tradicional. O que estimula a ação de *Les Dames du Bois de Boulogne* é o ciúme, o rancor e o desejo, mas o sopro gelado que anima essa adaptação de um conto do século XVIII tem a mesma natureza da quente exaltação que percorre a fita anterior. Um parentesco igualmente obscuro une os dois filmes seguintes. Em *Le Journal d'un curé de campagne* a maneira que Bresson encontrou para se exprimir foi procurar a mais total fidelidade ao romance de Georges Bernanos. O resultado dessa determinação teve algo de estranho. *Le Journal d'un curé de campagne* é ao mesmo tempo inseparável do livro que o inspirou e do filme seguinte de Bresson, embora não haja nenhuma relação entre o romance de Bernanos e *Un Condamné à mort s'est échappé*. À luz da aventura do tenente Fontaine, herói dessa última fita, o drama do personagem da outra, o jovem padre de Ambricourt, é antes de mais nada ocasião para Bresson perguntar a que pode ser reduzido o ato de viver e lutar. Para o espectador de satisfação fácil, a missão patriótica do primeiro e a sacerdotal do

segundo são razões suficientes, mas o propósito de Bresson é, através de situações expostas minuciosamente, procurar ao menos um vislumbre das mais secretas raízes da força humana. Ainda não revi a última fita de Bresson e encontro dificuldades em analisar os recursos estilísticos que emprega nessa fita, a mais despojada e intensa de sua obra. Essa história de um condenado à morte que consegue escapar é o contrário do filme de ação. Esse drama essencialmente interior nada tem de psicológico. Do personagem principal ficamos conhecendo praticamente apenas o físico e o comportamento. O filme é constituído sobretudo de atos e objetos nus. O diálogo raro e o comentário abundante mas direto e contido ajudam-nos a compreender a natureza essencialmente literária da arte cinematográfica de Bresson. Jogando com elementos de extrema secura, cria uma obra dominada pela mais fremente emoção.

Se Robert Bresson é um metafísico em plena maturidade, seu antigo assistente Louis Malle é um jovem moralista. Os seus dois primeiros filmes, *Ascenseur pour l'échafaud* [*Ascensor para o cadafalso*] e *Les Amants* estão programados para a semana de ante-estreias. Vi o segundo no Rio e há muito tempo uma obra de jovem cineasta não me causava tanta satisfação. Muita gente se surpreendeu com a diferença de tratamento dado às duas metades da fita, mas essa discrepância estilística está perfeitamente justificada. É a história de uma mulher que era esposa, mãe, amante, amiga, patroa, mas num quadro do mais corrente e inumano convencionalismo. Na realidade essa criatura, feliz ou infeliz, ainda não havia nascido para a verdadeira vida. Essa primeira parte é desenvolvida num tom exterior, cínico e brilhante. Quando a mulher encontra alguém que lhe revela a própria autenticidade, sacrifica num só movimento lar, marido, filho, amante e amiga. Essa parte é conduzida num estilo poético ao mesmo tempo íntimo e fantasmagórico. Não foi somente conseguindo unidade dramática apesar da justaposição de formas de expressão tão diversas que Louis Malle realizou uma grande proeza artística. Diluindo



um erotismo de alta escola no mais puro lirismo, atinge um nível de emoção estética que desencoraja qualquer polêmica.

Se as qualidades dos filmes de François Truffaut, Claude Chabrol, Edouard Molinaro e dos outros membros da *Nouvelle vague* cinematográfica francesa puderem competir com a inspiração e o talento revelados por Louis Malle em *Les Amants*, não restará dúvidas de que o cinema francês é hoje o primeiro do mundo.

[1959]

# Impressões cariocas

A ida ao Rio para participar com os colegas do Museu de Arte Moderna carioca da acolhida a Henri Langlois, conservador da Cinémathèque Française, ofereceu-me ocasião de ouvir grande variedade de opiniões sobre os filmes selecionados para a Semana do Cinema Francês, já realizada na capital da República e que será apresentada em São Paulo no Cine Regência de 28 de setembro a 4 de outubro, como abertura para o Festival História do Cinema Francês, o qual terá início imediatamente depois no Palácio da V Bienal. Num comentário recente a respeito das ante-estreias da Semana interessei-me exclusivamente por dois filmes, *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Les Amants*. O fato de só ter assistido aos filmes de Robert Bresson e Louis Malle explica a escolha, mas não foi o único motivo que me levou a concentrar a atenção nessas duas obras. A análise dos escrutínios do júri carioca e as reações do público que ouvia a proclamação dos resultados deram-me a impressão de que excluído *Mon Oncle*, o grande vencedor, a preferência dos espectadores se distribuía equilibradamente entre *Un Condamné* e *Les Amants*. Na realidade, um exame mais atento das reações nos meios de cultura cinematográfica do Rio permite constatar que setores ponderáveis não hesitam em situar no primeiro plano os filmes de Edouard Molinaro e Jacques Becker, havendo ainda pessoas para as quais o nome mais interessante, em que pesem as deficiências técnicas, é o do jovem diretor Claude Chabrol. E existem

ainda os que conservam admiração por Claude Autant-Lara. Se todos tivessem razão, o nível artístico da Semana do Cinema Francês ultrapassaria os sonhos mais otimistas. Ainda não chegou o momento de opinar pois não vi os filmes de Becker, Molinaro, Chabrol e Lara, mas admito certo ceticismo; entretanto, o calor com que se exprimem os partidários dessas diferentes fitas decidiu-me a assisti-las todas. Assim sendo, verei os sete programas da Semana pois faço questão de rever as obras que já conheço: *La Grande Illusion*, *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Les Amants*. É diverso o grau da minha intimidade com cada uma dessas obras. A primeira é indiscutivelmente uma obra-prima, sendo provável que a segunda também se inclua nessa categoria. Quanto a *Les Amants*, já manifestei nesta coluna a alta estima em que tenho essa amostra da *Nouvelle vague* cinematográfica da França.

*La Grande Illusion* teve grande papel na minha formação. Nunca fui fã, pelo menos de cinema, última das expressões intelectuais e artísticas a conquistar a minha atenção. Uma revista que fundei em 1935 cuidava de tudo exceto de filmes.\* Durante muito tempo atribuí a Eisenstein e Chaplin o início do meu interesse estético pelo cinema. Pensando em termos de processo intelectual consciente, não há dúvidas de que as fitas do russo e do inglês, assistidas na companhia de Plínio Sussekind Rocha e por ele comentadas, tenham aberto o meu espírito para o cinema. Mas a obra cinematográfica que teve um papel correspondente à leitura de *Os Maias* na adolescência ou, mais tarde, à visão de uma jarra azul de Cézanne, anúncio ainda confuso do nascimento de um gosto pertinaz — foi *La Grande Illusion*, de Jean Renoir. Os livros, quadros, músicas ou peças que tiveram essa função iniciadora conservam para o interessado virtudes que não emanam necessariamente de suas qualidades intrínsecas. No meu panteão literário não é das mais eminentes a posição de *Os Maias*, mas periodicamente sinto vontade de reler o livro. Tais frutas e flores de Zurbarán ou Caravaggio dão alegria incomparavelmente superior à da jarra azul, mas é outra a natureza da constância com que a tela de

Cézanne se impõe à memória. Admiro muito mais *La Règle du jeu*, também de Renoir, do que *La Grande Illusion*, mas tenho com essa última uma intimidade, uma sensação de conforto e reconhecimento, no sentido etimológico da expressão, sem paralelo na história de minhas emoções cinematográficas. Em suma, diante de *Os Maias*, do vaso de Cézanne e de *La Grande Illusion* não sou mais leitor contemplador ou espectador, mas consciência da misteriosa fusão. Essa experiência é, creio, bastante generalizada, mas só se manifesta como revivescência de situações necessariamente raras na vida de cada um, quando a comunicação com determinada obra de arte nos concede nova dimensão no usufruto da realidade.

Nada mais difícil do que abordar essas obras cruciais. O exame crítico é um processo de aproximações sucessivas, implicando num grau de distanciamento cuja redução é constante, sem nunca chegar à anulação. O comentário a respeito de *La Grande Illusion* me obrigaria a inverter o processo e a desencadeá-lo artificialmente. Não se trata apenas de uma fita que existe em mim conservada pela memória auditiva, visual e afetiva. Para fixar a natureza dessa identificação é necessário dizer ainda que certamente me sinto dentro da fita muito mais à vontade do que o próprio autor. Esse estranho sentimento de fusão é pura vivência e bloqueia o espírito crítico. Procurando exercê-lo, violo e destruo minha intimidade com a fita. Quando escrevo ou falo sobre *La Grande Illusion* tenho a impressão desagradável de que ambos, a fita e eu, somos outros. Pude constatar que continua viva a alucinação, ao trocar ideias com jovens espectadores cariocas entusiasmados com a fita. De qualquer maneira, a inclusão de um filme realizado há mais de vinte anos entre as ante-estreias da Semana do Cinema Francês fortifica os liames entre essa manifestação e o festival retrospectivo História do Cinema Francês durante o qual muitas outras fitas de Renoir serão exibidas.

Também não encontrei facilidade em conversar com os jovens sobre *Un Condamné à mort s'est échappé*. Só vi a fita uma vez, há cerca de três anos,

e fiquei tanto mais fascinado ao constatar com o correr do tempo como se aprofundara a necessidade de revê-la. Esse estado de espírito é, aliás, idêntico em relação a toda a obra de Robert Bresson. O rigor fanático com que o cineasta se opõe ao espetáculo cinematográfico, o estilo seco e ao mesmo tempo francamente literário, dificultam os primeiros contatos. O lançamento de *Un Condamné à mort* no Brasil permitirá que finalmente se discuta Bresson com o mesmo entusiasmo com que se comenta Jacques Tati. No momento, a opinião cinematográfica carioca debate a definição dada por José Sanz aos admiradores de *Mon Oncle*. Segundo o crítico ferino, trata-se do grupo de *À la Recherche du Chaplin perdu* [À procura do Chaplin perdido].

O filme que provocou menos polêmicas foi *Les Amants*. Nos variados contatos que mantive no Rio só encontrei um adversário da obra de Louis Malle. Essa opinião isolada tinha motivações extracinematográficas, pois tratava-se de alguém decepcionado por não ter encontrado em *Les Amants* o mais leve traço de pornografia. Foi justamente esse filme apreciado quase unanimemente pelo público carioca do festival o escolhido para alvo de uma campanha cuja natureza exata, a nosso ver, ainda não foi esclarecida. Quem iniciou os ataques contra *Les Amants* foi o sr. Ibrahim Sued. Seus argumentos encontraram eco num respeitável porta-voz eclesiástico e atingiram rapidamente as mais altas esferas governamentais. Ironizar sobre essa confusão entre as colunas sociais e as do templo não ajuda a compreender o que se passa. Na verdade, é normal a aversão do sr. Ibrahim Sued pela obra de Louis Malle. A história da fita gira em torno da força explosiva da autenticidade. O mundo que é descrito, negado e vencido é precisamente aquele refletido nas colunas sociais. Por motivos óbvios, não teria sentido uma discussão a respeito do filme com o sr. Ibrahim Sued. Ainda que a formação do colunista social lhe permitisse lançar-se no exercício da troca de ideias a polêmica não se prolongaria, pois sua reação defensiva é perfeitamente justificada. Louis Malle realmente combate a moral do sr. Ibrahim Sued.

O caso da personalidade eclesiástica é diverso e respeitável. É pena, porém, que os porta-vozes brasileiros da Igreja não tenham acompanhado o movimento de ideias que se processou na Itália e na França por ocasião do lançamento de *Les Amants*. Eu recomendaria particularmente a leitura dos textos de Amédée Ayfre, atualmente a mais alta e serena expressão da crítica cinematográfica católica. Ayfre faz as maiores reservas sobre a inspiração de *Les Amants* mas constata que a audácia, a poesia, a harmonia e a beleza da fita têm a mesma natureza de *Le Baiser*, de Rodin. O crítico lembra as galerias do museu do Vaticano, repletas de obras cuja inspiração está em formal desacordo com o cristianismo e acrescenta que em todas as épocas *as almas fracas* e os *espíritos extremados* desejaram aniquilar essas manifestações artísticas. A alusão de Ayfre aos papas que impediram a ação dos moralistas mutiladores de estátuas e quadros não é apenas uma evocação histórica. Num artigo recente, Moniz Viana se refere às polêmicas que antecederam à apresentação de *Les Amants* no festival de Veneza do ano passado. Desencadeou-se uma campanha de imprensa semelhante à iniciada no Rio pelo colunista social, isto é, como escreve Amédée Ayfre, “*des attaques qui n'étaient pas tout à fait désintéressées*” [ataques nem um pouco desinteressados]. O que desencorajou as intrigas e permitiu a exibição do filme de Louis Malle foi a intervenção superior e equilibrada do cardeal da cidade, o prelado que dois meses mais tarde seria eleito papa.

No momento em que escrevo, os jornais noticiam as primeiras reações governamentais à campanha iniciada pelo sr. Ibrahim Sued. O ministro da Justiça opinou que *Les Amants* é “uma grande expressão de arte” mas decidiu que a fita deve ser cortada. Este assunto merece ser seguido cuidadosamente pela opinião pública. Não participaremos de polêmicas estéreis mas voltaremos ao exame da questão se as declarações atribuídas ao sr. Armando Falcão se transformarem em ato governamental.\*\*

[1959]

---

\* Trata-se da revista *Movimento*, editada por Paulo Emílio em 1935, com recursos próprios e buscando a integração da geração modernista com os “novíssimos”. Para mais informações, cf. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (Orgs.), *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme/MEC, 1986.

\*\* Além de Ibrahim Sued e do pároco local, a Confederação das Famílias Cristãs manifestou-se a respeito do filme de Malle no Suplemento Literário (30 abr. 1960): “A maré montante dos abusos, a relaxação cada vez maior do senso moral da Censura Federal, a invasão dos filmes de caráter utilitário, estranhamente empenhados em pregar ‘moral’ através da arte, em querer ‘convencer’ o povo pelas imagens muitas vezes desonestas e fraudulentas, mas ‘convencer’ vencendo- o pelo fascínio das cenas eróticas e doentias, em que não se vê mais nada além do adultério, da prostituição e da criminalidade em geral, tudo banhado de luz e de sons, esse crescendo de atrevimento e de provocação chegou às raias da própria infração penal comum”. Para rebater a Associação, o crítico escreveu cinco ensaios radicais com o título “Os amantes ultrajados” (*O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 20 fev. - 20 mar. 1960).

# Robert Bresson

*Um condenado à morte escapou* será provavelmente a maior surpresa da Semana do Cinema Francês. Os filmes de Renoir, Becker, Autant-Lara, Clouzot, Molinaro e Malle terão certamente grande sucesso, mas nenhuma dessas obras médias, boas ou excelentes dará ao público o sentimento inesperado que lhe reserva Robert Bresson sobre quem nossos espectadores estão mais desprevenidos do que os de outros países. Na Europa e nos Estados Unidos, a crítica e o público, ao se defrontarem com *Um condenado à morte escapou*, já conheciam *Journal d'un curé de campagne*, ao passo que no Brasil esta fita não encontrou exibidor. O primeiro contato entre nosso público e Bresson vai ser brusco e desconcertante. Se ele é desconhecido em nosso país, não é somente porque suas obras nunca tenham sido exibidas aqui; as agências noticiosas e a publicidade cinematográfica internacional inundam os cotidianos com informações a respeito de fitas que nunca chegam até nós. Bresson, porém, é um homem extremamente reservado, suas entrevistas são raras e ele impõe seu pudor aos produtores. É mesmo surpreendente que os encontre. O rigor de Bresson explica sua filmografia, composta por uma lista interminável de projetos e apenas cinco filmes realizados, entre os quais uma comédia de curta-metragem. É pouco para 25 anos de atividade cinematográfica. Não é, porém, a primeira vez que um autor de poucos filmes se coloca entre os maiores nomes da história do cinema. A expressão



“cineasta” adquiriu em nossos dias um sentido limitado e um pouco ridículo que em todo caso define mal a posição de Bresson na vida francesa. Ele é, na realidade, uma das expressões de arte e pensamento mais exigentes da França contemporânea, com a particularidade de se manifestar exclusivamente através do filme.

Sei muito pouco sobre esse homem de 52 anos de idade que foi pintor e assistente de René Clair. Julien Green, que colaborou com ele num dos seus projetos não realizados, um filme sobre Inácio de Loyola, faz no quinto volume do seu *Journal* algumas anotações sumárias, mas que lançam certa luz sobre as criações do autor de *Um condenado à morte escapou*. Bresson aparece como inimigo dos efeitos pitorescos, a começar pelos milagres. Por outro lado, acha que as diversas biografias devem ser postas de lado depois de conhecidas. O que ele pede a Julien Green é a reconstrução interior de Santo Inácio.

Reserva, pudor, exigência, inferioridade, essas expressões se apresentam espontaneamente quando se cuida da obra de Robert Bresson, mas não se aplicam bem a Giraudoux, Cocteau ou mesmo Bernanos, nomes indissolivelmente ligados a *Les Anges du péché*, *Les Dames du Bois de Boulogne* e *Journal d'un curé de campagne*. Nada mais literário, inclusive no ingênuo sentido pejorativo, do que os diálogos de Giraudoux e Cocteau para aquelas duas fitas. Utilizados, porém, por Bresson, seu papel é acusar a desencarnação do drama, aniquilar a importância do episódico, a fim de permitir o afloramento dos movimentos mais profundos do espírito. Conduzidos por Bresson, os grandes atores profissionais de *Les Anges* e de *Les Dames* dizem textos de escritores brilhantes num ritmo puramente interior. A réplica de Jacques em *Les Dames*: “*Il n'y a pas d'amour, Hélène, il n'y a que des preuves d'amour*” [Não existe amor, Helena, há apenas provas de amor] — que um crime recente tornou célebre na França — tem aspecto de jogo estimulante e gratuito, característico de Cocteau, somente no libreto da fita. No contexto fílmico bressoniano é apenas um entre os muitos indícios intimamente entrosados que insinuam a presença

do orgulho feminino ferido. Este é o tema central das duas primeiras grandes fitas de Bresson. *Les Anges du péché* desenvolve-se em torno de um alto combate espiritual e *Les Dames du Bois de Boulogne* é a história de uma pérfida vingança, mas a freira, a assassina e a senhora de sociedade dessas fitas são mulheres cujo traço essencial de caráter é o orgulho. Não ficaria surpreendido se viéssemos a concluir que *Journal d'un curé de campagne* e *Um condenado à morte escapou* são exaltações do orgulho masculino.

Bresson não adaptou ao cinema obras de Giraudoux ou Cocteau, esses foram apenas seus colaboradores literários. Foi outra a natureza da articulação com Bernanos. O romancista já morrera ao ser realizado o filme baseado no seu livro. *Journal d'un curé de campagne* foi justamente considerado como um caso singular de fidelidade cinematográfica a um texto literário. Bresson respeitou inclusive a forma de diário. Todas as situações do filme são escrupulosamente calcadas no romance e o mesmo acontece com os diálogos. O filme é Bernanos puro e ao mesmo tempo puro Bresson. Como foi isso possível, se existe um abismo entre o estilo de um e o de outro, o primeiro cheio de expansão e exuberância, o segundo dominado pela contenção e o rigor? A explicação está no fato de que se tudo o que há no filme existe no romance, a recíproca não é verdadeira; Bresson não simplificou nem deformou o que escolheu, mas no ato da escolha afirmou-se. *Journal d'un curé de campagne* é a história de um padre jovem, inábil, inexperiente, perplexo, doente, que encontra energia para levar avante a sua missão. No filme como no romance, a força do personagem está na sua paixão cristã, na Graça que o anima, mas podemos perguntar se esta noção tem o mesmo sentido para Bernanos e para Bresson. Um personagem do romance, o dr. Delbende, afirma que ele e o jovem padre pertencem à mesma raça e a este último que lhe pergunta surpreso qual é essa raça, o médico ateu responde: "*Celle qui tient debout. Et pourquoi tient-elle debout? Personne ne le sait, au juste. Vous allez me dire: la grace de Dieu? Seulement, moi, mon ami, je ne crois pas en Dieu.*"

*Attendez! Pas la peine de me réciter votre petite leçon, je la connais par coeur. 'L'esprit souffle où il veut, j'appartiens à l'âme de L'Eglise' — des blagues*” [Aquele que permanece de pé. E por que ela está de pé? Ninguém sabe exatamente. O senhor vai me dizer: a graça de Deus? Mas é que eu, meu amigo, eu não acredito em Deus. Espera! Não adianta me recitar sua liçãozinha, eu a conheço de cor. “O vento sopra onde quer, eu pertenço à alma da Igreja” — piadas]. Depois de outras considerações, o dr. Delbende conclui: “*Je me demande si nous ne sommes pas simplement des orgueilleux*” [Me pergunto se nós não somos simplesmente orgulhosos].

Não há dúvida de que para Bresson o padre do *Journal* e Fontaine, o personagem de *Um condenado à morte escapou*, são magnificamente orgulhosos, cada um à sua maneira, e pertencem ambos à raça dos que ficam de pé. E é curioso lembrar que o primeiro título de *Um condenado* foi precisamente a citação evangélica *L'esprit souffle où il veut* [João 3:1-8].

Mas *Um condenado à morte escapou* nada tem a ver com Bernanos. Desta vez, aliás, não aparece nome de grande escritor nos letreiros da fita. Ela se baseia num texto publicado em um hebdomadário e no qual um antigo resistente, o comandante André Devigny, narra a sua fuga do forte de Montluc, onde se encontrava condenado à morte pela Gestapo. Ainda aqui é através da mais estrita fidelidade que Bresson atinge a liberdade criadora dentro do seu estilo pessoal. Na história do padre, os problemas que enfrentava nos interessavam cada vez mais em função de sua vida interior. Em *Um condenado*, os meticulosos preparativos para a fuga nos interessam a ponto de pretermos a respiração, mas o que fascina é o personagem, é a prodigiosa força interior, a qual não é propriamente expressa. Os atos e as palavras são apenas sinais incompletos de uma obstinada e misteriosa tensão.

Torna-se evidente o motivo que obrigou Bresson a abandonar o emprego de atores profissionais. A busca da interioridade exclui a representação e exige fisionomias inéditas. É sabido que Bresson frequenta longamente seus intérpretes antes de iniciar as filmagens. Poder-se-ia pensar que

durante esse tempo procura impregnar o personagem no ator. Na realidade, ele nada explica ao interessado, mas procura impregnar-se dele. Numa das raras declarações públicas sobre sua arte, Bresson explicou que para ele a palavra *prise, prise de vue* [tomada] é exatamente sinônimo de captura. Trata-se de surpreender o ator, de captar na fisionomia de uma criatura viva o que há de mais pessoal, raro e secreto, a centelha que fornecerá elementos para o realizador desenvolver o problema da sua criação. Esse método exige muita filmagem. Os 3 mil metros de *Um condenado à morte escapou* foram escolhidos entre 80 mil filmados. A montagem é um momento igualmente crucial no trabalho do realizador. O critério que preside a operação não é só o da técnica narrativa. Em última análise, o sentido profundo da obra é dado pela sucessão de *centelhas* captadas durante as filmagens. É o que nos dá nos filmes de Bresson o sentimento extraordinário de que os acontecimentos lógicos e exteriores estão totalmente subordinados à obscura intensidade da vida interior dos personagens.

O cinema sempre conheceu momentos de interioridade não expressa, mas eram apenas momentos, tratava-se de uma interioridade no espaço. Robert Bresson a projeta no tempo. Só ele poderia filmar o orgulho secreto dos que não capitulam.

[1959]

# Henri-Georges Clouzot

Henri-Georges Clouzot é para mim um problema. Logo depois da guerra, quando vi *Le Corbeau* [*Sombra do pavor*] e em seguida *Quai des Orfèvres* [*Crime em Paris*], não tive dúvidas em considerá-lo como um autor cinematográfico de primeiro plano, a ser colocado na linhagem de Jean Renoir e René Clair. Hoje, entretanto, não ousa situá-lo em pé de igualdade artística com Robert Bresson ou Jacques Tati. Clouzot é apenas um realizador de nível alto, que se enfileira ao lado de Jacques Becker, Yves Allégret, René Clement e Claude Autant-Lara. Seria inexato afirmar que tenha decaído. Na realidade, nunca cessou de progredir e essa circunstância cria o problema, pois o constante aperfeiçoamento profissional teve como consequência direta a limitação de sua estatura de criador.

Os quatro anos de ocupação alemã não foram desfavoráveis ao cinema francês, bastando lembrar que Robert Bresson realizou então seus dois primeiros filmes e Marcel Carné, *Les Enfants du paradis* [*O bulevar do crime*]. O mesmo não se pode dizer do período imediatamente posterior à Libertação.

A atmosfera cinematográfica encontrava-se envenenada por um resistencialismo comunizante, moralizante e falso. A paixão política se confundia com surdas rivalidades profissionais. As perspectivas artísticas estavam falseadas a ponto de permitir a Jean Delannoy, Christian-Jacque e

até a Louis Daquin aparecerem como grandes homens de cinema. Quanto a Clouzot, era na época autor proibido. Seus filmes haviam sido retirados da circulação e ele fora classificado por uma comissão de expurgo como *interdit à vie*, isto é, fora expulso para sempre da corporação cinematográfica. É inútil procurar motivações válidas no processo que lhe fizeram. Vítima do triunfo momentâneo da imbecilidade, foi julgado e condenado por haver feito *Le Corbeau*.

Clouzot não foi acusado de trabalhar para uma produtora controlada pelos alemães, o que era verdade, porque os membros da comissão cinematográfica de expurgo estavam no mesmo caso. Foi condenado porque o seu filme teria sido utilizado na Alemanha como propaganda antifrancesa. Na realidade, antes dos juízes comunistas franceses a censura nazista julgara o filme imoral e proibira sua exibição em território alemão. A condenação de Clouzot foi o fruto de uma cabala que desonrou definitivamente o grupo de cineastas de terceira ordem cuja intenção fora obter em proveito próprio o controle do cinema francês. *Le Corbeau* comprometeu Clouzot, mas também o salvou. A partir de 1945 processou-se na França a extraordinária florescência dos clubes de cinema; a exibição da fita nas sessões privadas provocava o entusiasmo das jovens audiências e acusava a anemia do cinema oficial de então. Na primeira vez que vi *Le Corbeau*, em um clube parisiense, Clouzot se encontrava na sala e a ovação que recebeu no final da projeção transformou-se em manifestação de protesto contra a determinação que o impedia de filmar. Há anos sem trabalho, com a fisionomia cansada e um fulgor estranho no olhar, Clouzot recusou-se a falar e limitou o agradecimento a um rápido e nervoso movimento de cabeça. Mais tarde eu soube que naquele período os amigos do cineasta temiam que se matasse. O movimento em favor de Clouzot e *Le Corbeau* ampliou-se, o *interdit à vie* foi anulado e a fita liberada.

*Le Corbeau* está incluído no Festival História do Cinema Francês ora em curso no Rio e que será apresentado a partir de outubro no Palácio da V Bienal. Há muitos anos não revejo o filme e me pergunto se conserva o seu

poder. É possível que o julgue agora à luz dos filmes mais recentes do autor e nele encontre as raízes dos elementos que me desconcertam no Clouzot de hoje. De qualquer maneira, a fita significou para mim a descoberta de um autor na plena acepção da palavra, isto é, alguém que define uma concepção do mundo através dos personagens que cria e da história que narra. A visão que Clouzot tem da vida é profundamente pessimista. O drama do lugarejo infestado por uma epidemia de cartas anônimas é o da incerteza sobre as pessoas e as relações humanas, é o retrato de um mundo naturalmente corrompido e secretando espontaneamente o mal.

Em *Quai des Orfèvres*, primeiro filme realizado depois do ostracismo, existe um tom pessoal mais íntimo. A experiência recente do autor não fora de natureza a atenuar-lhe o pessimismo, mas ao lado da exacerbação nervosa encontra-se no novo filme uma melancolia contemplativa que não está longe da serenidade. Alguns julgaram ver nessa fita uma atenuação considerável do império do mal ou mesmo uma concessão aos bons sentimentos. *Quai des Orfèvres* é obra mais ambígua do que *Le Corbeau* e portanto mais humana; não ignora a amizade e o amor. A descoberta desses dois elementos terá consequências na obra de Clouzot. Em *Manon* [*Anjo perverso*] ele prolonga sua polêmica e exprime angústia, mas o tema fundamental da obra é o amor. Em *Salaire de la peur* [*O salário do medo*] o centro deveria ser a amizade, mas chegamos aqui ao momento em que o desenvolvimento cinematográfico do autor transformou-se em negação dos seus propósitos artísticos mais profundos.

São prodigiosos os progressos de Clouzot na utilização do instrumento cinematográfico desde *Le Corbeau* até *Salaire de la peur*. Atingiu uma maestria profissional única no cinema francês. Ao mesmo tempo, a sua personalidade de criador foi até certo ponto substituída pela do espectador. Não é sem razão que ele define o diretor de cinema como o primeiro espectador do filme e representante dos milhões de pessoas que verão o filme depois de pronto. Essa dupla posição de controlador dos meios de

impressionar e de receptor das impressões médias leva ao cálculo cada vez mais meticuloso. É o resumo em uma pessoa do mecanismo complexo da *produção-previsão* instaurado nas indústrias cinematográficas. Um homem dotado desse talento vê aumentar consideravelmente o seu poder automático sobre o público, mas diminui na mesma proporção a sua integridade de autor. Clouzot se encontra na posição dos grandes oradores que simultaneamente empolgam, exprimem e desprezam o auditório. Como os demagogos de alto nível, aprecia a operação bem conduzida, não lhe faltando inclusive a margem de sinceridade sem a qual não há mistificação perfeita. Esse é o Clouzot de *Le Salaire de la peur* e *Les Diaboliques* [As diabólicas].

*Le Salaire de la peur* sugere uma textura social e humana essenciais para o autor Clouzot. Mas o *primeiro espectador* estava alerta e não foi difícil ao técnico excepcional transformar aquele drama de condenados numa história destinada apenas a empolgar o público durante duas horas por um contato permanente com os seus nervos. Em *Les Diaboliques* o autor Clouzot é novamente devorado. Tratava-se de uma volta ao universo de danação de *Le Corbeau*, mas concentrado, reduzido quase às proporções do inferno sartriano. O calculista Clouzot, porém, agiu com tanta eficácia que substituiu uma tragédia de densidade metafísica sobre a traição por um admirável mecanismo que não cessa de prender nossa atenção enquanto não nos é revelado o truque que o anima. Clouzot declarou ultimamente que os seus filmes só o interessam durante a realização. Mais uma vez se confirma que suas reações de primeiro espectador antecipam as nossas: *Le Salaire de la peur* e *Les Diaboliques* só nos interessam enquanto estamos no cinema. Depois não pensamos mais nessas fitas e não temos a ideia de revê-las. Não conheço a obra de dramaturgo de Clouzot, mas não me surpreende que suas únicas peças representadas tenham sido montadas no Grand Guignol.

Clouzot não está feliz com o destino que lhe reserva o seu talento. Deploro não ter tido ocasião de ver seu penúltimo filme, *Le Mystère*



*Picasso* [O mistério de Picasso]. Tudo indica tratar-se de angustiosa indagação em torno do criador que “encontra sem procurar”. Se essa impressão for justificada, a lucidez de Clouzot em relação a si próprio é completa. É na medida em que procura como cineasta que Clouzot se perde como autor.

Durante a Semana do Cinema Francês no Cine Regência veremos o último trabalho de Clouzot, *Les Espions* [Os espiões]. Sei muito pouco sobre esse filme mas li as duzentas páginas que Michel Cournot<sup>1</sup> consagrou aos trabalhos de filmagem correspondente a meio minuto de projeção. Recomendaria a leitura desse texto a todos os realizadores de filmes, pois penso que contém grandes lições. É muito grande a admiração que tenho por Clouzot e ela se renovou com essa leitura. Ela confirmou para mim que a capacidade de Clouzot em *mobilier*, como se diz no jargão francês, o espaço e o tempo, tem algo de genial. Entretanto, a minuciosa descrição do comportamento de Clouzot no estúdio não dá nem por um instante o sentimento de inspiração. Ele não encontra. Procura, esforça-se, luta, debate-se. E consegue.

[1959]

---

1. *Le Premier Spectateur*. Paris: Gallimard, 1957.

# Primeiro contato

Em meados de 1957, o cinema francês estava bastante desmoralizado no Brasil. Para alguns, a culpa daquela situação deveria ser atribuída ao comércio cinematográfico local, que nos estaria fornecendo uma ideia pálida e deformada do que então se fazia na França nesse setor. A assertiva tinha seus fundamentos, pois não só a jovem esperança representada pelas películas de Roger Vadim ainda não chegara até nós, mas mesmo um cineasta glorioso como Robert Bresson continuava ignorado do público brasileiro. Até certo ponto, pois, o pessimismo de há cerca de três anos em relação ao cinema francês poderia decorrer da insuficiência da nossa informação. Ao mesmo tempo, porém, chegavam-nos os ecos da inquietação crescente da crítica e dos círculos governamentais de Paris acerca da mediocridade do cinema do seu país.

André Bazin e Doniol Valcroze, redatores do periódico *Cahiers du Cinéma*, constatavam juntamente com o diretor do Centre National de la Cinématographie, Jacques Fland, que a deficiência artística do cinema francês era causada em parte pelo modo de funcionamento da legislação de amparo estatal à indústria. Dois anos apenas após a sua execução, as leis asseguravam à atividade cinematográfica invejável prosperidade econômica, graças sobretudo à generosa bonificação recebida pelos produtores sobre as receitas repatriadas.

Entretanto, ao mesmo tempo, os fabricantes de filmes adquiriam cada vez mais mentalidade de exportadores, preocupados antes de mais nada com os mercados externos. Como sempre acontece em tais casos, as providências tomadas ressentiam-se com esse espírito de facilidade e imediatismo. A imaginação nunca foi o forte dos homens de negócios cinematográficos. Para eles, o interesse universal dos filmes deveria ser garantido, em primeiro lugar, pela presença de intérpretes nacionais e estrangeiros de indiscutível fama comercial, e pela escolha de assuntos capazes de interessar a qualquer plateia.

Os resultados não se fizeram esperar. Em 1956, perto de 50% das rendas dos produtores franceses provieram da exportação, mas simultaneamente os filmes franceses foram adquirindo uma homogeneidade, se não indigna, pelo menos bastante medíocre e estéril. A perda da seiva e personalidade logo começou a refletir-se no campo comercial, com o retraimento do mercado externo e interno.

A má qualidade estética não provoca necessariamente o declínio econômico, mas num dado momento, verificou-se essa coincidência no cinema francês.

É agradável verificar que se os produtores encontraram uma saída, deve-se isso ao fato de não possuírem as leis francesas de amparo ao cinema, um cunho exclusivamente industrialista. Foi a qualidade, igualmente estimulada pela legislação protecionista que salvou o cinema francês da ruína.

A análise mesmo superficial das condições que permitiram ao cinema francês o surto renovador que hoje o caracteriza deve partir do exame de algumas consequências do *prêmio à qualidade* instituído pela lei de 1953. Além de encorajar dentro do quadro comercial corrente as tendências que divergiam das fórmulas consagradas, o prêmio à qualidade foi o responsável direto pelo florescimento da película de curta-metragem, documental, didática ou experimental. As possibilidades comerciais de um filme curto são sempre extremamente modestas, o que transformava os

empreendimentos nesse terreno em tentativas tradicionalmente deficitárias. A lei de amparo modificou radicalmente a situação, pois o prêmio cobria, praticamente, o custo dessas pequenas produções. Como, por outro lado, o critério de atribuição levava igualmente em conta a originalidade das ideias e o cuidado na execução, abriram-se para os jovens as mais amplas oportunidades.

Pela primeira vez em cinema a qualidade tornou-se condição necessária e suficiente para a obtenção de lucro, e o bom filme expulsou o mau. Uma ou outra amostra dessa produção foram apresentadas no exterior, mas como nesse terreno a exportação não oferece o menor interesse comercial, só mesmo in loco é possível averiguar a quantidade, variedade e excelência das fitas francesas de curta-metragem realizadas durante os últimos anos. Alguns observadores, fascinados pela qualidade dessas pequenas obras, tendem a estabelecer uma filiação um pouco exclusiva entre a bela irrupção do filme de curta-metragem e o processo de renovação do cinema francês atualmente em curso. Segundo eles, estaríamos diante de uma situação bastante semelhante à conhecida pela Inglaterra há uns quinze anos, quando praticamente todos os criadores de valor do cinema britânico de então provinham da escola documental de John Grierson. A produção de curtas-metragens foi uma das principais escolas do moderno cinema francês mas não a única. Homens do calibre de Alain Resnais e Georges Franju formaram-se indiscutivelmente rodando documentários, mas não é possível dizer o mesmo de Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Adonis Kyrrou. Os filmes curtos que eventualmente realizaram antes de estreiar na profissão tiveram no máximo o caráter de rápido aprendizado técnico. A formação cinematográfica essencial desses jovens repousa em suas experiências como críticos e espectadores da Cinemateca Francesa. Roger Vadim e Louis Malle, por seu turno, prepararam-se para a carreira dentro de normas mais correntes, isto é, na indústria.

Não é pois possível definir o novo cinema francês pela origem e formação do seu quadro de diretores. Se teirmos em buscar um

denominador comum na biografia artística das três ou quatro dezenas de moços catalogados como expressões da *Nouvelle vague*, chegaremos a uma conclusão bastante cômica. O traço que distingue a todos, com exceção de dois, é a ausência de qualquer associação com o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, a escola oficial criada para formar cineastas. As exceções, Alain Resnais e Louis Malle, são eminentes, mas a pouca sorte da escola presidida por Marcel L'Herbier fez com que expulsassem o primeiro. Quanto a Malle, seguiu mal e mal o curso até o fim, mas a direção do Instituto, julgando o seu comportamento e aplicação pouco satisfatórios, recusou-se a conceder-lhe diploma, só o fazendo quando o cineasta conquistou com seu primeiro filme o cobiçado prêmio Louis Delluc, o Goncourt do cinema.

Esses dissabores explicam o mau humor com que Marcel L'Herbier se referiu a *Nouvelle vague* em recente discurso pronunciado durante a abertura solene dos cursos do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos.

Jacques Rivette não tardou em retrucar: “*On n'est pas des élèves de Marcel l'Herbier, mais de Langlois*” [Não somos alunos de Marcel L'Herbier, mas de Langlois].<sup>1</sup>

Henri Langlois, como sabemos, é o fundador da Cinémathèque Française. O espírito *cinemateca* reinante em Paris não basta por si só para englobar a *Nouvelle vague* numa definição; contudo, sua influência na modelagem das novas tendências do cinema francês é tão predominante como a exercida pela escola de curta-metragem. O paralelo que Jacques Rivette estabelece entre a *Nouvelle vague* e o Quattrocento na pintura italiana pode prestar-se a sorrisos, mas tem a vantagem de esclarecer as suas ideias. Assim como a atividade pictórica foi em determinado momento arrancada do domínio dos especialistas patenteados, há no cinema francês atual uma insurreição contra os profissionais galonados. Diante de certos filmes, Rivette e seus companheiros da crítica descobrem em si uma vocação artística, sentem-se como Giotto diante de Cimabue e exclamam: “Nós também somos cineastas”, e agem de conformidade. François

Truffaut exprime o mesmo pensamento ao afirmar que só o amadorismo pode salvar o cinema. Naturalmente toma a precaução de esclarecer que esse termo perigoso deve ser tomado em seu melhor sentido, o de *amador cineasta* e não *cineasta amador*, e lembra que durante dez anos Jean Renoir foi tratado de amador como, aliás, Vigo. Essas ideias aderem bem aos primeiros filmes de Rivette, Truffaut ou Chabrol, mas não se ajustam à alta capacidade profissional demonstrada por Vadim ou Malle.

A idade tampouco poderá servir de critério na busca de uma definição da *Nouvelle vague*. Georges Franju, por exemplo, tem vinte anos mais do que alguns dos seus colegas, e é impossível escamotear a sua presença e a de outros quarentões ao delinear-se a nova fisionomia do cinema francês. De resto, as condições criadas pela revolução fílmica na França vão permitir no decurso deste ano não só a afirmação de alguns rapazes de menor idade, mas também a entrada em liça de um velho e célebre escritor como Jean Giono.

Ainda aqui, é justo lembrar a iniciativa precursora de Langlois, que, há cerca de dez anos, ofereceu película virgem, equipamento e pessoal técnico a vários escritores e artistas, dizendo-lhes: “Façam o que bem entenderem”. Diversos fatores impediram que a experiência fosse concludente, mas restou, guardado nos *infernos* das cinematecas, o estranho *Chant d'Amour* [Um canto de amor] de Jean Genet.

As ideologias expressas ou subjacentes nas fitas da *Nouvelle vague* também não permitem fixar uma característica comum. Em muitas delas explode e espraia-se um erotismo a um tempo sereno e polêmico, confiante e reivindicador, e essa generosa manifestação humanística seria suficiente por si só para conferir ao cinema francês moderno uma rara nobreza. Entretanto, verificamos ao mesmo tempo que num dos filmes fundamentais da nova escola, *Les Quatre Cents Coups* [Os incompreendidos], de Truffaut, a ideologia erótica não tem a menor importância.

O fato de terem a publicidade e o jornalismo cinematográfico abusado da expressão “nouvelle vague”, cuja etiqueta foi distribuída a torto e a direito segundo os mais variados interesses, não facilita a tarefa dos que pretendem esmiuçar o que há de realmente importante no atual cinema francês. Felizmente, já não estamos limitados ao exame de impressões e ideias. Já se projetaram alguns filmes no Brasil, e outros vêm vindo. A avaliação do papel de Roger Vadim, Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut, Louis Malle e outros talvez nos permita chegar a uma conclusão pelo menos provisória, sobre o que significa e o que ainda podemos esperar do cinema francês renovado.

[1960]

---

1. *L'Observateur Littéraire*, 3 dez. 1959.

# A descoberta da cama

Atualmente o donjuanismo subsiste apenas nos meios marcadamente provincianos. O fenômeno insere-se numa época em que o engano era condição para a conquista. O don-juan não tinha interesse maior pelas mulheres sensualmente atraídas de maneira direta e dispostas a comportar-se em consequência, sem maiores formalidades. Obtidas sem logro nem luta, essas criaturas não eram realmente conquistadas. Não eram resultado de um desafio, e nessas condições satisfaziam muito pouco o anseio de poder próprio do donjuanismo. A regra do jogo exigia uma ficção de amor cuidadosamente construída; a profundidade da ilusão de Elvira corresponde à delicadeza da urdidura. Como o anjo decaído, porém, do qual é uma emanção, o don-juan é o rebelde eternamente insatisfeito, para o qual o gosto da vitória nunca tem amanhã. Incapaz de amar, pretende demonstrar a si próprio que o amor é uma ficção passível de ser criada a frio, por deliberação. O cinismo do don-juan é o desespero do alienado que, no cortejo de vítimas, não encontra reflexos do verdadeiro Poder com o qual gostaria de se haver, a fim de desviar o pensamento do insondável vazio de sua alma.

A natureza do homem atual de grande êxito feminino é totalmente diversa. Seu comportamento não é demoníaco, e suas eventuais rebeliões nada têm de metafísico. Numa inversão do mecanismo donjuanesco observa-se com frequência que as vítimas se aproximam para serem salvas



de certas modalidades do casamento, da virgindade, ou da solidão. O don-juan moderno, como tão inadequadamente se diz, exprime não só o oposto da alienação, como tem função social relevante. Morreu um mundo, mas os seus resquícios são tenazes. As tradições ancestrais de inferioridade feminina deixaram marcas vivas e perturbadoras na sociedade moderna. A confusão que reina nesse terreno é ainda tão generalizada que feministas ou conquistadoras são apontadas como exemplos de progresso. O processo psicológico é o mesmo nas duas categorias. Ambas imitam os homens e se iludem de que estão progredindo. Na realidade, a evolução da mulher para um estatuto moral moderno depende do desabrochar de suas verdades próprias e aqui se inscreve a ação de certo tipo de homem. Ele não conquista e não é conquistado. O homem e a mulher se encontram e se reconhecem sem ficções ou enganos. Para o don-juan antigo, o essencial era pecar. As polêmicas do homem que estamos tentando definir não são com Deus, mas apenas, se for o caso, com outros homens do seu tempo. Através do intercâmbio intelectual e afetivo, da paz profunda que emana da comunhão erótica, ele indica à mulher o seu caminho real. Como as circunstâncias de vida e temperamento levam-no a multiplicar essas vivências, faz o bem não a uma, mas a muitas mulheres, que saem da experiência purificadas e autenticadas pela modernidade.

O cinema reflete com um atraso considerável as transformações dos costumes, e os elementos de vida social contemporânea acima delineados, ainda não encontraram guarida em filmes. Todavia, tais considerações vêm naturalmente ao espírito a propósito de Roger Vadim [Vladimir Igorevitch] Plemmyannikov.

A revolução cinematográfica francesa que ocorreu durante a década de 1950 será um dia examinada atentamente pelos historiadores. Assim como as revoluções sociais se anunciam por fendas nas classes dirigentes, foi a disposição particular de um produtor que anunciou novos tempos para a cinematografia francesa. As modificações mais profundas foram promovidas por *outsiders*, mas tudo começou no coração e nas altas esferas

da própria indústria. O produtor Raoul Lévy foi uma espécie de Philippe Égalité.\* Em 1945, sentiu ele nitidamente que o cinema francês habitual estava condenado, num beco sem saída, necessitando de sangue novo com urgência. Por um lado, não confiava na capacidade dos cineastas correntes em criar algo de novo e de forte. Ao mesmo tempo desconfiava dos assistentes, em vésperas da promoção a diretores. Esses homens experimentados e já mais perto dos quarenta anos do que dos trinta pareciam-lhe por demais impregnados das rotinas e valores cansados da profissão. Homem de indústria, porém, foi dentro dela que Raoul Lévy perseverou em procurar solução para o seu problema. Era natural que voltasse as vistas para os assistentes jovens, entre os quais se inseria Roger Vadim, que não conhecia pessoalmente. Com menos de trinta anos, Vadim já tinha uma experiência variada de ator de teatro, jornalista, dialoguista, roteirista e assistente de direção de Marc Allégret. Segundo o testemunho de Raoul Lévy, essas qualificações, semelhantes as de tantos outros, não foram decisivas. Os sucessos femininos de Vadim, bastante comentados nos meios de cinema e jornal, é que chamaram a atenção do produtor. Sentiu ele com grande acuidade que a situação anunciava um homem cuja sensibilidade era trabalhada por vivências diretas, de primeira mão, de uma realidade humana cujos contornos cada vez mais acusados, ainda não se haviam refletido nos filmes.

Se Vadim pôde cumprir a missão de renovar o cinema francês, deve-se ao fato de não ser ele, então, um cineasta preocupado em exprimir ideias. O que o interessava também não era contar uma história ou sequer desenhar situações. O terreno que escolheu em sua primeira fita foi o do puro comportamento de personagens. Não há explicações ou psicologia, e quando um estado de espírito se define, é exclusivamente através da ação. Esse método reflete, é evidente, uma concepção de vida. Vadim acredita no progresso e vê duas formas de participação, a política ou a disponibilidade. A sua primeira obra é a opção pela segunda alternativa. Permite ela uma aceitação plena de cada instante com desenvoltura e

amoralismo, sem temer o imediato, solicitando o imprevisto. Essa, a atmosfera que envolve o comportamento do personagem de *Et Dieu créa la femme* [*E Deus criou a mulher*], interpretado por Brigitte Bardot. Não é insurgindo-se contra regras ou hábitos, isto é, contra ideias, que se manifesta a progressão do personagem. Juliette simplesmente ignora regras ou hábitos, e na improvisação de vida que daí decorre, reside a vitalidade inesperada e estimulante da película. Ela exprime o estilo de existência de toda uma juventude.

Compete aos artistas fazer-nos enxergar de maneira totalmente nova os objetos familiares na arte ou na vida, e Vadim executou essa proeza com a cama. Esse acessório eminente de certo teatro francês — basta lembrar Feydeau —, herdado e usado abundantemente pelo cinema, assume, nas imagens de Vadim, um valor de descoberta. A colcha, o lençol e o travesseiro adquiriram em *Et Dieu créa la femme* uma realidade artística inédita. Abriu-se ao cinema um novo domínio, assim como o primeiro artista holandês a incluir objetos de cobre numa natureza morta deu à pintura uma dimensão diferente. Os leitos de outros filmes de Vadim, de Louis Malle, Alain Resnais ou Jean-Luc Godard são a descendência direta daquele de *Et Dieu créa la femme*, em que Juliette ama e brinca com o marido.

Veremos que não foi por acaso que uma das grandes contribuições plásticas de Vadim consistiu na descoberta da cama.

[1960]

---

\* Luís Felipe, duque de Orleans, *Monsieur Le Prince*, primeiro da família na sucessão do trono da França, aderiu à Revolução Francesa e foi deputado da Assembleia Nacional Constituinte. Por sua atividade política radical passou a ser chamado de Felipe Cidadão Igualdade. Isso não o impediu de ser condenado à guilhotina durante o Terror.

# Irresponsabilidade e política

É possível que o cinema colorido tenha facilitado a tarefa de Roger Vadim em elevar a cama à dignidade poética das campinas. O jovem casal de *Et Dieu créa la femme* é envolvido para o amor na branca bandeira do lençol, como os heróis antigos enrolavam-se em pendões, quase sempre tricolores, para morrer. Num caso como noutro estamos num mundo de convenção poética, de criação artística alimentada pelas mais sutis e profundas associações. As roupas de cama de Vadim são alvas e frescas mortalhas de um ritual de vida e juventude. Podem ser igualmente comparadas às tendas de um *camping* íntimo e esta última imagem nos transporta a uma realidade social definida pois uma fração muito grande da juventude francesa conheceu a iniciação amorosa nos acampamentos de férias. A tarde de núpcias dos recém-casados de *Et Dieu créa la femme*, quando desertam os familiares reunidos para o almoço tradicional, é um piquenique no leito.

A expressão “defloramento”, entre nós, evoca instantaneamente o Código Penal, e não adianta insurgir-nos pois o fenômeno exprime a permanência de determinado *statu* sociológico. No universo vadimniano, porém, as raízes do vocábulo revivem e evocam flor. Os mais inspirados momentos de *Et Dieu créa la femme*, *Les Bijoutiers de clair de Lune* [Ao cair da noite] e *Les Liaisons dangereuses* [As ligações perigosas] são os dedicados à primeira noite, ou dia, de amor, e nesse contexto não causa

maior surpresa que Vadim tenha artisticamente reinventado o leito. A situação evocada não existe em *Sait-on Jamais* [Aconteceu em Veneza], pois o personagem central quando nos é apresentado já viveu há muito tempo a primeira experiência amorosa, mas ainda aí a modalidade de purificação que sofre a heroína encarnada por Françoise Arnoul é inseparável da presença lírica ou dramática da cama.

A tarde de núpcias de *Et Dieu créa la femme* foi justamente saudada como uma brilhante reintrodução de dimensão erótica nos casamentos cinematográficos. No tão injustiçado *Les Bijoutiers de clair de Lune*, entretanto, a crítica não soube reconhecer a bela contrapartida daquela sequência. Desta feita a heroína representada por Brigitte Bardot apresta-se para o defloramento fora de qualquer preparação burocrática ou litúrgica, e por esse motivo Vadim abandona as anotações de natureza sensual para concentrar-se na preparação de um cerimonial ao mesmo tempo extremamente poético e impregnado de grave religiosidade, cujo ponto culminante é atingido quando o amante planta uma auréola de pétalas nos cabelos de Brigitte. O leito modesto de um vilarejo espanhol que os espera no fundo da cena evoca desta vez a presença serena de um altar. Nas sequências de defloramento, consagrado ou não, desses dois filmes, o impulso profundo de Vadim é o de revitalizar ou reinventar o casamento, e revela assim a perplexidade cada vez mais profunda e difundida dos modernos diante desta instituição.

A temática do casamento e do defloramento reapareceu em *Les Liaisons dangereuses*. Como é sabido Vadim fez marido e mulher de Valmont e Madame de Merteuil que no livro de Choderlos de Laclos eram simplesmente amantes. Razões de técnica narrativa contribuíram para essa alteração mas como observa [Michel] Mardore, em apreciável ensaio sobre Vadim,<sup>1</sup> a transposição moderna dos personagens e da ação do romance era um convite à união legal de Valmont e Madame de Merteuil, pois no tempo presente o casamento pode constituir a condição ideal para assegurar a eficácia das mais atrozes cumplicidades.

A primeira vez que assisti em *Les Liaisons dangereuses* ao defloramento de Cécile por Valmont e às cenas subsequentes da rápida ligação, atribuí a debilidade dramática do episódio exclusivamente a uma variação de perspectiva histórica. A perversidade do libertino de Laclos era convincente e deixava marcas profundas e dolorosas nas vítimas. É outro o Valmont de Vadim, interpretado por Gérard Philippe. Faz sofrer muitas criaturas e exprime a essência do modelo literário, isto é, o amor da inteligência pelo mal. Na sequência do *déniatement* [perda da inocência] de Cécile, porém, o cinismo de seu comportamento não impede que seja lírica a tonalidade principal do episódio. A situação histórica de Cécile de Choderlos de Laclos é muito diversa da de Roger Vadim, e a perda da virgindade é para uma e outra um acontecimento que não permite termos de comparação. Vadim teria podido trabalhar essa passagem traindo literalmente a fonte literária a fim de melhor lhe assegurar a equivalência cinematográfica. Se compararmos, como o fez Mardore, a mesma sequência em Laclos e Vadim, constataremos que o cineasta tomou as maiores liberdades mas, neste caso, não para conservar-se fiel ao espírito do autor do século XVIII. Tudo se passa como se Vadim ao reabordar a temática do defloramento fosse constrangido a uma opção entre a submissão a Laclos ou à fidelidade ao seu próprio universo moral e artístico. O resultado foi que nessa passagem de *Les Liaisons dangereuses* os esquemas do moralista pré-revolucionário se encontram totalmente subjugados pelo sentimento e ideologia do jovem parisiense da década de 1950. O *déniatement* de Cécile Volanges deixa de ser a vitória cínica de um libertino cruel para se transformar num acontecimento harmonioso e satisfatório para todos os interessados. Para esse resultado contribuiu poderosamente a imperiosa presença do leito com a carga de signos poéticos que essa utilidade doméstica adquire no discurso vadimniano. A presença no leito, sob o lençol, de Valmont, Cécile e do magnetofone [gravador] que transmite a declaração de amor de Danceny é uma admirável introdução ao defloramento e ao *déniatement*, que conserva

certo lirismo florido da primeira expressão e, da segunda, um elemento desabusado, um tanto cruel, de progresso intelectual. Uma imagem posterior de *Les Liaisons dangereuses* nos apresenta Valmont e Cécile ainda num leito. O libertino prossegue, através do telefone, na ação de conquista da *Presidente* e o aparelho está colocado sobre o corpo nu de Cécile, que, de bruços, prepara suas lições de álgebra. A curiosidade dessa passagem é que participa, simultaneamente, do fluxo cristalino que decorre necessariamente da perspectiva vadimniana a respeito de qualquer ligação amorosa, e também do ângulo particular através do qual Choderlos de Laclos examina o encanto perverso de Valmont a serviço dos propósitos celerados de Madame de Merteuil.

Os produtores de *Les Liaisons dangereuses* foram proibidos de exportar o filme. Aparentemente a atual administração governamental de Paris é muito mais sensível do que outras ao vento de tolice que alguns bons filmes franceses têm o dom de desencadear em alguns pontos do mundo. Muita gente acredita que a medida absurda será proximamente cancelada. Esses otimistas argumentam que o atual ministro da Cultura, André Malraux, é o autor de um dos melhores estudos existentes a respeito do romance de Choderlos de Laclos. Não duvido que a presença de Malraux num governo possa ter consequências favoráveis para a difusão cultural. Mas é preciso convir, bastando lembrar o exemplo de Jean Giraudoux, que o exercício do poder da inteligência e a colocação desta a serviço daquele são fenômenos humanos distintos e mesmo contraditórios. Não é impossível que em muitos momentos históricos a irresponsabilidade anárquica da inteligência seja condição necessária à plena execução de seu papel social. O verdadeiro fermento crítico é incompatível com o encargo. Ninguém governa inteligentemente.

Vimos em artigo anterior que aos olhos de Roger Vadim as duas formas de participação no progresso são a irresponsabilidade e a política. Ele praticou o amoralismo fecundo em *Et Dieu créa la femme* e nos filmes sucessivos, convencido de que a sua mensagem estava isenta de política.

Acontece que não é possível desmitificar o amor sem envolver no processo a crítica global da sociedade. A presença em *Et Dieu créa la femme* do personagem interpretado por Curd Jurgens e do barão alemão na Veneza de *Sait-on Jamais* não era inocente e as consequências se acusam no *Les Bijoutiers de clair de Lune*. A moderna mansão de luxo que substituiu os castelos antigos no pináculo das colinas, o luxo que envolve a vida da polícia, testemunham a permanência de um feudalismo garantido pelo fascismo espanhol. O romance de Choderlos de Laclos foi considerado, e era, revolucionário porque os seus personagens foram decalcados segundo modelos da classe dominante de então, a nobreza. A raça dos Valmont de Vadim deriva, como observa Mardore, da alta burguesia que substituiu irreparavelmente a nobreza na direção da sociedade depois da Revolução Francesa. Na medida justamente em que procurou conservar-se fiel ao espírito de Laclos, que sem nenhuma deliberação influiu na vida social de seu tempo, Roger Vadim deslizou insensivelmente para a política. O cineasta adquiriu plena consciência do processo ao observar, a propósito das dificuldades encontradas por *Les Liaisons dangereuses*, que as “pessoas reagem diante de uma obra que as choca, não porque se trata de uma obra erótica, mas porque se situa num meio que é o meio reinante da época. Antigamente era a nobreza, hoje é a alta burguesia”.<sup>2</sup>

Ao termo de seu quarto filme, Roger Vadim, depois de ter sido o iniciador de uma revolução cinematográfica, se apresenta como o beneficiário de uma alta tradição intelectual francesa, a dos moralistas.

[1960]

---

1. *Premier Plan*, n. 2, out. 1959.

2. *Arts*, n. 740, 16-22 set. 1959. É uma entrevista de André Parinaud com Roger Vadim e Roger Vailland. Este último colaborou com Vadim na adaptação cinematográfica de *Les Liaisons dangereuses* e deve-se ainda ao eminente especialista de Choderlos de Laclos os diálogos admiráveis do filme.



# O católico Claude Chabrol

Desde seu primeiro filme, Roger Vadim foi aplaudido pela jovem crítica, sobretudo a reunida nos *Cahiers du Cinéma* por André Bazin, que via no autor de *Et Dieu créa la femme* o único cineasta francês moderno. Esses críticos logo estenderam a sua influência a alguns hebdomadários de grande tiragem, como *Arts*, e suas polêmicas, de uma virulência às vezes quase assassina, adquiriram ressonância nacional. Não lhes era porém suficiente participar da revolução apenas como articulistas. “Tomam as câmeras” — ironizaria [Henri] Jeanson — “como outros a Bastilha.” No próprio ano de *Et Dieu créa la femme*, o grupo mais jovem dos *Cahiers* realizou uma película, *Le Coup du berger* [O truque do pastor]. Era um curta-metragem baseado numa crônica policial que meses antes fizera rir Paris inteiro. A história real passara-se num meio de comerciantes abastados. Uma senhora recebera do amante um belo casaco de vison e imaginara um estratagema para justificá-lo aos olhos do marido. Guarda a pele numa mala, que é depositada numa estação. Apresenta ao marido o recibo do depósito informando tê-lo encontrado na calçada. Ele resolve ir reclamar o volume. Quando a esposa abre ansiosamente a mala, encontra apenas uma insignificante estola de coelho. Em seguida, como seria de esperar, reconhece o abrigo de vison nos ombros da melhor amiga. A fita durava cerca de quarenta minutos, a linha de desenvolvimento era sumária, porém firme. A história, entretanto, exigia um ambiente

convencional como aquele onde realmente ocorrera. Filmado por Jacques Rivette no apartamento de Claude Chabrol e representado pelo bando dos *Cahiers* e seus amigos, o episódio perdera o relevo e até a verossimilhança. O capote de vison e sobretudo a clandestinidade dos amores exprimiam um tipo de vida que lhes era por demais distante. O que importava, porém, no momento era o fato de terem realizado algo a que só faltavam mais outros quarenta minutos para ser o filme principal de um programa e não um mero complemento. O significado histórico de *Le Coup du berger* foi ter facultado uma primeira aproximação da maquinaria de filmagem a Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer, e confirmado a convicção desses jovens críticos a respeito da sua capacidade de filmar. A proeza do colega mais velho, Alexandre Astruc, o único crítico que lograra, desde a guerra, entrar para a profissão cinematográfica, já não se afigurava como algo de excepcional que dificilmente poderia ser repetido.

São conhecidas as circunstâncias que fizeram de Claude Chabrol o líder dos *outsiders* decididos a ocupar posições-chave dentro da indústria cinematográfica. Produzindo *Le Beau Serge* graças a uma pequena herança, Chabrol sacudiu a indústria nas suas bases. Vadim e Malle haviam introduzido elementos novos mas exclusivamente no terreno estético e moral; o esquema de produção de suas obras era o habitual, isto é, envolvia um custo bastante alto. Chabrol gastou 38 milhões de francos antigos — um pouco mais do que a herança — em *Le Beau Serge* [*Nas garras do vício*], soma irrisória para uma indústria que situava a média das produções em torno de 100 milhões. Obtido o prêmio governamental de qualidade, ficou coberto o preço do custo. Tudo o que o filme desse já seria lucro, mas a carreira de *Le Beau Serge* não teve início fácil. A obra não foi aceita por nenhum distribuidor francês. Os selecionadores do festival de Berlim recusaram a sua inscrição. Apresentado em Vichy numa manifestação onde as obras são classificadas de acordo com o voto do público, a posição de *Le Beau Serge* não foi brilhante. A primeira fita de

Chabrol foi descoberta pelo público de um pequeno circuito suíço. Em seguida, o Festival de Locarno solicitou-o e premiou-o. Imediatamente o cineasta obteve créditos para realizar a sua obra seguinte, *Les Cousins* [Os primos].

As duas primeiras fitas de Chabrol foram lançadas simultaneamente em Paris com grande êxito, e depois correram mundo.

Os produtores franceses ficaram impressionados com essa possibilidade de se ganharem milhões com filmes baratos, sem necessidade de atores e atrizes célebres. Em consequência, abriram as portas da indústria à juventude, para novas ideias e fisionomias. Em 1958-9 estrearam quinze diretores, e no ano em curso, esse número vai ser duplicado. A irrupção de Claude Chabrol no cinema não se limitou, porém, ao terreno econômico e ao papel pioneiro. Ele revelou-se como autor de filmes.

Chabrol vai fazer trinta anos agora em junho. Antes de fazer filmes adquirira certa reputação como crítico e ensaísta cinematográfico. Caracterizava-se pela violência, só ultrapassada pelo furor de Truffaut, e pela devoção a Hitchcock. No grupo dos *Cahiers* e entre os fiéis da *Cinémathèque* tornou-se célebre o grito de guerra de Chabrol, repetido a propósito de tudo e de nada: “*Le cinéma, c’est la métaphysique!*” [O cinema é a metafísica!]. A fórmula era menos arbitrária do que poderia parecer à primeira vista. Chabrol com efeito é católico, talvez o único da sua geração de cineastas. Ele deve à formação religiosa e à paixão pelo romance policial a acuidade com que sentiu alguns aspectos da obra de Hitchcock. É possível, contudo, que ao analisar a obra do cineasta inglês educado pelos jesuítas, Chabrol estivesse sobretudo falando a respeito de si próprio. Alguns comentaristas procuram a influência de Hitchcock sobre os filmes de Chabrol. Não acredito que essa pesquisa ofereça revelações de importância. O que há é uma relação íntima entre *Le Beau Serge*, *Les Cousins* e os textos que Chabrol consagrou a Hitchcock, pois como crítico ele já era um autor.

Um dos temas que mais fascinam Chabrol é o da identidade e identificação, que vem ilustrado em muitas fitas de Hitchcock. Ele gosta de desenvolver variações em torno da ideia de que a personalidade não é um elemento com identidade definida, mas antes um receptáculo num complexo e sutil sistema de vasos comunicantes. Nesse universo fluido, uma noção como *outrem* não tem realidade absoluta, e as personalidades se dissolvem num processo de empréstimo, troca ou osmose. As identidades são dissolvidas através de um incessante e múltiplo mecanismo de identificações. É nessa ordem de ideias que se deve apreciar a atmosfera particular que reina em *Le Beau Serge* bem como em *Les Cousins*. À primeira vista, os dois filmes são bastante diferentes, *Le Beau Serge* num tom documental e amadorístico, *Les Cousins*, moderno e brilhante. Na realidade, o eixo da construção é o mesmo, em ambos. Num caso como noutro, a existência de dois personagens masculinos principais não serve apenas ao desenvolvimento dramático, mas decorre igualmente de necessidades precisas de identificação. Isoladamente, François e Serge, da primeira fita, Paul e Charles, da segunda, não têm consistência psicológica. Existem na medida em que se refletem mutuamente. Isolados, dão a impressão de fragmentos amputados. A natureza de um e de outro é aparentemente diversa, mas a composição que resulta do contraste tem uma estrutura tão cerrada que os dados descritivos de suas personalidades se esmaecem e deixam transparecer o tecido de uma realidade mais secreta. Esses personagens de Chabrol se comunicam com tal intensidade que por vezes dão a sensação de serem intercambiáveis ou, o que vem a dar na mesma, de se fundirem numa comunhão. O realizador de *Le Beau Serge* e *Les Cousins*, assim como o ensaísta de Hitchcock, está constantemente trocando em miúdos a Comunhão dos Santos do Dogma.

Só assisti uma vez aos três filmes realizados até agora por Chabrol, sendo o terceiro *A Double Tour* [*Quem matou Leda?*]. Os dois primeiros são dominados pelos personagens masculinos, mas ao mesmo tempo emana das várias mulheres que participam do drama uma força que não deixa de

ser misteriosa. Não ficaria surpreendido se a revisão das películas nos levasse à conclusão de que as composições femininas de Chabrol, sobretudo as de *Le Beau Serge*, estão profundamente impregnadas de uma visão católica da mulher.

A última fita de Chabrol, *A Double Tour*, distingue-se bastante das duas primeiras. É a que merece a minha preferência, mas penso que seu comentário ficará melhor situado quando cuidar de um fato de certo relevo para o moderno cinema francês, isto é, o aparecimento do ator Jean-Paul Belmondo.

[1960]

# Vida e paixão de Truffaut

Os cineastas oriundos dos *Cahiers du Cinéma* — Chabrol, Truffaut, Rivette, Godard e Rohmer — têm em comum o culto de André Bazin. Todos foram seus discípulos e amigos, mas Truffaut é um caso à parte. Poderíamos dizer que Bazin foi um pai para Truffaut, se essas expressões relativas à família não adquirissem, justamente no caso em apreço, uma sonoridade irônica e sinistra.

François Truffaut está com 28 anos e já viveu muito. Nascido em Paris num meio de classe média, entrou em conflito com a família desde muito cedo. Aos dezessete anos encontrava-se num centro para menores delinquentes, depois de ter sido empregado de escritório e operário, e de ter participado ativamente de um movimento popular de cultura cinematográfica animado por Bazin. Foi este último quem tirou o jovem François do reformatório, ao mesmo tempo em que o iniciava no jornalismo cinematográfico. Três anos mais tarde, Bazin estava de novo às voltas com Truffaut, tratando de soltá-lo, desta vez, de uma prisão militar, onde se encontrava como desertor. Ao atingir a maioridade, François Truffaut era um nome temido na crítica cinematográfica francesa.

Nos *Cahiers du Cinéma* sua severidade não era maior do que a de um Chabrol. Foi no hebdomadário *Arts* que Truffaut revelou a medida do seu vigor panfletário. Alguns de seus artigos davam a impressão de crueldade gratuita. Não se sabia então que a violência justificava-se por uma

revolução já em curso. Em nenhum momento, mesmo quando parecia cair nos piores excessos, praticou ele a baixeza. Atribuiu a si próprio um papel de implacável distribuidor de justiça. A inspiração de suas candentes denúncias, justas ou injustas, era, contudo, sempre limpa. Truffaut sem dúvida foi odiado por muita gente, mas acredito que só as almas pequenas não souberam reconhecer em seus artigos uma constante palpitação de generosidade e ternura um pouco envergonhadas. Os seus textos, sobretudo as notas curtas publicadas nas diversas seções dos *Cahiers du Cinéma*, exprimiam ainda uma delicadeza de sentimentos e um pudor às vezes inesperado e um tanto insólito.

Em fevereiro de 1956, Truffaut publicou nos *Cahiers* um artigo a propósito de *East of Eden* [*Vidas amargas*] de Kazan, no qual afirma, em conclusão, que toda a história da sua geração é a de filhos que perdoam os pais. Ele, em todo o caso, ainda não perdoara os seus, quando publicou, três anos mais tarde, no número especial da revista dedicado a André Bazin, a sua lancinante homenagem ao amigo morto.<sup>1</sup> É lícito imaginar que seus mais profundos e secretos rancores de criança só se dissiparam quando, no ano passado, transpôs sua jovem experiência de vida e a registrou na película cinematográfica. *Les Quatre Cents Coups* [*Os incompreendidos*] é para Truffaut o que foi *Zéro de conduite* [*Zero em comportamento*] para Vigo, a confissão das mais íntimas melancolias como condição para ulteriores criações artísticas. Os adultos Truffaut e Vigo libertaram-se das obsessões infantis através de filmes, e deve-se, sobretudo, à semelhança das situações humanas que atravessaram, o parentesco evidente entre *Les Quatre Cents Coups* e *Zéro de conduite*. A associação torna-se ainda mais estreita quando Truffaut compõe algumas passagens da sua fita em termos de citação de momentos definidos da obra de Vigo.

Entretanto, *Zéro de conduite* e *Les Quatre Cents Coups* são obras de natureza bastante diversa. A amargura de Vigo é poeticamente tratada e transferida para o plano do protesto e da denúncia social. A de Truffaut é um lamento baseado em meticoloso realismo psicológico. Com quase

trinta anos de intervalo, a França produziu dois grandes filmes a respeito da infância.

Não conheço a primeira fita de Truffaut, um média-metragem cujo título, *Les Mistons* [Os *pívetes*], sugere um tema relativo a crianças. Alguns artigos indicam que deve ter sido, para o autor, sobretudo uma etapa de aprendizado tendo em vista *Les Quatre Cents Coups*. Foi este último, em todo caso, que decidiu a sua carreira de realizador cinematográfico. Os amigos e inimigos de Truffaut não deram importância maior ao seu primeiro ensaio.

A expectativa criada em torno de *Les Quatre Cents Coups* foi, porém, considerável. A legião de desafetos que Truffaut conquistara com seus artigos preparava-se para a grande represália, mas a fita desarmou-os completamente. Esperavam talvez algo de provocante e insolente, e depararam com uma obra modesta, sóbria e humana. O que havia de novo e inconformista em *Les Quatre Cents Coups* estava de tal modo integrado na expressão, que passou despercebido no primeiro momento. Não se tratava, de resto, de produto de uma deliberação estética por parte de Truffaut, mas, na maioria das vezes, de resultados obtidos pela necessidade de contornar dificuldades inesperadas.

Alguns críticos lamentaram que Truffaut não tivesse atacado a instituição do matrimônio e da família, e desvendado a sua decomposição no mundo moderno. Acusaram-no de filiar a delinquência juvenil ao afrouxamento dos laços familiares, de modo a fornecer argumentos aos defensores do retorno às velhas estruturas sociais. Na realidade, esses comentadores levaram o assunto para um terreno que não foi o escolhido por Truffaut. *Les Quatre Cents Coups* é apenas a descrição do comportamento e a sugestão de alguns sentimentos de um menino de treze anos, cujo nascimento não foi desejado e cuja presença é para a família uma fonte de constantes aborrecimentos.

Antoine Doinel, o jovem herói da fita, não é o que se chama uma criança mártir. Não é judiado pelos familiares. Acontece que as relações



entre os mais velhos estão irremediavelmente corrompidas, e os ensaios do rapazinho na delinquência são até certo ponto a reação de uma integridade espontânea contra a regra do jogo adulto. Todavia, ele nada tem do menino bonzinho, pelo contrário. É sem escrúpulos, um tanto cínico e mentiroso. É pelo menos a impressão que a sua conduta sugere. Ao mesmo tempo, porém, tais aspectos do personagem são superficiais, não são os que de fato importam. A grande qualidade da película é a maneira pela qual Truffaut consegue comunicar aos espectadores as realidades mais íntimas e autênticas de Antoine Doinel. Não há explicações, nada é sublinhado, as experiências vividas não ultrapassam o mais medíocre cotidiano. É graças a um pontilhamento de instantes impossíveis de serem reduzidos a uma compreensão clara que penetramos no protagonista e na amargura que o possui.

O espectador de *Les Quatre Cents Coups*, com efeito, enquanto assiste às aventuras de Antoine Doinel, está sendo imperceptivelmente preparado para o momento mais alto do filme, o interrogatório do adolescente por uma psicóloga. Essa sequência é o mais modesto *morceau de bravoure* [demonstração de coragem] que já se fez no cinema. Nunca se praticou tamanha audácia com tanta discrição. O interrogatório consiste em seis perguntas, três respostas breves e três longas.\* Da psicóloga só conheceremos a voz. Não existe a menor indicação a respeito do ambiente. A tela é totalmente ocupada por um plano fixo de Antoine Doinel, que nos encara. Nada nos distrai da fisionomia e da voz do adolescente. A excelência dos diálogos de Marcel Moussy mais o talento ímpar com que François Truffaut dirigiu o jovem ator Jean-Pierre Léaud, fazem dessa sequência o ponto mais alto não só de *Les Quatre Cents Coups*, mas de todo o cinema francês moderno.

[1960]

---

1. François Truffaut, “Il Faisait bon vivre”, *Cahiers du Cinéma*, tomo XVI, n. 91, jan. 1959. [Trata-se de um número em homenagem a André Bazin, no qual consta o depoimento de Paulo Emílio, traduzido e publicado em *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*, op. cit. (N. E.)]

\* Para sugerir ao leitor o tom dessa passagem de *Les Quatre Cents Coups*, transcrevemos a sexta pergunta e resposta: A psicóloga: “*As-tu déjà couché avec une fille?*”. Antoine: “*Non, jamais, mais enfin, je connais des copains qui ont... qui sont allés... alors ils m’avaient dit si tu as vachement envie, t’as qu’à aller rue Saint-Denis. Alors moi j’y suis allé... et puis j’ai demandé à des filles et je me suis fait vachement engueuler, alors j’ai eu la trouille... et je suis parti et puis je suis venu encore plusieurs fois et puis un type qui m’a remarqué qui a dit: ‘Qu’est-ce que tu fous là?’. C’était un Nord-Africain, et bien alors je lui ai expliqué, alors il m’a dit, il connaissait sans doute les filles, parce qu’il m’a dit: ‘Moi je connais une jeune... quoi, qui va... une jeune quoi... avec les... les jeunes gens... et tout ça...’, alors il m’a emmené à l’hôtel ou elle était... et puis justement ce jour-là elle n’y était pas, alors on a attendu, une heure... deux heures... comme elle ne venait pas... moi je me suis tiré” [A psicóloga: “Você já dormiu com uma garota?”. Antoine: “Não, nunca, mas tenho uns amigos que... que já... e me disseram que se você quisesse de verdade, você tem que ir até a rua Saint-Denis. Então eu fui... depois perguntei para umas garotas e elas me xingaram e eu amarelei... fui embora e em seguida voltei várias vezes e depois um tipo que me notou me disse: ‘O que você está fazendo aqui?’. Era um africano do norte, e daí expliquei a ele, e ele me disse que conhecia com certeza umas garotas, pois ele me disse: ‘Eu conheço uma jovem... que, que vai... uma jovem que vai com meninos... e por aí vai’. Foi então que ele me levou ao hotel onde ela ficava... mas exatamente naquele dia ela não estava, nós esperamos... uma hora... duas horas... e como ela não vinha... eu dei no pé”].*

HIROSHIMA MINHA DOR

# A pele e a paz

Jean Maugué comentou mais de uma vez, na Universidade de São Paulo, as ideias expressas por Cocteau no *Potomak*, a respeito da epiderme. Os cursos do professor Maugué eram de natureza filosófica, mas fazia parte do seu estilo cultural, e comprazia à sua *coquetterie* [afetação] situar o maior número possível de referências fora do terreno de sua especialidade. Maugué participa, como Sartre ou Simone de Beauvoir, da primeira geração intelectual francesa influenciada pelo cinema. Ele citava filmes nas aulas, mas não me lembro que o tivesse feito nas reflexões sobre a pele. Nessas ocasiões limitava-se a evocações literárias como a do Cocteau. Julgando o assunto retrospectivamente, sou levado a crer que as fitas da época não se prestavam a ilustrar aquela ordem de ideias. É possível que durante muito tempo a pele não tenha passado, no cinema, de forma ou superfície branca. O lábio, a perna, o pescoço são valores com que o cinema sempre jogou, mas dentro de suas configurações próprias, sem dar à matéria-prima da cútis a oportunidade de se afirmar. A homogeneidade leitosa das maquilagens sufocou muitas virtualidades. A propósito de Greta Garbo, é mais lícito falar-se em invólucro do que em epiderme. Se a Falconetti de Dreyer emocionou tanto, é porque respira através dos poros do semblante. Quando a película colorida revelou implacavelmente as sardas de Katherine Hepburn, nunca, apesar do desgaste do tempo, esteve ela tão próxima de nós, isso porque pela primeira vez a sua pele

apresentava-se nua. Na análise do êxito de James Dean e Marlon Brando, creio que ainda não foi salientada a diversa fotogenia de suas epidermes.

Já se vê que não pretendo atribuir ao jovem cinema francês a descoberta da pele, mas é justo verificar que ele adquiriu, mais do que qualquer outro, a consciência lúcida do tema. Ao surgir Vadim, os moços dos *Cahiers* saudaram nele “o realismo da epiderme e dos gestos”.<sup>1</sup> Um personagem feminino de Chabrol faz, em *Les Cousins*, uma análise sábia do valor relativo da cútis dos dois primos e rivais. O homem e a mulher que conduziram a temática da pele longe e alto não saíram, porém, da capela crítica dos *Cahiers*.

Há mais de dez anos que Alain Resnais e Marguerite Duras são nomes conhecidos, ele como realizador de curtas-metragens documentais e sobre arte, ela na literatura. *Hiroshima mon amour* [*Hiroshima, meu amor*] reuniu-os. Deve-se à escritora o roteiro e os diálogos, melhor seria dizer monólogos do filme. Não conheço nenhum dos romances de Marguerite Duras, mas já vi várias películas de Resnais desde *Van Gogh*, a primeira, cujo sucesso foi tão grande até *Le Chant du styrène* [O canto do estireno], imediatamente anterior a *Hiroshima mon amour*, jogo de formas numa indústria de plásticos, embalado por versos alexandrinos de Raymond Queneau.

Resnais frequentou um pouco o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris [IDHEC], mas a sua formação profissional é a de montador. Sua experiência de colador de pedaços de filme foi intensa, tendo sido ele inclusive um dos principais colaboradores de Nicole Vedrès em *Paris 900*, essa reconstituição da belle époque feita com velhas fitas e jornais de atualidade. Em *Van Gogh*, Resnais passava harmoniosamente de uma tela do pintor para outra, graças aos sábios movimentos impostos à câmera. *Nuit et brouillard* [*Noite e neblina*] foi certamente uma etapa decisiva na carreira do cineasta. Nessa evocação dos crimes concentracionários, Resnais apurou as diferentes técnicas criadoras que

vinha utilizando, tendo dispensado uma atenção especial ao comentário falado.

Das dez fitas que Resnais já realizou, só não conheço duas ou três, e estou convencido de que *Hiroshima mon amour* é muito mais a soma e conclusão das experiências que vinha elaborando desde *Van Gogh* do que o fato inteiramente novo que alguns comentaristas procuram enxergar. O que houve de realmente inédito foi o fato de um filme difícil e de longa-metragem ter conquistado o público a esse ponto. O êxito de *Hiroshima mon amour* leva-nos a observar a audiência cinematográfica com olhos novos. Não se trata tanto de uma revolução cinematográfica, como filmológica.

Os autores de *Hiroshima mon amour* recearam que os contextos em que se situa a ação pudessem suscitar mal-entendidos, e por ocasião do lançamento fizeram distribuir um comunicado, escrito aliás num estilo próximo ao do comentário da película, onde se explica que ela não cuida de sentimentos patrióticos ou antipatrióticos, mas simplesmente de amor. É verdade que a heroína é uma jovem francesa amante de um soldado da ocupação alemã em Nevers. “*On peut aimer n’importe qui, n’importe où, n’importe quand*” [Pode-se amar não importa quem, quando ou onde], retruca o comunicado. Catorze anos mais tarde a heroína, já casada, com filhos e feliz, vai a Hiroshima trabalhar como atriz numa fita sobre a paz. Na véspera do seu regresso à França conhece um japonês, com quem vive um intenso e concentrado episódio de amor. Na cidade marcada pelo cataclismo atômico, ela identifica o japonês ao alemão, e revive sua agonia durante a Libertação de Nevers, com a cabeça raspada, o amante morto, e o espírito no umbral da loucura.

Como vemos os acontecimentos, além de tristes e pouco patrióticos são imorais, e para completar o quadro, o amante japonês por seu lado também é casado e feliz. Os autores do filme explicam que uma das propriedades do amor é a indiferença pelas considerações sociais e

históricas. “*Car l’amour a sa morale qui est la négation de la morale elle-même*” [Pois o amor tem sua moral que é a negação da própria moral].

Alain Resnais e Marguerite Duras, colocando antecipadamente a discussão no terreno político e moral, enganaram-se acerca das reações fundamentais que *Hiroshima mon amour* iria provocar no público. Tais elementos de conteúdo poderiam eventualmente chocar alguns setores do público, porém passaram para um segundo plano porque a forma em que foram transmitidos absorveu inteiramente a atenção dos espectadores. Alain Resnais conseguiu algo bastante extraordinário. *Hiroshima mon amour* não é propriamente o centro de um espetáculo coletivo. É como se houvesse uma multiplicidade de diálogos diferenciados entre a fita e os espectadores. O diálogo apenas se esboça na primeira visão da obra. Tenho a impressão de que, no caso de *Hiroshima*, não há relação entre o movimento de bilheteria e o público real. Este último é pequeno, mas multiplicado, pois todo espectador revê a fita, em geral mais de uma vez. O espectador de *Hiroshima mon amour* não é o membro de um grupo que aceita ou discute valores, mas uma individualidade isolada diante de uma meditação e de um canto, de resto um tanto neuróticos. A ausência de sentimentos socializados torna o escândalo impossível. O patriota francês, o racista mais antijaponês, o católico mais imbuído de horror ao adultério, ficam necessariamente desarmados diante de *Hiroshima mon amour*, pois a fita não lhes propõe ideias, mas os introduz num delírio. Quando o espectador se familiarizar com o universo e as angústias de Alain Resnais e Marguerite Duras transpostos nas imagens, na literatura e na música do filme, sentir-se-á automaticamente tranquilizado e em condições de saborear o que a obra comunica de essencial a respeito da pele e da paz.

Se na abertura da película demoramos, mais do que seria lícito, em reconhecer as formas enleadas dos amantes, isso se deve à nossa pouca intimidade cinematográfica com a cútis. O outro polo do tema irromperá com as epidermes corrompidas pelas irradiações termonucleares. O amor e o horror desenvolvem-se, combinam-se, eventualmente fundem-se,

constantemente balançados pelas necessidades da lembrança e do esquecimento e pelo delírio da posse.

Que essa última anotação não sirva de pretexto para mobilizar as más vontades contra a projeção de *Hiroshima mon amour* no Brasil. O que vemos na tela durante os momentos de maior exaltação erótica são vistas da cidade de Hiroshima tomadas num rápido movimento de câmera, ao mesmo tempo em que se desenvolve, na coluna sonora, o recitativo:

“[...] Je te rencontre. Je me souviens de toi. *Qui es-tu? Tu me tues. Tu me fais du bien. Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la faille de l’amour? Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la faille de mon corps même?... Tu me plais quel événement! Tu me plais... Quelle lenteur tout à coup! Quelle douceur!... Tu ne peux pas savoir. Tu me tues. Tu me fais du bien. Tu me tues. Tu me fais du bien. J’ai le temps. Je t’en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu’à la laideur... Pourquoi pas? Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s’y méprendre?... Je t’en prie...*” [Eu te encontro. Eu me lembro de você. Quem é você? Você me mata, para o meu bem. Como eu poderia me questionar que essa cidade tivesse sido feita na falha do amor? Como eu poderia me questionar que você foi feito na própria falha do meu corpo? Você me agrada, que constatação! Você me agrada. Que lentidão súbita! Que doçura! Você não pode imaginar. Você me mata, para o meu bem. Eu tenho tempo. Eu te peço. Me devore. Me deforme até a feiura. E por que não? Por que não você nessa cidade e nessa noite tão igual às outras a ponto de me confundir?... Eu te peço...].

Nesse momento as imagens documentais são substituídas por uma sequência dos amantes, a mais alegre e feliz de todo o filme, quando ela diz ao japonês: “[...] *C’est fou ce que tu as une belle peau...*” [É incrível como você tem uma pele bonita...].

[1960]

---



1. Claude de Givray, "Perdicion", *Cahiers du Cinéma*, n. 67, jan. 1957.

# Papel de Marguerite Duras

*Nuit et brouillard* foi exibido em São Paulo durante o Festival História do Cinema Francês organizado pela Cinemateca no quadro da última Bienal. Essa quinta fita de Alain Resnais é, como todas as outras, com exceção de *Hiroshima mon amour*, um curta-metragem. O comentário falado teve em *Nuit et brouillard* um papel tão grande que a seu propósito um crítico francês, Armand Cauliez, optou definitivamente pela não inclusão do cinema entre as artes visuais. Resnais encomendou o texto dessa evocação dos campos hitleristas de extermínio ao poeta Jean Cayrol, antigo deportado em Mauthausen e autor dos *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Embora de alta qualidade, as palavras de Cayrol cingem-se estritamente ao comentário das imagens. Nota-se mais exaltação e liberdade artística nos registros documentais da fotografia do que no texto que as acompanha. Esse pudor verbal parece o resultado de um cálculo sábio, pois assegura maior ênfase à terrível eloquência das imagens. O papel da música como cimento entre o conteúdo visual e as palavras é muito importante em *Nuit et brouillard*, mas não é fácil configurá-la em uma audição apenas.

A película seguinte de Alain Resnais que conheço é *Le Chant du styrène*, onde ainda é mais evidente o papel criador do texto literário. Sua função inicial é dar sentido lógico ao encanto puramente abstrato de

imagens filmadas numa indústria de plásticos. O comentário descritivo de Raymond Queneau é, porém, vazado em versos alexandrinos:

*Le styrène n'était qu'un liquide incolore  
Quelque peu explosif, et non pas inodore.  
Et régardez le bien; c'est la seule occasion  
Pour vous d'apercevoir ce qui est en question.  
Le styrène est produit en grande quantité  
A partir de l'éthyl-benzène surchauffé.  
Le styrène autrefois s'extrayait du benjoin  
Provenant du styrax, arbuste indonésien.*

[O estireno era apenas um líquido incolor  
Um pouco explosivo, mas não inodoro.  
Vejam bem, essa é a única ocasião  
Para vocês perceberem o que está em questão.  
O estireno é produzido em grande quantidade  
A partir do etilbenzeno superaquecido.  
Outrora, o estireno era extraído do benjoim  
Proveniente do estirax, arbusto indonesiano.]

Os 78 versos de *Le Chant du styrène*, admiravelmente recitados pela voz de Pierre Dux, explicam bastante bem o sentido das belas formas coloridas e em cinemascope, que se sucedem na tela, mas a sua função não se limita a isso. O filme adquire o embalo do ritmo alexandrino e fica impregnado de saboroso humor.

Alain Resnais costuma recusar modestamente o qualificativo de autor cinematográfico. Um de seus argumentos é que a totalidade de suas realizações foram suscitadas por encomendas. Pelo visto jamais ocorreu que Resnais tomasse a iniciativa de ir procurar um produtor com uma determinada ideia. Entretanto, as condições em que “aceita encomendas” são tais que lhe permitem exercer o seu poder criador sem embaraços.

Recebe ele diversas solicitações para filmar, o que lhe faculta uma ampla margem de escolha e atenua bastante o conceito de encomenda. Além disso, os produtores que o contratam sabem de antemão que ele exige absoluta liberdade de ação. A única coisa que Resnais prometeu aos financiadores de *Hiroshima mon amour* foi realizar um filme ligado, de um modo ou de outro, ao horror da guerra atômica.

Outro argumento de Resnais, mais ponderável que o outro, para recusar a denominação de autor, é o que se refere ao papel saliente desempenhado pelos seus colaboradores literários na concepção e feitura das fitas. O exame de alguns aspectos de *Hiroshima mon amour* nos dará ensejo de verificar até que ponto são fundados os seus escrúpulos.

Na realidade, após ter aceito a encomenda para realizar um filme a respeito das atrocidades da bomba atômica, Alain Resnais teve momentos de grande perplexidade. O projeto que ideou aproximava-se demais, como concepção, de *Nuit et brouillard*, e não o entusiasmava muito voltar a um terreno de criação já percorrido. O encontro com a escritora Marguerite Duras, a quem Resnais confiara as suas dúvidas, foi decisivo. *Hiroshima mon amour* nasceu e foi delineado durante a longa conversa que mantiveram sobre a possibilidade de uma obra em que os personagens participariam da tragédia apenas através da memória, e não diretamente. A construção final de *Hiroshima mon amour* lembra curiosamente a sua gênese. Tudo na película brota de um diálogo de amantes e a linha dramática se desenvolve através do pontilhar de recordações. A personagem principal da fita, interpretada por Emmanuelle Riva, vive numa profunda desordem interior. A fita tem por vezes algo de uma sessão de psicanálise em que o divã foi francamente transformado em leito e o médico em amante.

Depois de imaginarem juntos a natureza do filme e o seu cerne dramático, Alain Resnais indicou a Marguerite Duras a necessidade de evitar a descrição do horror através do próprio horror, pois nessa direção já se haviam lançado os cineastas japoneses até as últimas consequências. Era

preciso provocar o renascimento do horror, por assim dizer, de suas próprias cinzas, das raízes do esquecimento e das tentativas irrisórias para fixar a lembrança do cataclismo que se abateu sobre Hiroshima.

Ao encarregar Marguerite Duras de escrever o roteiro e os diálogos da obra que havia concebido, Resnais recomendou-lhe sobretudo que não pensasse em cinema, que não se preocupasse com as possibilidades ou as limitações da câmera, mas que simplesmente fizesse a literatura que lhe aprouvesse. Numa fase posterior da colaboração, Resnais pediu à escritora que acrescentasse, ao que já fizera, outro roteiro, que definiu como subterrâneo. Tratava-se, em suma, de um texto destinado a completar, de maneira bastante pormenorizada, as informações acerca dos protagonistas da obra. O roteiro subterrâneo contava a história do herói e da heroína praticamente desde o nascimento, fornecia muitos elementos novos a respeito do período coberto pelo filme, e, terminando este, continua a narrar o que sucedeu em seguida aos personagens.

Nesses diversos exercícios, Resnais concedia sempre a mais completa autonomia artística à sua colaboradora, mas ele próprio tudo calculara com justeza. Só no fim do trabalho Marguerite Duras compreendeu que o cineasta estivera provocando-a desde o início, e que ela sempre respondera na forma por ele desejada.

O enredo de *Hiroshima mon amour* pode-se resumir em três linhas ou prolongar numa história sem fim. Uma atriz vinda de Paris para trabalhar numa fita em Hiroshima tem uma aventura amorosa e revive, através do amante japonês, a trágica experiência que tivera durante a ocupação em Nevers, na França, com um amante alemão.

O papel dos diálogos e monólogos em *Hiroshima mon amour* faz pensar tanto em *Nuit et brouillard* como em *Le Chant du styrène*. As palavras de Marguerite Duras emanam das imagens de Resnais e ao mesmo tempo contribuem para explicitá-las.

A leitura do texto de *Hiroshima mon amour* suscita em quem viu o filme um grande prazer artístico. A construção da fita, em que a música tem uma

vez mais função eminente, é tão sólida que os fragmentos literários de Marguerite Duras não adquirem autonomia. Duas linhas de diálogos são suficientes como um “abre-te, Sésamo” para o mundo áspero e amoroso de Alain Resnais.

Há um mistério na estrutura das películas de Resnais. Talvez possamos esclarecê-lo um pouco, um dia, pela descrição íntima de *Hiroshima mon amour*.

[1960]

# Amor e morte

Fernando Pereda é um poeta uruguaio que possui em sua mansão do bairro de Carrasco, em Montevidéu, uma extraordinária coleção de filmes primitivos e clássicos. O pouco que o poeta publicou se encontra disperso em revistas, na memória de ferventes admiradores e em fitas de magnetofone [gravador]. A respeito de filmes creio que escreveu apenas alguns textos curtos publicados numa revista de cineclube. Encontrei Pereda duas vezes e apesar do fascínio que exerceu sobre mim não pude forçar suas defesas. Comigo a forma de diálogo que escolheu foi a exibição de uma cópia rara de *O estudante de Praga*, com Conrad Veidt e Werner Krauss. Manipulando pessoalmente um modelo de projetor cinematográfico de 1911, o poeta e colecionador é, nos gestos e observações, um grão-senhor empenhado num elaborado ritual de cortesia. Ao mesmo tempo que coloca o visitante à vontade, Pereda resguarda-se e opõe um pudor extremo à curiosidade intelectual que o escolhe como alvo. Ele deve ser bastante enigmático, pois observei que amigos chegados encontram dificuldade em, não direi explicá-lo, mas simplesmente descrevê-lo. Ouvi algumas poesias, li um seu artigo, vi-o dançar o flamenco, sei muito pouco a seu respeito, mas impressionou-me a presença soberana ou infiltrada da morte em sua obra. Quando contempla os velhos filmes, ele não escapa a esta temática obsessional. Aos seus olhos, as fitas primitivas eram, na ocasião em que foram realizadas, uma prestidigitação

alegre, uma magia branca. Nenhum espectador experimentara ainda a surpresa de ver na tela seres que haviam deixado de existir. Em seguida, porém, as mortes e as ruínas, fizeram com que a magia se tornasse cada vez mais obscura. Pereda está convencido de que certos animais — os cachorros que acompanham as correrias dos personagens nas fitas cômicas — “*son los primeros fantasmas inadvertidos*” [são os primeiros fantasmas involuntários].<sup>1</sup>Mais tarde, atores e atrizes famosos trouxeram-nos na novidade de sua falsa ressurreição. O suicida Max Linder continuava a apresentar-nos sua máscara, mas havia nela algo de diferente depois da morte.

À luz de minha preocupação atual não foi, porém, a evocação dramática de Max Linder que mais me chamou a atenção. Mas a dos cachorros, porque me conduziu a uma sequência de *Hiroshima mon amour*. Enquanto vemos na tela vermes que saem da terra revolvida e um cão amputado que atravessa as ruínas, a voz de Emmanuelle Riva recita: “*J’ai vu les actualités... Le deuxième jour, dit l’histoire, je ne l’ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont ressurgi des profondeurs de la terre et des cendres... Des chiens ont été photographiés... Pour toujours... Je les ai vus...*” [Eu vi as imagens do noticiário... O segundo dia, diz a história, eu não inventei, desde o segundo dia, espécies animais particulares ressurgiram das profundezas da terra e das cinzas. Cachorros foram fotografados... Para sempre... Eu os vi...]. Esses cães fotografados para sempre participam de uma das constantes do filme, a preocupação com a memória como fidelidade ao amor e à morte, e a necessidade eventualmente dolorosa do esquecimento.

O filme é baseado em oposições constantes nas quais os termos em conflito se interpenetram intimamente. Todas contradições encontram guarida na perpétua dialética de *Hiroshima mon amour*. O desenvolver desencontrado e em última análise harmonioso é dominado entretanto pelos temas maiores do amor e da morte.



Há indubitavelmente em *Hiroshima mon amour*, apesar da fundamental tonalidade de evocação poética, todo um lado descritivo, mas em nenhum momento podemos surpreender claramente sua elaboração nas imagens e no texto. É evidente que durante a primeira meia hora de projeção cuida-se do que sucedeu em Hiroshima no dia 6 de agosto de 1945, quando em alguns segundos morreram 200 mil pessoas, e das consequências atroztes do cataclismo atômico. O fato presente é porém uma doce disputa entre amantes enlaçados com o leitmotiv sublinhado pelo sotaque lento do japonês: “*Tu n’as rien vu à Hiroshima... Tu a tout inventé...*” [Você não viu nada em Hiroshima... Você inventou...]. Essa forma particular de construção faz com que durante toda a longa introdução do filme o amor e a morte fiquem indissolúvelmente colados. A adesão é tão intensa que não sentimos imediatamente a presença, num corpo só, dos temas discrepantes e complementares. É a introdução da terceira linha de força de *Hiroshima mon amour*, relativa à memória e ao esquecimento, que nos permite tomar consciência da diferenciação e da constância das duas outras sobre o amor e a morte. O recitativo de Emmanuelle sobre a ilusão de poder lembrar sempre Hiroshima ou o amor nos faz vislumbrar o sentido do título e de toda obra pois nunca fita de cinema recebeu título tão adequado quanto *Hiroshima mon amour*.

Emmanuelle é memória e o amor japonês em Hiroshima a conduz ao seu primeiro amor, alemão, em Nevers, durante a ocupação da França. A imponência da tragédia termonuclear não destoa do drama de Emmanuelle jovem, amorosa e louca em Nevers. Trata-se nos dois casos das novas e sábias alquimias que a guerra traz ao sofrimento humano. Além do que não há possibilidade de tom menor ou maior pois o centro de tudo é a pobre heroína despedaçada pelas lembranças antigas, e que anseia por uma reintegração, mas para quem o esquecimento aparece como o supremo holocausto, aquele que só se processa no delírio da oferta amorosa.

A introdução de lembranças é o cerne de *Hiroshima mon amour* e tem pouca relação com as habituais técnicas cinematográficas de referência ao passado. A fita é um poema que abole os elementos históricos e geográficos introduzidos. O espaço e o tempo se dissolvem e a câmera percorre sem solução de continuidade Hiroshima e Nevers, 1945 e 1958. O verdadeiro campo cinematográfico é a memória de Emmanuelle.

A madrugada de amor em Hiroshima é inseparável da madrugada de morte em Nevers. Emmanuelle encontra na pele do japonês o calor que sentiu esvair-se do corpo do soldado alemão assassinado nas margens do rio Loire.

*“On devait se retrouver à midi sur le quai de la Loire... Il n’était pas tout à fait mort. Je suis restée près de son corps toute la journée. Et puis toute la nuit suivante... C’est dans cette nuit-là que Nevers a été libérée... Les cloches de l’église de Saint-Etienne sonnaient, sonnaient... Il est devenu froid peu à peu sous moi... Qu’est-ce qu’il a été long à mourir!... Quand? Je ne sais plus au juste. J’étais couchée sur lui, oui, le moment de sa mort m’a échappé vraiment... puisque, puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après je peux dire, je peux dire que je n’arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances hurlantes, tu comprends? C’était mon premier amour”* [Deveríamos nos encontrar ao meio-dia no cais do Loire... Ele ainda não estava morto. Eu permaneci perto de seu corpo durante todo o dia. E depois toda a noite seguinte... Foi nessa noite que Nevers foi libertada... Os sinos da igreja de Saint-Etienne tocavam, tocavam... Ele foi ficando frio... Como ele demorou a morrer! Quando? Não sei exatamente. Eu estava deitada sobre ele, sim, mas o momento da sua morte me escapou... já que, já que mesmo nesse momento, e até depois, sim, até depois eu posso afirmar, eu posso afirmar que não conseguia notar a diferença entre seu corpo morto e o meu... Eu só encontrava entre esse corpo e o meu semelhanças gritantes, você compreende? Era meu primeiro amor].

Amante de soldado alemão, a heroína teve o cabelo raspado e sofreu as habituais humilhações. Resnais responde às polêmicas de um patriotismo tardio com a passagem de Paul Eluard: *“En ce temps-là pour ne pas chatier les coupables on maltraitait les filles. On allait même jusqu’à les tondre”* [Naquele tempo, para não castigar os culpados, maltratavam-se as moças. Chegaram até a tosá-las]. As imagens do amor perdido e da humilhação cívica já haviam sido totalmente expostas quando surge no filme a passagem cujo recitativo transcrevemos no parágrafo anterior. Entre as múltiplas ordens violadas pela memória está a cronologia. O lamentável sacrifício de Nevers é constituído de fragmentos cuja disposição obedece ao ritmo interior da ode. A frase a respeito do primeiro amor é um urro de bicho ferido e Emmanuelle é salva da histeria pelos bofetões amigos do amante. O clímax de desespero anuncia a pacificação. Depois de um renovado monólogo de exaltação erótica, ilustrado pela fusão entre Hiroshima e Nevers, a voz de Emmanuelle Riva é uma convalescença:

*“Tandis que mon corps s’incendie déjà à ton souvenir, je voudrais revoir Nevers, la Loire... Peupliers charmants de la Nièvre, je vous donne à l’oubli... Histoire de quatre sous, je te donne à l’oubli... Un jour sans ses yeux et elle en meurt, petite fille de Nevers, petite coureuse de Nevers!... Petite fille de rien, morte d’amour à Nevers! Petite tondue de Nevers, je te donne à l’oubli ce soir... Comme pour lui l’oubli commencera par tes yeux. Puis, comme pour lui, l’oubli gagnera ta voix. Pareil. Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu. Tu deviendras une chanson...”* [Enquanto meu corpo já se incendia com a tua lembrança, eu gostaria de rever Nevers, o Loire... Árvores charmosas do rio Nièvre, eu vos relego ao esquecimento... Ficção barata, eu te relego ao esquecimento. Um dia sem seus olhos e ela morre, menina de Nevers, pequena sedutora de Nevers! Menina insignificante, morta de amor em Nevers! Menina da cabeça tosada de Nevers, eu te relego ao esquecimento essa noite... Como para ele o esquecimento começará pelos teus olhos. Depois, como para ele, o

esquecimento atingirá tua voz. Igual. Em seguida, como para ele, triunfará sobre ti inteira, pouco a pouco. Tu te tornarás uma canção...].

É difícil escrever sobre *Hiroshima mon amour*.

[1960]

---

1. Fernando Pereda, “En la experiencia con los films primitivos, la magia del cinematógrafo escapa de las clasificaciones conocidas” [Na experiência com os filmes primitivos, a magia do cinematógrafo escapa das classificações conhecidas], *Cine-Club*, n. 17, jul. 1953.

# Esperando *Hiroshima*

*Hiroshima mon amour*, visto, ouvido e lido, produz algo muito próximo da obsessão. O filme aliás se insere no grande medo do tempo presente, e é construído em torno de uma neurose. Tudo isso e a forma particular que assumiu a obra não facilitam o comentário.

Dizer apenas que *Hiroshima mon amour* viola a cronologia não é suficiente. A película não oferece tampouco uma estrutura espacial contínua. Sua matéria-prima é o fragmento, geográfico, histórico, psicológico, narrativo. Confiar na pura lógica para a apreensão de *Hiroshima mon amour* não seria aconselhável. Essa fita exige atenção, tensão, e ao mesmo tempo abandono. É possível que seja um tanto hermética, é certamente muito contraditória.

A primeira contradição é de porte. Esse modelo de subversão lógica e cronológica é ao mesmo tempo a descrição minuciosa e ordenada de 24 horas da vida de uma mulher. É necessário, porém, acrescentar que boa parte do tempo fílmico é empregado no exame do que se passa na consciência do personagem principal.

Há muita coisa em *Hiroshima mon amour* que me intriga. Estou impaciente em revê-lo agora no próximo mês, quando será lançado comercialmente no Rio e, esperemos, em São Paulo. Não sei ainda a que atribuir a surpreendente unidade de uma obra cuja essência seria a do caos. Salvo melhor juízo, sou levado a crer que a estrutura, a coerência e o

ritmo de *Hiroshima mon amour* dependem do recitativo de Emmanuelle Riva. Minha apreciação da obra foi literalmente embalada pela voz extraordinária da atriz dizendo os textos trabalhados de Marguerite Duras.

*“Les femmes risquent d’accoucher des monstres mais ça continue. Les hommes risquent d’être frappés de stérilité mais ça continue. La pluie fait peur. Des pluies de cendres sur les eaux du Pacifique. Les eaux du Pacifique tuent. Des pêcheurs du Pacifique sont morts. La nourriture fait peur. On jette la nourriture d’une ville entière. On enterre la nourriture de villes entières... Une ville entière se met en colère, des villes entières se mettent en colère. Contre qui, la colère des villes entières? La colère des villes entières, qu’elles le veuillent ou non, contre l’inégalité posée en principe par certaines races contre d’autres races, contre l’inégalité posée en principe par certaines classes contre d’autres classes...”* [As mulheres correm o risco de parir monstros mas isso continua. Os homens correm o risco de serem vítimas da esterilidade mas isso continua. A chuva dá medo. Chuvas de cinzas sobre as águas do Pacífico. As águas do Pacífico matam. Pescadores do Pacífico são mortos. A comida dá medo. Descarta-se a comida de uma cidade inteira. Enterra-se a comida de cidades inteiras... Uma cidade inteira se revolta, cidades inteiras se revoltam. Contra quem a cólera dessas cidades inteiras? A cólera das cidades inteiras, queiram elas ou não, contra a desigualdade posta em princípios por certas raças contra outras raças, contra a desigualdade posta em princípios por certas classes contra outras classes...”]

Nessas linhas impregnadas de ideologia social reconhecemos a mesma pulsação das passagens dedicadas à exaltação da posse amorosa ou ao lamento pelo amante morto citados em artigos anteriores. Eis pois uma película cuja vibração fundamental nos é dada pelo texto. O papel do recitativo em *Hiroshima mon amour* seria equivalente ao do canto na ópera. Essa associação nos aproxima de ideias expostas com frequência por Alain Resnais, que estaria buscando um cinema lírico, correspondente ao teatro lírico.

Considero tarefa útil consagrar algumas colunas de jornais a *Hiroshima mon amour*, antes da sua apresentação. Gostaria que uma parte do público ganhasse um pouco de tempo. Receio que alguns espectadores se irrite com a obra de Alain Resnais devido não a uma legítima divergência, mas a um mal-entendido. É um filme que em geral recusa o que buscamos, mas o mecanismo inverso é constante nele: distribui generosamente sinais e riquezas não solicitados. É intrincado como o método da psicanálise e misterioso como a mulher. Bastante gente já viu a fita no Brasil, e é pena que não a comentem antes de sua apresentação pública. A começar pelo crítico José Sanz, o brasileiro que melhor conhece *Hiroshima mon amour*. Sanz tem com a obra de Alain Resnais e Marguerite Duras, encarnada por Emmanuelle Riva, uma intimidade não só emocional mas ainda técnica. O crítico carioca aceitou bravamente a incumbência de redigir os letreiros portugueses da fita. Desde já admiro-o por ter assumido a responsabilidade de traduzir Marguerite Duras, e espero o resultado com impaciência. Seja ele qual for, o exercício permitiu a Sanz penetrar a estrutura literária da película, capacitando-o como ninguém a fazer-nos compreender o sistema sutil de articulação que Resnais compôs entre o monólogo, o diálogo, o ruído, a música e a imagem.

Quanto a mim, continuo a encontrar uma dificuldade grande em explicar a outrem de que se trata. Sei que existe um caminho para nos levar ao cerne de *Hiroshima mon amour*, mas não consigo encontrá-lo. O filme é absurdo e múltiplo como a realidade; fixá-lo e defini-lo talvez seja tarefa de artista, tanto quanto tê-lo realizado. Não adianta no caso apelarmos para Alain Resnais, pois a sua perplexidade diante da obra é bastante parecida à nossa. O que tenho feito nestas crônicas é girar em torno da película. É o que continuo a fazer enquanto espero *Hiroshima mon amour*.

Não há razão para não utilizarmos a sinopse preparada pelos produtores pois é uma introdução, em boa linguagem, a uma das facetas da fita. Esse resumo nos fala de uma mão feminina que acaricia, apalpa e arranha uma espádua masculina. Dois corpos se colam com os movimentos lentos e

cegos das medusas, das serpentes, das folhagens penetradas pelo vento. Já são quatro horas da manhã. Ela é francesa e veio a Hiroshima para trabalhar num filme. Os dois passaram a noite juntos. A mão do homem adormecido move-se vagamente como num sonho, e na consciência da mulher surge a imagem de outra mão agitada pelos movimentos incertos da agonia. O presente e o passado começam a embaralhar-se, Hiroshima, Nevers, o amante japonês e o alemão. Ela, de resto, é casada e feliz em Paris, para onde volta no dia seguinte. Vinte e quatro horas para a fuga e a procura nas ruas, nas praças, nos quartos, no cabaré, na sala de espera da estação. Vinte e quatro horas para reconhecer a máscara do amor e sua impossibilidade. O tempo torna-se um só. Não é exclusivamente na consciência dilacerada da heroína que os dois amantes se integram. O japonês entra no jogo delirante e assume a identidade do alemão. “Quando você estava presa no porão, pergunta ele, foi então que eu morri?” Prisioneira num porão para esconder da tranquila cidade de Nevers a vergonha de uma felicidade indefensável. Embriagada em público, perdida no fundo de um café de Hiroshima, é então que realmente se entrega, pela memória, ao japonês com quem passara uma noite de amor. Um dia e uma noite. Prisioneiros desse tempo breve que não podem utilizar e do qual não podem fugir.

Essas horas de vida são entretanto suficientes para esclarecer que o momento da adequação total dos corpos é o mesmo em que se revela a impossível abolição da irremediável distância entre dois seres. As 24 horas de *Hiroshima mon amour* seriam o tempo vivido por todos os amantes. “*Tu me tues, tu me fais du bien*” [Você me mata, para o meu bem], exprimiria a contradição entre o tempo e o absoluto do amor.

Este resumo-comentário bastante livre da sinopse oficial de *Hiroshima mon amour* talvez me faça, pela insatisfação intensa que me causa, experimentar a dialética interna do filme. O movimento do meu espírito é abandonar, aparentemente, o contexto da fita para fixar-me no noticiário da imprensa a respeito da cólera da cidade de Tóquio, ou melhor, numa



nota recente da revista *Esprit* a propósito da explosão da bomba atômica francesa. O japonês é por enquanto o único povo que possui sensibilidade atômica. O problema termonuclear é, no Japão, literalmente, uma questão de entranhas. De um hospital japonês elevou-se, contra a bomba de Reggane, a voz de uma mocinha de quinze anos. Em agosto de 1945 foi ela atingida e queimada no ventre materno, e nasceu num hospital de onde nunca mais saiu. *Hiroshima mon amour* também é isso.

Uma circular da Universidade de Bruxelas esquematiza bem a complexidade e a riqueza deste filme. Foi programado um seminário de estudos a respeito da obra de Resnais, com uma duração prevista de cinco meses. Os temas foram agrupados em nove capítulos, a saber: 1) Esquecimento, memória, lembrança; 2) O amor; 3) Solidão, angústia; 4) A mulher moderna; 5) A guerra; 6) Caráter existencial; 7) A forma; 8) Expressão do homem moderno, o filme do nosso tempo, mitos; 9) Síntese.

Entre os numerosos relatores indicados pela universidade belga contam-se nomes eminentes das letras europeias como André Breton, Iris Murdoch, Georges Bataille, Simone de Beauvoir, Carlo Levi, Raymond Queneau, Claude Lévi-Strauss, [René] Etiemble e Jean-Paul Sartre.

Numa resolução que não está isenta de malícia, foram encarregados do ponto nove Alain Resnais e Marguerite Duras.

[1960]

## Não gostar de *Hiroshima*

Possivelmente gosto menos de *Hiroshima mon amour* do que tenho aparentado. Espero esclarecer minhas ideias ao rever a fita neste mês. Ela não dá paz. As adesões ou repulsas que provoca mergulham inicialmente na ambiguidade. Seus ecos mais prolongados não têm caráter estético. Odiar ou amar totalmente *Hiroshima mon amour* não é possível a menos que se dê livre curso a um juízo deformante. É o exercício a que se entrega Jean Collet, no número 88 de *Telecine*.

Para o jovem crítico cristão a ciência de Alain Resnais tem algo de demoníaco e se aplica ao impossível. A montagem seria uma alquimia encarregada de levar a realidade do mundo a um estado de insuportável complexidade. A mistura do presente e do passado, de visões e palavras, e a procura delirante dos fios sutis que relacionam estes elementos disparatados, conduzem-nos ao ponto crítico onde tudo se dissipa no esquecimento. A marca fundamental da estética de Resnais seria a desintegração, menos atômica que moral.

A heroína de *Hiroshima mon amour* é, para Jean Collet, um monstro. Procura sua infelicidade, é autora do seu destino. Ou melhor, não há para ela oposição nítida entre infelicidade e felicidade, como aliás entre verdade e mentira ou entre o bem e o mal. É um personagem que acumula contradições, não consegue livrar-se delas e talvez não o queira.

A noite da heroína e seu amante japonês seria um diálogo de surdos. Quanto mais ela pesquisa o passado à procura de algo sólido, mais se acelera a perda de sua substância interior. Quanto a ele é apenas um prisioneiro daquele encontro e daquele instante. Estes seres vazios de passado realmente não podem se comunicar, pois estão suspensos à fragilidade de um instante logo perdido, não são outra coisa senão uma lembrança que morre.

Tudo é suspeito, para Collet, em *Hiroshima mon amour*, a começar pelo tipo de inteligência que concebeu e estruturou a obra. Ele atribui ao excesso de inteligência do filme a rendição da heroína às fantasmagorias da memória, sua queda numa mórbida introspecção. É destruída porque se procura demais. A solução seria o esquecimento de si própria pela diluição na coletividade.

Em *Hiroshima mon amour* não haveria tragédia e nem mesmo amor. Os personagens não sofrem, aos olhos do crítico francês, o peso do destino. São seus próprios carrascos esses amantes que desarmam e desarticulam a paixão, se aniquilam e se desintegram de forma, por assim dizer, autônoma. O amor estaria ausente desta comunicação através de pele e palavras. Só permanece “*le goût d’un amour impossible*” [o gosto de um amor impossível].

O estimulante ataque de Jean Collet contra a fita de Alain Resnais não possui sempre a densidade e o interesse que procuramos sugerir neste resumo de suas ideias. A conclusão é, sobretudo, bastante desconcertante. Como não encontra na fita nenhum prolongamento espiritual, o crítico não hesita em proclamar que “*Hiroshima mon amour* é o primeiro filme marxista”. A frase soa absurda, porém nos permite ao menos compreender o fundo da interpretação que Jean Collet nos oferece. As frases pronunciadas pelos personagens principais no fim da fita — “*Hiroshima, c’est ton nom*” [Hiroshima é teu nome] e “*Ton nom à toi est Nevers*” [E o teu é Nevers] — que Collet transforma curiosamente aliás em “*Tu es Nevers... Tu es Hiroshima...*” [Você é Nevers... Você é Hiroshima...] não

seriam variações líricas e verbais, mas resumo de uma concepção do mundo. A identificação com a História seria para Alain Resnais e Marguerite Duras a saída para evitar o pecado da introspecção.

Textos como o de Collet demonstram que não gostar de *Hiroshima mon amour* é tão trabalhoso quanto gostar. Não são apenas artísticas as regras que a fita viola, mas igualmente as do jogo político. As antinomias da última guerra são ignoradas. Ocupados e ocupantes, amigos e inimigos, participam todos do mesmo cortejo de vítimas. Não conheço o itinerário ideológico de Alain Resnais e Marguerite Duras depois que saíram, respectivamente, da zona de influência ou do enquadramento partidário do comunismo, mas rotular *Hiroshima mon amour* com a etiqueta ingênua de “materialista” parece-me um contrassenso. Um cristão como Collet aparentemente ainda não aprendeu a reconhecer a espiritualidade quando ela emana de ateus. Um dos aspectos de *Hiroshima mon amour* é de prece ardente contra o terror atômico.

São múltiplas as maneiras de gostar e não gostar de *Hiroshima mon amour* e quase sempre as duas posições contraditórias estão incluídas dentro de um único movimento do espírito. O processo pode ser percebido com clareza na mesa-redonda organizada pelos *Cahiers du Cinéma* para debater a fita de Alain Resnais.<sup>1</sup> Não houve propriamente dissensão entre partidários e adversários da fita. A sessão desenvolveu-se como se cada participante discutisse consigo próprio.

Uma intervenção de Jean-Luc Godard, no citado encontro, aborda um dos aspectos da fita que suscita frequentes reservas. Apesar da determinação de Alain Resnais em não construir a fita em termos de descrição do horror atômico, algumas alusões visuais e verbais de *Hiroshima mon amour* chocam muita gente. O espectador cinematográfico é sensível ao olho e Buñuel sabia disso ao vazá-lo com uma navalha nas imagens iniciais do *Chien andalou* [O cão andaluz]. Há para mim uma imagem insuportável em *Hiroshima mon amour*, a de um olho manipulado por uma pinça. E no entanto é bastante discreta a alusão, pois todos sabemos que no raio de um

quilômetro, em Hiroshima e Nagasaki, em dias de agosto de 1945, os olhos saltavam das órbitas ao mesmo tempo que a pele se descolava em tiras e futuros bebês eram expostos pelos ventres abertos.\*

Nesse domínio as críticas que são feitas ao texto de *Hiroshima mon amour* não se referem à crueza. Ao contrário, o que se reprova às vezes a Alain Resnais, a Marguerite Duras, e à entonação de Emmanuelle Riva é terem aveludado o horror.

“... *Ecoute-moi. Je sais encore, ça recommencera. Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera. Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on, l'asphalte brûlera. Un désordre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres...*” [... Me escute. Eu já sei que isso vai recomeçar. Duzentos mil mortos. Oitenta mil feridos. Em nove segundos. Esses números são oficiais. Isso vai recomeçar. Teremos dez mil graus na terra. Dez mil sóis, o asfalto queimar. Uma desordem profunda reinará. Uma cidade inteira se levantará do chão e cairá em cinzas...]

A última frase desta profecia nos transporta para a descrição de um fato já acontecido: “No dia 9 de agosto de 1945, às 11 horas e 2 minutos, uma bomba atômica explodia a 550 metros de altitude, acima de Matsuyama-cho, centro do bairro de Urakami, em Nagasaki. Um tufão com velocidade de 2 mil metros por segundo, derrubou, pulverizou, dispersou tudo quanto encontrou; em seguida, o vácuo formado no centro da explosão aspirou os escombros para cima, a uma grande altura, e por fim deixou cair essa massa gigantesca”.<sup>2</sup>

“*Ça recommencera*” [Vai recomeçar]. Uma fita americana recente procura nos descrever o que aconteceu em 1964, depois disso ter recomeçado. Diferentemente da profecia caótica de *Hiroshima mon amour*, a descrição meticulosa de *On the Beach* [A hora final] nos afirma que tudo se processará numa perfeita ordem.

- 
1. Ver *Cahiers du Cinéma*, n. 97.
  2. Paulo Nagai, *Os sinos de Nagasaki*. São Paulo: Editora Flamboyant, 1959. p. 61.

\* Eis o comentário de Jean-Luc Godard no mencionado debate: “Há uma coisa que me incomoda um pouco em *Hiroshima*, e que já me incomodava em *Noite e neblina*. Trata-se de certa facilidade em mostrar cenas de horror, pois apidamente vai-se para além da estética. Quero dizer que bem ou mal filmadas, pouco importa, tais cenas causam uma impressão terrível no espectador. Se um filme sobre os campos de concentração, ou sobre a tortura, tiver a assinatura de Couzinet ou Visconti, para mim, é quase a mesma coisa. Antes de *No limiar da vida* havia um documentário produzido pela Unesco que mostrava em uma montagem com música as pessoas sofrendo no chão, os estropiados, cegos, enfermos, famintos, velhos, jovens etc. Esqueci o título. Devia ser *O homem* ou algo do gênero. Esse filme era imundo. Sem comparação com *Noite e neblina*, mas era um filme que causava impressão nas pessoas, da mesma forma que o recente *O processo de Nuremberg*. O risco, ao se mostrar cenas de horror, é que automaticamente somos tomados pelo seu motivo, e ficamos chocados com essas imagens, um pouco como acontece com as imagens pornográficas. No fundo, o que me choca em *Hiroshima* é que, reciprocamente, as imagens do casal fazendo amor nos primeiros planos me dão medo da mesma forma que as das feridas, também em primeiro plano, causadas pela bomba atômica. Há algo não de imoral, mas de amoral em mostrar dessa forma o amor e o horror com os mesmos primeiros planos. Talvez seja por isso que Resnais é verdadeiramente moderno em relação a, digamos, Rossellini. Mas eu acho que é uma regressão, pois em *Viagem à Itália*, quando George Sanders e Ingrid Bergman observam o casal calcinado em Pompeia, tinha-se o mesmo sentimento de angústia e beleza, mas com algo a mais” não de imoral, mas de amoral em mostrar dessa forma o amor e o horror com os mesmos primeiros planos. Talvez seja por isso que Resnais é verdadeiramente moderno em relação a, digamos, Rossellini. Mas eu acho que é uma regressão, pois em *Viagem à Itália*, quando George Sanders e Ingrid Bergman observam o casal calcinado em Pompeia, tinha-se o mesmo sentimento de angústia e beleza, mas com algo a mais”.

## *Hiroshima* minha dor

Às vezes penso nos meus pecados. Não tanto naqueles que desenvolveria ajoelhado diante do padre ou deitado no divã do analista. Penso muito mais nos meus pecados públicos do que nos outros.

Nunca matei propriamente ninguém. Propriamente quer dizer diretamente. Como já está ficando tarde é bastante provável que morrerei sem nunca ter matado. Pelo menos de uma maneira indiscutível e insofismável. Um dia vou tentar verificar até que ponto já participei da morte de alguém, procurar entender se alguma vez emprestei colaboração precisa à morte. Não é sempre fácil definir o grau da cumplicidade. Pois cúmplice apenas de crimes já o fui certamente muitas vezes. É esta a natureza de meus pecados públicos.

Entre eles Hiroshima. No dia em que a bomba foi lançada eu fui a favor do lançamento dela. Daí a poucos dias foi a vez de Nagasaki e desta vez não me lembro se continuava a favor da bomba. Imagino que já deveriam ter surgido uns probleminhas de consciência, mas contra eu não fui, e a prova é que não fiz nada contra, pois naquele tempo cuidava das coisas públicas de forma direta, cotidiana e militante.

Eu compreendo tão bem que o piloto que levou a bomba ao céu de Hiroshima tenha se enfurnado num convento. Também compreendi que o autor de uma reportagem retrospectiva e eufórica sobre o fim da guerra

publicada outro dia no *Correio da Manhã* tenha se esquecido de Hiroshima e Nagasaki. É remorso, é vergonha.

Não sei quando o meu e a minha tomaram forma definitiva. Mas foram um remorso e uma vergonha que tiveram muita consequência para mim apesar de então já terem cessado de minha parte os ensaios de participação na vida pública.

Quando eu vi a fita *Hiroshima meu amor* eu entendi, mas entendi profundamente (desta vez fui certamente muito mais sensível do que a média dos espectadores), eu entendi a impossibilidade em que se encontraram os responsáveis pela fita de realizar uma obra de reconstituição dramática da tragédia de Hiroshima. E admirei também profundamente a solução que deram ao problema, compondo um poema de amor cuja abertura é o contraste entre a lembrança-presença apocalíptica da bomba e os esforços inúteis para registrar e avivar sua memória coletiva em monumentos, museus, turismo ou filmes. Poema que por sua vez é meditação intrincada, sinuosa e cruel a respeito de nossas lembranças e esquecimentos individuais.

A incapacidade, a impotência, a paralisação, em última análise, o pudor dos autores de *Hiroshima meu amor* diante da Hiroshima de maio de 1945 faz acompanhar a emoção artística e humana que nos envolve do gosto forte do remorso e da vergonha.

[1963]



# O CINEMA NO SÉCULO

# A ópera de cavalo e do pobre

É grande o parentesco entre a *Horse Opera* (Ópera de cavalo), nome dado ao filme de cowboy na gíria cinematográfica americana, e a *Beggar's Opera* [Ópera dos mendigos], a *L'Opéra de quat'sous* [A ópera dos quatro tostões], e a *Dreigroschenoper* [Ópera dos três vinténs], que antes de se tornarem títulos de teatro e de cinema serviam de denominação ao espetáculo proporcionado pelos cantores ambulantes, herdeiros dos jograis, que ilustravam as *complaintes* [canções populares de apelo trágico] com cartazes onde os principais momentos da história estavam pintados em quadrinhos — a ópera do pobre, enfim.

Esse tipo de ópera do pobre floresceu no meio do século XVIII até os fins do século XIX, primeiro em Londres, depois em Paris e outras cidades do continente e finalmente da América. Com o desenvolvimento do capitalismo, a atividade dos cantores ambulantes, assim como as outras formas de produção artesanal de divertimento, foram substituídas pela fabricação do divertimento em massa e para a massa: o cinema.

No nome dos locais onde se exibia o Kinetoscópio de Edison na América — Penny Arcades — e no das primeiras salas de cinema — Nickel Odeon —, a alusão ao preço baixo das entradas já filiava o novo divertimento aos *quatre sous* ou aos *dreigroschen* das formas anteriores da ópera do pobre. E não é por acaso, ou se o for é um belo acaso, que o

gênero de mais sucesso do repertório da nova ópera do pobre tenha sido chamado precisamente de Horse Opera.

Beggar's Opera, L'Opéra de quat'sous, Dreigroschenoper, Penny Arcades, Nickel Odeon, Horse Opera são nomes que evocam todos a mesma coisa: a humildade do divertimento do pobre. O jazz no começo também foi isso, mais do que isso mesmo, pois os que o criaram além de pobres eram pretos. Porém, a glória universal do jazz, e da fita de cowboy ou, mais genericamente, do western, é a afirmação da riqueza do país que os viu nascer. Mas não adiantemos.

As invenções de Edison e Jenkins, os interesses bancários e industriais que desde o início tentaram e logo conseguiram controlar quase todo o cinema americano, as contribuições decisivas de um Porter ou sobretudo de um Griffith para a criação da linguagem e da arte cinematográficas não nos devem fazer perder de vista o fato de que o cinema na América durante os primeiros anos foi, socialmente, antes de mais nada, coisa de imigrantes recentes.

A grande vaga imigratória que vai dos fins do século XIX até 1914 foi muito diferente das anteriores. Das outras vezes os imigrantes procediam dos países mais avançados da Europa e frequentemente pertenciam a elites intelectuais, políticas e religiosas que fugiam da opressão. Os milhões de imigrantes que nos interessam vinham das camadas mais pobres dos países mais atrasados. Na América eles constituíam o ponto mais baixo da escala social, mas em relação à sua situação anterior, isso significava um progresso. Entre outras coisas, tinham tempo e dinheiro para distrações. Os imigrantes constituíram a massa dos fregueses dos Penny Arcades, dos cinemas mais ou menos ambulantes e das primeiras salas fixas de Nickel Odeon.

Os proprietários dos estabelecimentos também eram imigrantes já mais bem-sucedidos na vida, e é nesse meio que se formam os quadros dos grandes *managers* do cinema americano: Fox, Zukor, Loew, Laemmle e Schenck.

Alguns historiadores entusiastas do western pretendem que o sucesso de *The Great Train Robbery* [O grande roubo do trem] (1903), de Porter, foi devido à atmosfera típica do *Far West* à qual se refere o catálogo Edison da época. Isso é querer forçar um pouco a mão. Nada indica que o público limitado e homogêneo da época tenha tido pelo gênero do filme um entusiasmo particular. As razões do sucesso foram as mais básicas: tratava-se de um dos primeiros filmes de enredo cuja ação era excepcionalmente longa (catorze quadros), o acessório principal era um trem, eram utilizados truques para dar a impressão de movimento, e fora dos catorze quadros onde se desenvolvia a ação era apresentada, num plano bastante aproximado, a figura de um bandido, atirando contra o público, uma espécie de cartaz em movimento. As novidades apresentadas em *The Great Train Robbery* são mais do que suficientes para explicar a grande impressão causada num público acostumado sobretudo com vistas naturais, com algumas atualidades reconstituídas e com os truques mágicos de Méliès, sem precisarmos apelar para um hipotético gosto por um estilo western subitamente revelado.

O quadro *typical western* ao qual o catálogo se refere é o do baile. O *saloon* sendo um ingrediente essencial do western, os historiadores entusiastas quiseram reconhecê-lo na cena em questão. Ora, apesar da brincadeira de dar tiros perto do pé de um dançarino, é evidente que se trata de uma festinha familiar, e nunca de um *saloon*. A sala de baile familiar e o *saloon*, mesmo quando são contíguas, o que é raro, nunca se confundem.

Além do mais, em *The Great Train Robbery* não há cowboys e o papel dos cavalos é puramente acidental, o que é suficiente para retirar as pretensões históricas que quiseram lhe atribuir.

Para completar a argumentação: basta lembrar que, se o lado western da fita tivesse sido tão notado na época, tê-lo-iam acentuado na grande série de filmes feitos logo depois para usufruir o sucesso do primeiro, pelo próprio Porter ou por seus imitadores, e nada indica que isso tenha

acontecido com *The Little Train Robbery*, *Great Bank Robbery*, *Little Bank Robbery*, *Bold Bank Robbery* etc. etc. etc.

O público de imigrantes continuou durante alguns anos a apreciar, em filmes sempre de menos de trezentos metros, as comédias, os dramas e as aventuras, e como ancestral desse último gênero, além das outras razões já sugeridas, *The Great Train Robbery* encontra as razões da sua glória.

Foi a partir de 1906-7, quando o prodigioso desenvolvimento dos Nickel Odeon começou a conquistar para o cinema toda a massa popular americana, que nasceram Broncho Billy e o western cinematográfico. Nunca assisti a nenhuma fita de Broncho Billy, mas faço a afirmação porque se trata de história. Existe, porém, a história objetiva e a subjetiva. Para mim o western deve ter realmente nascido com a primeira fita em que aparece a seguinte cena: na rua principal de uma cidade do *Far West* chega um cowboy a cavalo. Ele para na frente de uma casa com varanda, desmonta, amarra com gestos calmos o cavalo num dos troncos espetados no chão ou no próprio corrimão de madeira do alpendre e se dirige lentamente através da porta móvel para o interior do *saloon*...

Naturalmente o estilo western existiu antes do cinema. Estou convencido de que a história real das velhas civilizações europeias se desenvolveu largamente num estilo próximo ao do chamado “filme de arte”, e que a história da construção da América moderna durante o século XIX foi feita num estilo western. As lutas pela conquista do Texas, a febre do ouro, a conquista do território através das grandes planícies, a organização dos meios de transportes, a diligência, o trem, o telégrafo, a guerra civil, as grandes criações de gado, o complemento da ocupação do território pelo massacre dos índios, tudo é western, tudo, antes do aparecimento do cinema, já estava estilizado pelo folclore, pelo mito, pela literatura. Quando no começo do século nasceu o cinema, a América, que já estava contando para si própria sua história recente, não tardou em lançar mão do novo meio de contar histórias. Como nessa mesma ocasião ela se tornava a primeira produtora de ferro e de carvão do mundo, logo começou, e não

cessou mais, de contar para todo o mundo a sua história, cinematograficamente, e em estilo western.

A América é o único país do mundo, seguido de longe pela Rússia, que conseguiu transpor para o cinema de forma consistente e contínua o seu nascimento como nação. O cinema parece ter chegado tarde demais para ser utilizado nas velhas civilizações como expressão de suas epopeias. O *Napoleão* de Gance é um fenômeno isolado, e as qualidades da *Marseillaise* de Renoir não são as que ele visava. Quando Pietro Germi quis retratar um episódio da unificação italiana depois da queda do Reino das Duas Sicílias, acabou realizando um western insólito.

Mas acentuei tanto a importância do western de tipo histórico que ia deixando na sombra a *horse opera* propriamente dita. Foi por intermédio dessa sobretudo que se espalharam os mitos e que eles foram adotados em toda parte numa mistura de nomes de ficção, da história e de artistas: Broncho Billy, Bill Hickok, Rio Jim, Tom Mix, Jesse e Frank James, Ken Maynard, Hoot Gibson, Buck Jones, Wyatt Earp, Eddie Polo, Tim McCoy, Tom Tyler, Roy Rogers, Cisco Kid, John Ringo, Buffalo Bill. E a ópera de cavalo continua sendo a ópera do pobre, das crianças, e de muita gente mais, de boa parte do mundo.

[1955]

# Sessenta anos de cinema

Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa e figura central do movimento internacional de arquivos de filmes, adquiriu um prestígio particular como realizador de exposições dedicadas ao cinema em Bruxelas e Belgrado. A ele também se deve o Museu de Cinema, que durante anos esteve instalado na avenida de Messine. Atualmente, o Museu encontra-se sem locais apropriados, o que é motivo de escândalo em Paris.

Para festejar o sexagésimo aniversário das primeiras exposições públicas do aparelho dos irmãos Lumière, o Museu de Arte Moderna de Paris<sup>1</sup> encarregou Henri Langlois de organizar uma grande exposição que se intitulou — 60 Ans de Cinéma: 300 Années de Cinématographie. Se bem que visitada por algumas dezenas de milhares de pessoas, a exposição parisiense era erudita e seu catálogo, um livro de duzentas páginas, tornou-se um documento valioso nas bibliotecas especializadas. Os ingleses que refizeram em Londres a exposição decidiram intensificar ao máximo o seu apelo popular. O objetivo foi plenamente atingido, pois cerca de 400 mil pessoas pagaram seis *shillings* para visitá-la e o catálogo, uma *plaquette* de trinta páginas variadas e vivas, foi reeditado várias vezes.<sup>2</sup>

Organizou a exposição londrina o jornal *The Observer* com a colaboração do British Film Institute e da Cinémathèque Française. Não é a primeira vez que o prestigioso órgão liberal toma iniciativas culturais desta natureza. Ainda no ano passado realizou uma exposição sobre

Diaghilev que obteve imenso sucesso, e seu diretor, o imaginativo e audacioso Richard Buckle, tornou-se célebre nos meios artísticos de Londres. Crítico de dança, diretor da revista *Ballet* e autor reputado de livros sobre Diaghilev, dificilmente se poderia encontrar alguém mais capacitado para montar uma exposição dedicada ao grande animador dos balés russos.

Richard Buckle aceitou a incumbência de realizar também a exposição Sessenta Anos de Cinema e cercou-se de um grupo de mais de vinte colaboradores. *The Observer* pôs à sua disposição meios consideráveis, cerca de 60 mil libras. Amplas construções temporárias foram levantadas em pleno Trafalgar Square, ao lado da National Gallery, compreendendo dezoito salas de exposição e um cinema *antigo* para projeção de filmes clássicos.

O interesse da exposição foi grande e seu sucesso ultrapassou todas as expectativas, porém ficou evidente que o cinema não era para Buckle um terreno sólido como o balé. O princípio, excelente, das duas exposições foi o mesmo: oferecer ao público possibilidades de cultura, mas apresentar tudo de tal forma que as pessoas, instruindo-se ou não, se divirtam. Tudo indica que na exposição Diaghilev o princípio foi plenamente realizado, ao passo que na do cinema, Buckle substituiu a formação cinematográfica coerente que não possui por um insinuante, inteligente e irresponsável amadorismo.

A escolha, quase sempre arbitrária, dos artistas para decorar as salas recaiu muitas vezes em jovens talentosos que, não tendo pelo cinema nenhum interesse particular, se limitaram a uma afirmação artística pessoal. Em segundo plano, a matéria cinematográfica a que deveriam servir. Esse defeito, lamentável sobretudo na grande sala dedicada ao cinema americano posterior a 1927, manifesta-se desde o hall de entrada, onde grandes figuras esculpidas por Astrid Zidower ilustram o tema da invasão de um estúdio cinematográfico por anjos. A ideia foi curiosa mas



sua realização transformou-se numa variação poética gratuita sem relação com o assunto da exposição.

As primeiras salas foram entregues a Lotte Reiniger, a pioneira alemã dos filmes de silhuetas, e aqui o acerto da escolha foi total. No vestíbulo esperam-nos os profetas, desde o poeta Lucrécio, que há 2 mil anos descreveu o fenômeno da persistência das imagens na retina, até Plateau, que no século XIX produziu com o Fenaquitiscópio a imagem em movimento. Este e outros aparelhos, Estroboscópio, Zootrópio etc., enchem, ao lado das lanternas mágicas, sombras chinesas, javanesas e *Karagos* turcos, a sala seguinte, a mais bela de todas. Enquanto se apreciam as vitrinas circulares nas quais funcionam os aparelhos de jogos visuais, ouve-se um concerto ininterrupto de caixinhas de música.

Ao lado da artística e espetacular, o cinema tem uma linhagem científica e a sala a ela consagrada é dominada pelos pássaros esculpidos de Marey, que, acionados, recompõem harmoniosamente os movimentos do voo. Mas já numa pequena tela disposta num canto, o trem dos Lumière não para nunca de chegar. Pediu-se a Roy Hobdell que pintasse figuras em *trompe-l'oeil* e estilo rococó para ilustrar a sala Méliès. Pena perdida, pois o Museu e a Exposição de Paris já haviam largamente demonstrado que Méliès se ilustra admiravelmente a si próprio e que o melhor *décor* para recebê-lo é o constituído por fotografias ampliadas de seus filmes. Mas nem sempre as ampliações fotográficas são uma solução, e a presença nas paredes de uma escada de largos painéis de cenas de *Nascimento de uma nação* e de *Intolerância* não dá ao público uma ideia mesmo sumária da posição ocupada por D. W. Griffith na história do cinema.

Chegamos a um momento importantíssimo para a história do cinema, a década dos anos 1920, e para este período em Hollywood foi dedicada uma grande sala circular cujas paredes foram totalmente cobertas por uma gigantesca fotomontagem. Desta vez, o decorador David Evans utilizou material estritamente cinematográfico, retratos de atores e de ambientes de suas residências em Beverly Hills. O catálogo informa que o cinema se

transformou num grande negócio baseado no *star system* e com efeito lá estão os atores magnificamente distribuídos através das paredes. A fotomontagem procura ainda recriar um pouco da atmosfera mitológica que cercava os astros e estrelas na lendária extravagância dos *twenties*. Tudo isso é justificado historicamente e oferece boas oportunidades para acentuar o lado divertido de uma exposição. Mas a ausência total de qualquer perspectiva cultural e, portanto, crítica empobrece irremediavelmente o esforço que se limita a estimular a nostalgia saudosista dos mais velhos ou a curiosidade pelo exotismo dos mais jovens. Citemos para exemplificar o caso de Erich von Stroheim. Evidentemente, lá está ele no painel e em primeiro plano. A única ambição dos organizadores da exposição é sugerir ao público de hoje a impressão que causava no de trinta anos atrás um nome e uma personalidade manipulados pela máquina de publicidade dos grandes estúdios. Não há nenhuma indicação a respeito da contribuição e do combate de Stroheim para a expressão cinematográfica. Não foi feita nenhuma espécie de tentativa para dizer ao visitante que naquele tempo, em Hollywood, Stroheim realizou um filme chamado *Greed*. A única personalidade da fotomontagem que é retomada no correr da exposição é a mais fácil, porque mais popular: Chaplin.

O mal-entendido que provoca a visão de Hollywood no tempo do cinema mudo é agravado pela seriedade da sala seguinte em que, para apresentar o Filme como Arte, são reunidos o cinema expressionista alemão, a grande época do cinema russo, a vanguarda francesa e as escolas nórdicas. Para ilustrar a contribuição de Eisenstein, um jogo de fotografias de todas as tomadas do massacre nas escadarias de Odessa é mecânica e sucessivamente apresentado e, mais tarde, o espectador poderá ver a sequência projetada na tela.

Quando o visitante ainda está absorvido na contemplação de imagens do cinema mudo, como por exemplo, a face da Joana D'Arc, de Dreyer, ouve ao longe, indistintamente, um ruído estranho. O visitante já está ao

pé da porta de entrada de uma nova sala, e compreende então, subitamente, que findou a época do cinema mudo. Espera-o um largo corredor mergulhado numa semipenumbra e dominado por um gigantesco painel que evoca os arranha-céus de Nova York, e onde, sentado em bancos de madeira, ouve a voz de Al Jolson cantando em *The Jazz Singer* ou dizendo na sua voz fanhosa a frase famosa: “*You ain’t heard nothing yet, folks, listen to this*” [Vocês ainda não ouviram nada, ouçam isso]. Esta passagem do mudo para o falado foi o maior achado do talento de Buckle. Daí por diante os pontos mais altos da exposição já foram vistos. Já disse o que fizeram da sala do cinema americano posterior a 1927. O material fotográfico do cinema francês mais recente foi valorizado pelo bom gosto extremo das decorações de Jean Hugo e o catálogo informa que “Renoir e Vigo são provavelmente os mais completos artistas que já trabalharam em cinema”. A ampliação quase ao tamanho natural de uma rua das docas de Londres tende a reduzir o moderno cinema inglês ao documentário, o que, evidentemente, é por demais sumário.

A exposição que começara com as silhuetas dos precursores conclui-se com um teatro de sombras vivas, do qual o visitante, antes de ser espectador, será o ator inconsciente.

Não sei se o meu comentário deixou claro que, apesar de todas as restrições que podem e devem ser feitas, a exposição do *The Observer* foi um acontecimento extremamente importante para a cultura cinematográfica. O pequeno cinema anexo onde eram projetados os filmes clássicos lotou durante vários meses. Centenas de milhares de pessoas tiveram a oportunidade de tomada de consciência histórica do cinema. E dessas, alguns milhares ingressaram no quadro de associados do British Film Institute, a Cinemateca Britânica.

[1956]

---

1. Musée d’Art Moderne (Ville de Paris). Les Presses Artistiques.

2. *The Observer Film Exhibition: Sixty Years of Cinema*. Pall Mall East, Trafalgar Square, London S.W.

# Relatório da Film Library

Na correspondência de Ezra Pound<sup>1</sup> encontram-se várias cartas escritas em 1916-7 para uma moça inglesa que se preparava para seguir a carreira literária. Alguns anos mais tarde o nome de Iris Barry começou a se tornar conhecido, porém como autora de um livro sobre cinema.<sup>2</sup> No intervalo Iris Barry criara a London Film Society, marco inicial do admirável movimento inglês que culminou na instituição do National Film Archive e do British Film Institute. Hoje Iris Barry reside na França e ocupa o cargo de presidente-fundador da Federação Internacional dos Arquivos do Filme.

Foi entretanto nos Estados Unidos que Iris Barry deu sua maior contribuição à cultura cinematográfica, como primeiro conservador da Museum of Modern Art Film Library, de Nova York. Uma publicação recente<sup>3</sup> evoca a história da instituição central do movimento cultural de cinema na América. Aliás, a ação da Film Library ultrapassou as fronteiras nacionais e exerceu uma influência profunda em vários pontos do mundo.

A fundação da Film Library data de 1935. Antes de mais nada procurou-se estabelecer com os produtores uma norma de relações que garantisse a inviolabilidade dos interesses comerciais ligados ao cinema. A paixão sincera e desinteressada que a Film Library pôs no trabalho de preservação de um material que os próprios donos consideravam frequentemente como velharia sem interesse tornou possível um acordo, aceito de início pela Paramount e pela Metro e depois pelas outras companhias. A Film Library

foi autorizada a promover exposições de caráter educativo e cultural e dessa forma pôde chamar a atenção e provocar colaborações no trabalho de procura e preservação de filmes antigos. A ação desenvolvida durante os quatro primeiros anos foi providencial. Sem ela teriam sido perdidos para sempre filmes essenciais para os estudos cinematográficos, realizados de 1896 a 1918. Basta lembrar que entre eles encontravam-se as obras primitivas de D. W. Griffith e Mack Sennett, além de coleções fundamentais de Thomas H. Ince, Edwin S. Porter e do próprio Méliès, cujos filmes tinham desaparecido quase completamente na França. Graças ao apoio da Fundação Rockefeller, em menos de cinco anos foram depositados na Film Library cerca de 5 milhões de metros de película, isto é, mais ou menos 15 mil rolos de filme, aos quais logo se acrescentaram mais de 700 mil metros de filmes produzidos pela Companhia Edison. O trabalho desenvolvido por Iris Barry e seus companheiros de 1935 a 1939 não poderia ter sido adiado. Muitos filmes de importância fundamental, como alguns produzidos por Griffith em plena maturidade artística, foram encontrados em armários de estoques abandonados, em porões e sótãos, e mesmo já na lata de lixo. Iris Barry escreveu com razão que essas peças, às vezes de valor histórico e artístico único, foram salvas do limbo.

Entrementes, graças em parte ao exemplo de Nova York, cinematecas haviam surgido em Londres, Paris, Berlim e Milão. Em fins de 1939 a Film Library convocou o primeiro congresso internacional de cinematecas, no qual foi criada a Federação Internacional de Arquivos de Filmes, a FIAF, cuja ação se exerce hoje por todo o mundo.

O intercâmbio com as cinematecas estrangeiras e vultosas doações, como as de Douglas Fairbanks, Douglas Fairbanks Jr., William S. Hart, Gloria Swanson, Collen Moore, Richard Barthelmess e muitos outros, rapidamente duplicaram o acervo inicial da Film Library. Completada essa fase inicial de salvamento dos velhos filmes, colocou-se o problema de preservá-los de forma duradoura. Como é sabido a base de nitrato dos velhos filmes condena-os a inelutável decomposição química; antes que

isso aconteça é preciso proceder à tiragem de novas cópias. A invenção da película em acetato assegurou uma vida mais longa às cópias; finalmente há quatro anos o aperfeiçoamento desta técnica, dando ao filme uma base de triacetato, abriu novas perspectivas: uma cópia conservada nas necessárias condições de temperatura e umidade poderá ter assegurada sua estabilidade cerca de quatrocentos anos. Contando novamente com o apoio da Fundação Rockefeller, a Film Library já encetou o trabalho de passagem das antigas cópias para novo celuloide; para ter uma ideia das proporções gigantescas do trabalho, basta lembrar que somente os filmes da Biograph, parte mínima do acervo, custarão cerca de 100 mil dólares. É de se esperar que a principal cinemateca do país mais rico do mundo não encontre obstáculos intransponíveis para levar a cabo sua tarefa, a fim de que não se repita o acontecimento decepcionante de um passado recente. Em 1940, a Film Library recebeu a coleção completa do *Pathé Newsreel* desde 1910, mais de 3 milhões de metros, e seis anos depois foi obrigada a devolver a doação porque os meios de que dispunha não lhe permitiam continuar a assumir a responsabilidade de cuidar de tão importante material histórico.

O esforço da Film Library na preservação dos velhos filmes já seria suficiente para lhe dar um renome internacional imperecível, mas o trabalho de difusão de cultura cinematográfica realizado através dos programas circulantes de filmes clássicos é igualmente impressionante. Em 1935 só havia na América um curso de cinema de nível universitário. Hoje existem cerca de 75, além das centenas de cursos de apreciação cinematográfica que funcionam nas escolas secundárias, e de clubes criados nas cidades onde não existe uma instituição escolar para enquadrar o movimento de cultura cinematográfica. De acordo com uma pesquisa de Cecile Starr publicada recentemente na *The Saturday Review*, a criação de mais de 80% desses focos de cultura cinematográfica foi possível graças aos programas circulantes da Film Library.

O alastramento do movimento cultural criou um *mercado* para os filmes antigos e naturalmente surgiram logo interesses em explorá-los comercialmente. Essa situação trouxe dificuldades para a Film Library, pois a tendência de alguns produtores foi a de impedir que certos filmes continuassem a circular culturalmente, a fim de utilizar, comercialmente, o interesse que estavam suscitando. Mas por outro lado os produtores entenderam que o valor comercial, aliás muito relativo, do velho filme só ressuscita quando floresce a cultura cinematográfica, o que os leva a uma atitude compreensiva para com o trabalho de liderança da Film Library.

Os progressos da televisão aguçaram o problema da utilização comercial de velhos filmes. Algumas importantes companhias cinematográficas começaram a vender em bloco para agências da TV toda a produção anterior a 1948. A Film Library trabalha atualmente para estabelecer com os novos proprietários legais dos filmes um acordo semelhante ao que a indústria cinematográfica aceitara em 1936. Esta última compreende cada vez melhor o papel da Film Library. No prefácio do *Report* sobre as atividades da Film Library o sr. Eric Johnston escreve: “Sabemos o quanto a Film Library realizou durante esses anos, compreendemos o que seu contínuo progresso pode significar para a arte e a indústria. Penso que, em certo sentido, a Film Library é um tributo ao gênio científico e criador de homens e mulheres que devotam suas vidas ao progresso do cinema”.

Um dos maiores acontecimentos culturais do século XX foi o cinema americano. Preservando-o para a posteridade a Film Library realiza uma missão tão nobre quanto a dos colecionadores da Renascença.

[1957]

- 
1. *The Letters of Ezra Pound*, org. de D. D. Paige. Londres: Faber and Faber, 1951.
  2. *Let's Go to the Movies*. Londres: Payson and Clarke, 1926.
  3. Richard Griffith, *A Report on the Film Library: Bulletin*, v. XXIV, n. 1. Nova York: The Museum of Modern Art, 1956.



# Jubileu da United Artists

O primeiro grande cronista do cinema foi Terry Ramsaye, que reuniu nos dois volumes de *A Million And One Nights*<sup>1</sup> um manancial de informações preciosas a respeito dos primeiros trinta anos do cinema norte-americano. Relatando a luta, em 1910, dos produtores independentes contra o truste cinematográfico de então, Ramsaye sublinha a importância histórica da manobra de Carl Laemmle contra seus adversários da Biograph, tomando-lhes a atriz Florence Lawrence. Ela era uma *star*, mas a indústria cinematográfica não tomara ainda consciência desse fenômeno sociológico. O nome dos artistas não era sequer mencionado no letreiro de apresentação das fitas, e a celebridade espontânea de Florence Lawrence fora adquirida com uma denominação inventada pelo público, *The Biograph Girl*. Os efeitos comerciais da proeza de Laemmle fizeram-se sentir imediatamente, e a Biograph tratou de escolher quanto antes outra *girl*, Mary Pickford, a qual por sua vez logo seria atraída para a órbita dos “independentes”. Comentando essas primeiras disputas em torno de atrizes, Ramsaye escreve: “Essa medida foi o início do *star system*. Daí por diante, os astros e estrelas tornaram-se cada vez mais importantes nos negócios, da tela — como peões nas mãos dos produtores-distribuidores metidos no jogo da indústria cinematográfica. Cerca de dez anos haviam de transcorrer antes que os próprios peões aprendessem a jogar por si, com a formação da United Artists...”.

A ideia de colocar os filmes sob o controle comercial dos artistas surgira no último ano da Primeira Guerra Mundial durante a campanha da venda de bônus do “empréstimo da liberdade”. Os nomes mais célebres do cinema americano tiveram uma participação decisiva nesse movimento patriótico, e alguns se familiarizaram com os altos círculos da Casa Branca. Mary Pickford narra em suas memórias que havia momentos embaraçosos como por exemplo quando Marie Dressier contava anedotas picantes ao presidente Woodrow Wilson, que a ouvia austero e gelado, ou a ocasião em que a mesma atriz tropeçou e caiu com toda a sua corpulência por cima do frágil e enfermo secretário [ministro] da Marinha, Franklin Delano Roosevelt. É provável que a gorda *gaffeuse* e boa atriz Marie Dressier tenha deixado de ser convocada para esses encontros oficiais e publicitários cujas principais figuras eram Charles Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford. O trio não se limitou a percorrer o território americano vendendo bônus ou a comparecer às reuniões mundanas organizadas pelas altas personalidades de Washington. Aproveitavam também para conversar sobre negócios e planejar o futuro, particularmente quando se encontravam na companhia de William G. McAdoo, genro do presidente Wilson e secretário [ministro] da Fazenda, e na do seu assessor, o brilhante organizador Oscar Price. O acordo entre a gente de Hollywood e a de Washington estabelecia-se na base de interesses recíprocos. Para Mary Pickford e seus amigos, a participação em seus negócios de personalidades de primeiro plano na vida nacional era uma grande cartada; e estes últimos sentiam maior atração por uma iniciativa privada — o cinema — então em pleno desenvolvimento do que pelo prosseguimento de uma carreira política. Quando, em 1919, Chaplin, Griffith, Mary Pickford e Douglas Fairbanks fundaram a United Artists, encontramos à testa da nova empresa os nomes de McAdoo e Price.

Ao espalhar-se a notícia de que os mais proeminentes diretores e artistas de Hollywood pretendiam doravante não só produzir mas ainda distribuir as suas fitas, houve um grande choque na indústria. “Bem”, comentou o

chefe da então *Metro Pictures Corporation*, “os loucos tomaram conta do hospício.” Na realidade, dos *quatro grandes*, o único que retrospectivamente merece a classificação seria Griffith, nutrindo a ilusão, semelhante à de Balzac, de transformar-se num magnata. Seus companheiros revelaram-se comerciantes avisados, e até uma época muito recente, há três ou quatro anos, Chaplin e Mary Pickford possuíam juntos a maior parte das ações da companhia.

Não cabe pormenorizar aqui os quarenta anos de vida da *United Artists*. As películas dos quatro fundadores, que produziam cada qual por sua conta, evidentemente não eram em número suficiente para alimentar a rede de distribuição da firma; e por outro lado, como as grandes companhias dispunham de canais próprios para difundir os seus produtos, a *United* transformou-se no principal escoadouro dos independentes. Esta categoria que tem sido o sal da terra na indústria cinematográfica americana, presta-se a muitos mal-entendidos. Na verdade os *independentes*, no sentido de oposição às forças que em dado momento controlam o cinema, manifestam-se como tal durante um tempo sempre curto. Desde o momento em que começam a florescer, entram automaticamente em composição com os adversários da véspera. Logo encontraremos a *United Artists* como satélite das cinco ou seis companhias que dominaram o cinema americano durante algumas décadas. O sistema de oligopólio, como dizem os economistas modernos, que presidiu à concentração da indústria do cinema nos Estados Unidos, permitia uma certa margem de luta, e foi dentro desse esquema que a *United Artists* desenrolou suas atividades. Não sendo produtora, sofreu muito menos do que as suas colegas com a subordinação ao capital bancário. Na realidade, assumiu papel de banco quando resolveu financiar os *independentes* cujos filmes distribuía. Escapando à condição industrial que leva necessariamente à estandardização, e pouco interferindo na liberdade dos produtores a ela ligados, a *United* sempre esteve em condições de oferecer ao mercado uma variedade e qualidade de produtos em grau superior ao de

suas poderosas rivais tomadas isoladamente. A feição peculiar da firma obrigava-a a manter uma política mais liberal do que as suas congêneres, e a ligar-se eventualmente a focos de rebeldia (como em dado momento a Walt Disney) os quais, por seu intermédio, acabavam ingressando na grande corrente industrial do cinema. A grande crise que de dez anos para cá abalou as bases tradicionais do cinema na América e provocou um florescimento de *independentes* em proporções inéditas favoreceu a United Artists, que atualmente está associada a mais de setenta companhias produtoras.

Na medida, certamente modesta, em que o propósito original do grupo “Artistas Unidos” foi criar uma espécie de cooperativa de artistas capaz de assegurar a reversão dos lucros das obras aos seus principais criadores, a iniciativa foi tão utópica quanto, num período anterior, a pretensão dos inventores e cinegrafistas de *trustificar* o cinema. Chaplin e Mary Pickford, para só citar os nomes mais constantes na história da United Artists, nunca foram líderes corporativos dos artistas criadores e intérpretes, mas capitães de indústria na produção e grandes acionistas no comércio da exibição. Quando recebiam seus dividendos, incluíam-se neles os resultados dos seus esforços artísticos pessoais, mas igualmente o lucro oriundo do trabalho criador ou interpretativo de outrem, este último numa proporção sempre crescente. Nem podia ser de outro modo. No contexto americano, a única maneira capaz de assegurar liberdade e permanência de expressão à maior figura artística do cinema, Charles Chaplin, foi permitir que ele se transformasse não no magnata dos sonhos megalomaníacos de Griffith, mas num sólido capitalista.

A ideia de administrar a empresa com quadros distintos dos habituais, isto é, evitando o poderio e o custo dos grandes *managers*, foi outro aspecto da United Artists que não vingou. Foi rápida a passagem pela direção dos antigos colaboradores do presidente Wilson, logo substituídos sucessivamente por homens como Hiram Abrams ou Joseph Schenck, da raça dos grandes gerentes da indústria cinematográfica. A tese célebre de

[James] Burnham a respeito do poder crescente dos gerentes na sociedade industrial americana encontra no cinema brilhantes ilustrações. Porém, no campo desta indústria de entretenimento, por motivos que não vem ao caso esmiuçar, as personalidades executivas foram sendo recrutadas cada vez mais entre homens de lei do que nos meios de formação puramente industrial ou comercial. A equipe à qual Chaplin e Mary Pickford entregaram num primeiro tempo o controle e em seguida as próprias ações da companhia é composta sobretudo de advogados que são hoje praticamente os donos da United Artists.

Poder-se-ia objetar que cuidei pouco de arte nesta evocação a propósito dos quarenta anos da United Artists. As obras de valor ligadas ao nome da firma são abundantes, mas sempre, seja qual for o momento de sua história, de uma grande heterogeneidade. A respeito da Metro, da Columbia ou da Warner, dentro de um período definido, seria possível indicar alguns traços, se não estéticos, pelo menos característicos das produções de cada uma dessas companhias, mas a própria natureza da United impossibilita qualquer análise desse tipo. A qualidade e a extrema diversidade do que houve de melhor em sua distribuição ficam de certo modo simbolizadas pela primeira contribuição de Griffith, Chaplin e Fairbanks, respectivamente *Lírio partido*, *A opinião pública* e *Sua Majestade o americano*.

De *A General* de Buster Keaton a *O morro dos Ventos Uivantes*, de *No tempo das diligências* a *Matar ou morrer*, de *Fantasma camarada* a *O rio*, é possível estabelecer com os filmes da United um magnífico repertório. Mas o maior título de glória da companhia, artístico e também comercial, foi o de ter condicionado a eclosão de *Em busca do ouro* e *Luzes da cidade*.

[1959]

# O tio Oscar

Ligo pouco para os prêmios anuais da Academia de Hollywood. Se outro dia fiquei até de madrugada na frente da TV, foi porque sou, como qualquer um, envolvido e constrangido pelo mundo.

Como milhões de contemporâneos, eu sabia que Marlon Brando seria um dos escolhidos e recusaria o prêmio. Esperava perfidamente algum alimento para minha birra contra o cinema estrangeiro.

É sabido que a implicância, como o ódio, não constrói. De maneira que, logo após o discurso da índia, fui dormir frustrado e descontente com as horas perdidas.

Se sou indiferente ao prêmio, o seu nome, Oscar, há muito tempo me intriga por uma curiosa série de circunstâncias.

A história ou a lenda, como veremos, é conhecida.

Em 1927 quando o prêmio foi criado, uma secretária da comissão organizadora, Mrs. Mathieson, teria exclamado ao ver o modelo da estatueta: “Mas é a cara do tio Oscar”, e teria sido assim o batismo.

Lá por 1950, Richard Griffith, conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova York, estava preparando uma importante retrospectiva dos premiados da Academia. Pretendia editar na ocasião um belo catálogo que incluía material histórico a respeito da criação do prêmio, e achou que seria curioso publicar uma fotografia de época do tio

de Mrs. Mathieson. O projeto não vingou mas Griffith me contou um dia os resultados.

Localizou Mrs. Mathieson em Chicago, mas ela nunca teve tio, só tias em grande número e todas solteiras. Griffith tinha um lado maníaco, uma espécie de obsessão por coisas sem muita importância. Ou talvez não. Eu o vi anotando as passagens de um filme em que apareciam moscas. De qualquer maneira, ele se empenhou a fundo para resolver o mistério do tio Oscar.

Fez o levantamento de todos que tiveram algo que ver com o prêmio em 1927. Sua mulher e sua secretária não fizeram praticamente outra coisa durante alguns meses senão escrever para dezenas de pessoas que eram em seguida eventualmente entrevistadas.

O enigma permaneceu insolúvel; Richard Griffith enviou uma última circular aos órgãos corporativos da indústria e renunciou.

O tio Oscar reapareceu na minha vida alguns anos depois, em Cannes. André Bazin me anunciou que uma das curiosidades frívolas, segundo ele, do Festival seria a presença do homem que deu seu nome ao prêmio. Ele teria imigrado para a Europa há muito tempo e se chamaria não Mathieson mas Oscar Matersohn. Estava velho e vigoroso e era dono de um restaurante em Monte Carlo.

Alguns jornais falaram dele mas o tio Oscar acabou não aparecendo nas solenidades. Não fiquei até o fim do Festival e mais tarde fiz perguntas a Bazin. A respeito de Oscar ele informou que se tratava provavelmente de uma tentativa de repetir a farsa que tinha tido tanto sucesso no Festival anterior, quando alguns jovens jornalistas sussurraram a respeito da presença de Greta Garbo na Côte D'Azur. Durante uma semana uma senhora de véu negro foi constantemente assediada e fotografada pelos jornalistas estrangeiros até o dia em que foi revelado que ela tinha sido contratada para o papel num bairro alegre de Marselha.

Tio Oscar ainda surgiu uma vez, na Bahia. No Mercado Modelo havia um árabe, Chalub, vendedor de quinquilharias turísticas e amigo de Jorge

Amado e Walter da Silveira. Eu comprei muito boizinho e pavão na tenda de Chalub e um dia, provocado por Walter, ele nos falou de Oscar: um americano que foi *big* em Hollywood, que deu seu nome ao prêmio mais importante da América e que, por motivos obscuros, viera morar na Bahia logo depois da Revolução de 1930. Chalub era discreto mas aparentemente o americano cuidava de contrabando. Insisti em conhecê-lo e depois de muitas dificuldades o árabe me apresentou numa venda um homem vermelho, de uns sessenta anos e sotaque carregado.

Confirmou que tinha vivido em Hollywood, deu respostas evasivas quanto ao prêmio e quando soube que Walter da Silveira e eu éramos críticos de cinema nos olhou com complacência e disse uma frase que se transformou para mim num dogma: “As fitas são sempre mais interessantes do que as críticas”.

Ainda tentamos revê-lo, mas Chalub também tinha uma vida complicada, acabou assassinado, e Oscar eclipsou-se novamente.

Há algumas semanas, no Rio, conversava-se sobre umbanda a propósito de um documentário que está para ser feito e alguém contou a descoberta, nas imediações do Jardim Botânico, de um terreiro animado por um velho norte-americano.

Quando eu ouvi falar em Tenda do Tio Oscar me perguntei fascinado: “Seria possível?”. Pois pelo jeito é. O umbandista ianque viveu em Hollywood, na Côte D’Azur e na Bahia, além de um período na Índia que não estava no programa.

De qualquer maneira, é um belo assunto. Não sou tão inimigo assim da influência estrangeira. Me agrada ver o prêmio da Academia de Hollywood metamorfoseado por vias tortuosas num documentário brasileiro.

[1973]



# O cinema no século

*Vocês estão falando na ressurreição do cinema. Ressurreição implica na ideia de morte. O que morreu?*

Klaus Danielsohn (debate na TV suíça em outubro de 1970)

Lumière, Paris, dezembro de 1895.

A gente pensa que esse ponto de história é pacífico, mas em cada aniversário a polêmica renasce: onde e quando nasceu o cinema?

Desta vez, a América do Norte tomou uma posição quase oficial. O título do álbum editado pela United States Information Agency em 1893, ano em que Edison filmou um espirro do ator de variedades Fred Ott.

O jeito é evitar uma discussão sem fim e de pouco interesse. Seria melhor perguntar quando nasceu o público cinematográfico. A resposta exige nova pergunta a respeito de quantas gerações já viram cinema, e caímos assim no centro do assunto.

Os melhores exemplos são os familiares. Cada vez que alguém falava de uma fita ao meu avô, invariavelmente respondia que já tinha visto. Começava ele a adquirir a reputação de fanático de cinema, até que se esclareceu a significação do “já vi”. Fora uma vez ao cinema para saber do que se tratava, considerou-se satisfeito e nunca mais voltou.

Meu pai devia ser um espectador distraído, pois entraram para o anedotário familiar as perguntas que fazia durante a projeção. Os

programas eram duplos. Às vezes, ele se interessava por um ator, em geral cômico, e se queixava porque o ator tardava em reaparecer na tela. É que já estávamos na segunda fita.

Não sei se meus filhos eventuais e netos naturais são fãs de cinema. Mas é inútil pesquisar, pois já ficou claro que não pertencço a uma dinastia de espectadores. Eu próprio nunca fui fã.

O abandono da família não me fará, porém, renunciar aos exemplos pessoais. Houve um tempo em que eu ganhava a vida fazendo conferências no interior de São Paulo. De uma feita, em Piracicaba ou Araraquara, preciso verificar, a primeira fila estava parcialmente ocupada por pessoas de idade heterogênea e com ar de pertencerem todos à mesma família. Naquela época, eu ainda nutria ilusões a respeito da eficácia dos panoramas históricos amplos e ordenados. E era nessa linha que minha fala se desenvolvia. Sempre procurei eleger algumas caras do público ouvinte e a elas me dirigir mais especialmente. Assim foi que, naquela noite, escolhi o grupo que despertara minha atenção.

Cada momento da minha exposição encontrou entre eles verdadeiros interlocutores, tal a presteza com que reagiam aos comentários e informações. Até 1920, dialoguei com um velho espigado. Depois, foi a vez de uma senhora bem quarentona, a pele esticada pela fatura. Quando cheguei aos anos 1950, o interlocutor era um jovem. O velho tinha ao lado uma velha, a matrona um homem maduro e o rapaz, uma jovem. Terminada a conferência, vieram conversar. Houve reciprocidade de simpatia e no dia seguinte almocei com eles.

Eram três casais e três gerações da mesma família, morando todos num casarão térreo, de cujos fundos vinha o berreiro da quarta geração, dois bebês gêmeos e frenéticos. Fiquei fascinado por aquela dinastia de espectadores cinematográficos animados e falantes. Aos dezessete ou dezoito anos, o velho começara a frequentar as salas cariocas da avenida Central, inauguradas pouco antes de 1910. A iniciação da filha se dera em São Paulo, na Sala Vermelha do Odeon, Rosário e Paramount. Já a do

neto, em pequenas salas do interior. Os três foram fãs completos: arregimentavam os amigos, liam revistas, colecionavam retratos. O quadro do namoro e do noivado era o cinema. Casados, continuavam arrastando o cônjuge para as salas escuras. Cada qual defendeu arduamente o seu cinema, quer dizer, o tempo em que assistia a filmes três ou quatro vezes por semana. Experimentaram em seguida o colapso desse interesse, o velho antes dos quarenta anos, a filha em torno dos trinta, e o neto não muito depois dos vinte.

Confirmava o grupo o que eu aprendera com as estatísticas: a média do público cinematográfico tornara-se cada vez mais jovem. Foi o que me levou a observar com mais atenção o espectador adulto habitual, e constatar até que ponto ele é um ser desvivido. O almoço com a dinastia de espectadores me proporcionou, pois, variada reflexão, mas a principal só me ocorreu mais tarde.

Contemporâneo das três primeiras gerações cinematográficas, eu alimentava a ideia de assistir a um processo em pleno desenvolvimento, isto é, imaginava que surgiriam outras gerações. Levou algum tempo para compreender que aquelas três gerações foram únicas: não há e nem haverá uma quarta. Nenhuma tradição dinástica fará com que os gêmeos chorões, hoje com seus catorze ou quinze anos, sejam células de um público, no sentido em que o bisavô, a avó e o pai o foram.

A transformação que ocorreu na natureza do filme foi de tal monta que sua raiz precisa ser procurada no componente fundamental do fenômeno cinematográfico: o público. Aquele público que se constituiu de início na América do Norte durante os primeiros anos do século, que adquiriu significação e fisionomia própria, viveu quarenta anos e se decompôs entre os anos 1950 e 1960.

O núcleo da audiência americana de filmes era proletário. A anexação da pequena, média e grande burguesia foi progressiva, mas de tal forma acelerada que vinte anos depois já se encontrava estruturada a massa imensa e coerente que fez do cinema um dos dados imediatamente

reconhecíveis da fisionomia do século. Em qualquer estudo, não tanto a respeito de filmes mas em torno do acontecimento cinematográfico, o modelo que sempre se impõe é o americano. Foi nos Estados Unidos que tudo ocorreu de forma mais sistemática, coerente, harmoniosa, em última análise. Durante décadas, o cinema soube assegurar a fidelidade da massa consumidora de seus produtos contra tremendos desafios provindos das mais inesperadas direções. Quando se tornou maciça a utilização do automóvel, o fim de semana — até então o momento de concentração do consumo cinematográfico — passou a ser a ocasião propícia ao lazer motorizado. O espetáculo esportivo, particularmente o beisebol, também invadiu o sábado e o domingo. Sair de casa para distração não conduzia mais necessariamente ao cinema.

Comprometendo ainda mais a função e posição dos fabricantes de filmes, surgiram fortes motivos para as pessoas saírem menos de casa. A Lei Seca fazia com que se bebesse nos lares. E, para completar, surgiu um poderoso instrumento de retenção doméstica, o rádio. Foi esse o rival mais sério, pois sua função de canalizar uma grande variedade de sentimentos e informações o aproximava dos filmes, apesar de exclusivamente auditivo. Já apontava no horizonte o desafio que o cinema seria incapaz de enfrentar. É em todo caso notável sua imperturbável solidez até o advento da televisão. Os melhores exemplos da vitalidade do filme se concentram nos anos de crise posteriores ao craque de 1929.

Descontadas ou atenuadas as peculiaridades americanas, o delineamento proposto para o fenômeno cinematográfico nos Estados Unidos é válido para os outros países. No resto do mundo, aliás — excetuadas algumas tonalidades japonesas, russas e hindus —, a necessidade de consumir filmes será fundamentalmente alimentada pelo centro americano.

Examinando o Ocidente europeu e a área enorme que mais tarde procurara alcançar a imagem unificada de si própria como Terceiro Mundo, assistiremos ao mesmo nascimento do público cinematográfico, ao

seu desenvolvimento em três gerações, até a culminância na irreversível diáspora que abre a era da televisão.

Os primeiros historiadores do cinema escreviam com a emoção de contemporâneos do nascimento de uma nova arte. Não somos propriamente testemunhas de sua morte, mas assistimos ao fim da conjuntura que a condicionou. Estamos na situação privilegiada de espectadores e personagens de um encerramento. Houve nascimento, desenvolvimento e morte de um cinema e seu público. Temos diante de nós um ciclo já vivido, que se submete de forma mais cômoda ao exame acadêmico do que os fenômenos ainda vivos. O cadáver é imponente e indefeso.

Muito daquilo que o cinema morto pretendeu ser não foi. Nunca possuiu o poder industrial que se lhe atribuiu. A posição de segunda ou terceira indústria americana foi um dos múltiplos mitos que despertou. Na melhor época, seus investimentos lhe asseguravam apenas um honrado quadragésimo posto, depois da indústria de bebidas ou de instrumentos de música. Também lhe foi emprestado um poder que nunca possuiu, de suscitar e mobilizar opiniões ou de orientar comportamentos. Global e tradicionalmente o cinema permaneceu um registro retardado de opiniões e comportamentos há muito cristalizados na vida social. Nesse ponto, somos levados a negar a qualificação que lhe era mais cara: a de expressão característica do nosso século. Na realidade, se o século XIX adentrou-se com tanta desenvoltura no nosso foi porque pôde contar com o instrumental cinematográfico. Todo um universo de valores e sentimentos secretados pela burguesia e há muito por ela repudiados readquiriu um inesperado vigor e assegurou invólucros modernos ao velho conformismo.

Resta ao cinema que acabou — além das obras de arte que suportou no sentido duplo de suporte e tolerância — ter significado a extensão da revolução industrial ao campo do entretenimento, o único, nos países adiantados, que ainda permanecia artesanal na primeira década do século. Fabricação de diversão em massa e para a massa, sua exportação para as

nações menos ou subdesenvolvidas, eis a função histórica do velho cinema. Certamente, ele representou um papel no anestesiamiento colonial do resto do mundo, empreendido pela Europa e prolongado pela América do Norte.

Enterrado um cinema, resta examinar o outro, que não deve ser confundido com as aparições do fantasma do morto. E o cinema ainda sem gerações de público, e cabe aqui conjeturar sobre sua natureza e destino. Tudo leva um espírito moderno a se entusiasmar pela produção cinematográfica contemporânea. Nunca se conheceu na proporção atual tanta qualidade, variedade e liberdade. Desapareceu a barreira que separava o velho cinema das expressões literárias e artísticas de seu tempo. Cada vez mais em todo o mundo se produz bom cinema, inclusive entre nós. Tem-se a impressão de que o cinema se libertou ou está se libertando das amarras que o constroem. Há no ar uma sensação de vitória próxima. O cinema seria uma das provas de que o progresso não só é possível mas se encarna diante de nós.

Essa euforia só teria justificação se os filmes atuais estivessem vinculados a uma quarta geração de espectadores, a que se dissolveu, que não chegou a existir. A noção de vitória ou progresso só tem sentido quando projetada numa linha contínua de acontecimentos. Já verificamos que não é esse o caso, pois a linha cinematográfica foi quebrada de forma definitiva em seus fundamentos, os filmes atuais não se libertaram de nada e não progrediram em relação a coisa alguma, simplesmente porque eles não possuem sistemas de referência que lhes sejam próprios. Constituem, de fato, um outro fenômeno e, como tal, precisam ser analisados e compreendidos.

Nessa nova luz, tudo muda. O que o cinema atual tem de bom deriva da sua progressiva desimportância como fenômeno social. Se, em alguns países, filmes políticos agudíssimos são produzidos e exibidos, é porque isso não mais importa. A mesma reflexão se aplica às audaciosas proposições morais em curso ou à irrupção da linguagem experimental. Se o terreno escolhido fosse o da televisão, tudo importaria a ponto de não acontecer.

Organismos privados e públicos ainda protestam e censuram fitas, mas é porque cumprem à risca a missão de confundir o ontem e o hoje.

Devemos atentar criticamente sobretudo para um dos aspectos mais simpáticos do fenômeno cinematográfico em nosso tempo: a crescente viabilidade de se fazer cinema nos países secundários. As possibilidades aumentam na razão direta da diminuição da importância social do cinema. Não se trata de conquista sobre forças adversas. A ocupação do terreno torna-se possível devido ao seu paulatino esvaziamento pelas forças em questão, que se transferem voluntariamente para o novo terreno que conta: a televisão.

Não há nada que condene necessariamente o novo fenômeno cinematográfico a permanecer uma florescência adubada pela impotência. Seu marco é o zero: não existe propriamente, ainda, no sentido em que o outro existiu.

Cabe a ele descobrir sua função, suscitar e organizar seus espectadores, em suma, inventar-se. O mecanismo de autoinvenção exige a criação de um sistema próprio de referências e vocabulário. As expressões “independente”, “underground”, “marginal” etc. etc. não são um bom sinal. O cinema dependente morreu, o *ground* ruiu, esvaziou-se o texto que delimita a margem.

Por outro lado, não é obrigatório um novo fenômeno cinematográfico que — em seu terreno próprio — possua a consistência daquele que morreu. Pode ocorrer que o terreno que lhe cabe se transforme numa indiferenciada terra de ninguém, habitada por vagos alguéns.

Contudo, poderia acontecer que, durante os últimos trinta anos que restam ao século, o novo fenômeno cinematográfico participasse, mesmo modestamente, do pesado encargo que espera a humanidade: fazer do terceiro milênio da era cristã algo menos absurdo e bestial do que foram os dois primeiros, com suas classes e guerras.

[1970]

## Posfácio

*Bernard Eisenschitz\**

Conheci o nome de P. E. Salès Gomès — ortografado assim, à francesa — graças a um dos primeiríssimos livros de cinema de que ouvi falar. Seu *Jean Vigo*, lançado em 1957, que li alguns anos depois, é um desses livros que definem uma concepção de cinema, mais que isso. Trata de genealogia, de continuidades familiares, de uma história secreta da França — a dos movimentos revolucionários e anarquistas — e também, é claro, de cinema, da forma mais concreta que há. O livro conta como um homem, Jean Vigo, pensou o cinema e seus filmes, encontrou maneiras para realizá-los, inventou-os com meios bem concretos e impôs sua feitura com a ajuda dos amigos. Seu trabalho deparou-se com a incompreensão, a censura, foi proibido (*Zero em comportamento*), alterado, mutilado (*Atalante*). Esses filmes existiam, contudo, e também conquistavam novos adeptos. Teimavam em existir, o autor os descrevia com precisão, deles dava uma ideia quase tangível. Eu devia ter assistido, de Vigo, apenas a *Zero em comportamento*: seus quatro filmes, numa época em que não havia cinema, televisão nem gravação em vídeo, não eram nada — mesmo em Paris, onde éramos, no entanto, espectadores privilegiados. Depois disso raras vezes experimentei, ao ler um livro de história do cinema, tamanha sensação de descoberta, de resposta a tantas perguntas que decerto ainda nem me fazia.



O autor eu não conhecia, como diz tão bem Dita Parlo no programa de Jacques Rozier sobre Jean Vigo. Levou tempo até eu saber quem era Paulo Emílio Sales Gomes — conhecer sua formação política de extrema esquerda, por exemplo, que o levara a ouvir falar de Jean Vigo, o filho do anarquista Almereyda —, até ele ser mencionado na conversa com Luce Vigo, filha de Jean, até nosso amigo Jacques de Bonis tentar achar o livro sobre Almereyda (ainda hoje inédito em francês) e dar sentido a essa genealogia. A pessoa de Sales Gomes foi aos poucos tomando forma para mim, inclusive suas feições, que por muito tempo desconheci apesar da tentação de buscá-las no Google.

A oportunidade de ler uma coletânea de entrevistas (*Paulo Emílio Sales Gomes: Encontros*) e o trabalho de Adilson Mendes (*Trajatória de Paulo Emílio*) representou uma etapa preparatória para a descoberta desta coletânea de artigos, que abrange três décadas, de 1940 a 1970. Os mais antigos foram escritos quando ele tinha 24 anos e voltava de seu primeiro exílio/estada em Paris. Os últimos, poucos anos antes de sua morte, datam de um momento em que julgou necessário fazer um balanço do que ele chama de “o cinema no século” — e, simultaneamente, na sua vida. Lá pelo meio da jornada, há um momento especialmente marcante, por sua produtividade e pelo que revela de sua postura. Crítico de *O Estado de S. Paulo* a partir de 1956, ao retornar da segunda temporada francesa (*a de Jean Vigo*), tem-se a impressão de que, além de relatar o que há de novo no cinema — Fellini, por exemplo —, ele quer dar aos leitores uma visão mais ampla de sua história através de crônicas sobre Eisenstein, Chaplin, Renoir, Griffith, escolas nacionais... Sob a aparência de textos de circunstância, encontram-se os elementos constitutivos de um método, de uma abordagem, de um olhar.

Escrevendo no Brasil mas sendo um viajante, um poliglota, um “cidadão do mundo”, Paulo Emílio sente necessidade de uma

documentação de que não dispõe. Escrever os livros sobre Vigo e Almercyda tornou-o exigente, como se notará em seu trabalho a respeito de Humberto Mauro, o pioneiro do cinema brasileiro. Ver os filmes, obrigação primeira do comentador, não basta. Ele lê, portanto, com voracidade, tudo o que se publicou. Não se contentando, porém, em organizar o material numa espécie de crônica, faz dele uma crítica implícita e o reestrutura.

Pois tudo depende de qual história se quer contar. De modo que em dezembro de 1957 e janeiro de 1958, durante seis semanas, Sales Gomes apresenta S. M. Eisenstein a seus leitores. O fio condutor é o livro de Marie Seton, publicado em Londres em 1952, mas só há pouco lançado na França pela Seuil, na coleção Cinémathèque, a mesma do *Jean Vigo* (os dois volumes seriam os únicos da coleção, dirigida por Chris Marker). Falou-se muito mal do *Eisenstein* de Seton, de início porque não correspondia à visão conformista, de inspiração soviética e hagiográfica, do grande homem/grande artista; mais tarde, porque as interpretações biográficas da autora britânica de fato derivavam de um psicologismo simplista; por fim, porque as informações que trazia iam se mostrando ultrapassadas à medida que eram abertos os arquivos. À época, contudo, o livro era novidade que merecia destaque; ocorre que Sales Gomes — historiador antes de ser historiador de cinema — sabe transformá-lo numa leitura criativa. Ansiosa por chegar à “revelação” do gênio, Seton acumula, sem torná-los legíveis, detalhes sobre sua juventude: Paulo Emílio Ihes dá sentido, detecta os horrores da guerra civil nos meandros de uma frase em que mal se pode percebê-los; sabe reenquadrar a “idade dourada das vanguardas” soviéticas em seu contexto histórico, escrevendo — observa ele — num momento em que os próprios sobreviventes preferem minorar sua importância; destaca, por fim, a dificuldade de se escrever a história da União Soviética e a escassez de fontes seguras (menciona com ironia um depoimento de Fülöp-Miller publicado nos anos 1920, mas só traduzido no Brasil dez anos depois, dando assim a impressão de uma cultura

soviética dominada por tendências já de há muito sufocadas; ele mesmo pode acreditar que o grande dramaturgo Vsevolod Meyerhold, fuzilado em 1940, ainda sobrevive num longínquo gulag). Mas a pobreza de informações não exclui a reflexão. Sua cultura política permite que se espante com a ignorância e concisão de Seton em relação aos “anos negros” de Eisenstein, justamente os anos em que estivera mais próxima do cineasta. Os escritos de Merleau-Ponty (*Humanismo e terror*), ou Victor Serge, permitem que discuta esses anos 1930, que depreenda com muita clareza, da cronologia composta por Marie Seton, o contexto histórico e a trajetória intelectual do cineasta.

Seu procedimento é o mesmo em se tratando de Griffith. Preocupado em examinar todos os dados do cinema sobre este que é um de seus inventores, em considerar simultaneamente “linguagem, arte, indústria e expressão social”, ele parece ter lido tudo a seu respeito: Florey, Jeanne e Ford, Linda Arvidson, Lewis Jacobs, Eisenstein, Iris Barry, Griffith e Mayer, Terry Ramsaye. Relata as lendas com cautela, embora consciente de seu peso próprio. Confrontando a inspiração artística de Griffith com sua ideologia “conformista, hesitante e contraditória”, oferece raras precisões históricas e lembra a obsessão pela liberdade de expressão do cineasta, o qual se julgava vítima de uma campanha organizada contra *O nascimento de uma nação*, mas também produziu *Intolerância* para defender das acusações de racismo suscitadas pelo filme anterior.

A escrita de Paulo Emílio tem sempre uma intenção concreta. Trata-se, para ele, de permitir que os leitores confirmem suas declarações. Quando apresenta o movimento documentário britânico, é porque algumas cópias chegaram ao Brasil e são projetadas publicamente; a crônica sobre Griffith corresponde a programações do Museu de Arte Moderna do Rio etc. Ele abraça, em suma, todo o leque de questões com que se depara um historiador, um crítico, um programador e um cinematecário. Compreende-se que os quatro tenham sido, para ele, um só.

Dois nomes, recorrentemente citados, esclarecem esse ponto de vista. Durante sua segunda estada na França, ele conheceu e trabalhou com Henri Langlois, fundador e diretor da Cinémathèque Française, para o qual tentou restaurar *Atalante*; e seu quase contemporâneo André Bazin (morto em 1958, aos quarenta anos), crítico situado no cerne das reflexões e polêmicas sobre cinema durante o pós-guerra, vivo e atuante à época em que ele escreve. Partilha da concepção de ambos sobre o cinema enquanto arte autônoma, não sujeita a leis externas ou a outras artes, como queria a vanguarda. Dois interlocutores escolhidos com presciência.

Por fim, como se viu, Sales Gomes escreve resolutamente em primeira pessoa. Não hesita em mencionar suas lembranças, sua subjetividade, desde que façam sentido: é testemunha sem nostalgia desta história e desta arte. Escrevendo para um público brasileiro, menciona com frequência amigos brasileiros e franceses, lembranças de Paris e Londres do pré-guerra... Seu pensamento sobre o cinema não surgiu do nada. Também se detém, contudo, em seu próprio país: a resposta do público às suas palestras no interior, as diferentes reações de Rio e São Paulo à escola documentária britânica (assim como a incompreensão de John Grierson, que viera divulgá-la, para com este país que não conhece e não aprecia). Sempre paradoxos, jamais ideias prontas, que ele desmonta em umas poucas frases simples.

Entre os escritos aqui reunidos são mais raros os dos últimos anos de Paulo Emílio, o que está dentro de sua lógica: sua atividade de jornalista ou polemista passa agora para o segundo plano. Em sua luta em prol do cinema brasileiro e do cinema do futuro, o ensino de cinema e a criação de uma cinemateca nacional brasileira são ferramentas mais eficientes — deduzidas do espaço concedido ao olhar do público. É o que ele explica num importante texto de 1970, “O cinema no século”. Para ele, o cinema e sua história não datam da invenção técnica — objeto de fúteis polêmicas entre França e Estados Unidos —, e sim do surgimento do público cinematográfico, “componente fundamental do fenômeno

cinematográfico”. A essa história ele atribui o tempo da vida de um homem: três gerações. Estas “foram únicas: não há, nem haverá, uma quarta”. Ouvi de Serge Daney (1944-92), crítico francês de uma geração mais recente (a quarta, a da pós-história?), um comentário similar: na idade clássica do cinema, dizia ele, o importante era uma arte feita para — ou em sintonia com — um público, qualquer que ele fosse (os mal-entendidos permaneciam possíveis — caso de *A regra do jogo*, filme admirado por Paulo Emílio, na contracorrente de seu tempo —, mas não eram a norma). No final dos anos 1960, ocorre um distanciamento, um divórcio até: nem as obras testamentárias (Dreyer, Ford, Renoir) nem o cinema novo, que faz irrupção, têm uma relação fácil com o “ser-popular”. Ora, é por esse cinema que — nas palavras de Sales Gomes — “tudo leva um espírito moderno a se entusiasmar”. Longe do “fantasma” da morte do cinema, temos a aguda percepção de uma grande articulação histórica. Paulo Emílio parece dialogar assim, para além das décadas, com aqueles que o sucederam, com o Godard de *História(s) do cinema*: suas conclusões podem divergir, mas as questões que eles abraçam são as mesmas.

---

\* Tradução de Dorothée de Bruchard.

# Índice dos textos e publicações originais

## CHAPLIN, O MAIOR GÊNIO

### Singularidades chaplinianas

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 5 out. 1957.*

### Carlito em Ribeirão

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 11 jun. 1960.*

### Chaplin melhor pior

*Brasil, Urgente, São Paulo, n. 13, 9 jun. 1963.*

### Chapliniana na universidade

*Campus Boletim Informativo, Universidade de Brasília, setor de informações, ano 1, n. 9, abr. 1964.*

### Chaplin é cinema?

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 11 set. 1965.*

## MEPHISTOMÉLIÈS

### Atualidade de Georges Méliès

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 25 jul. 1959.*

### Formação de Georges Méliès

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 1 ago. 1959.*

### O feérico Mephistoméliès

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 8 ago. 1959.*

## D. W. GRIFFITH, A GRANDEZA

### D. W. Griffith

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 5 jul. 1958.*

### Nascimento de uma nação

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 12 jul. 1958.*

*Intolerância e serenidade*

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 19 jul. 1958.*

STROHEIM, REFÉM DO MITO

O mito, a obra e o homem

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 25 maio 1957.*

FORD INVULGAR

*The Long Voyage Home*

*Clima, São Paulo, n. 1, maio 1941.*

Tobacco Road

*Clima, São Paulo, n. 3, ago. 1941.*

EISENSTEIN ANO 60

O homem Eisenstein

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 7 dez. 1957.*

O pensamento de Eisenstein

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 14 dez. 1957.*

A formação de Eisenstein

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 4 jan. 1958.*

Eisenstein e a massa

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 11 jan. 1958.*

Eisenstein e a mística

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 18 jan. 1958.*

Eisenstein e o herói

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 25 jan. 1958.*

DISNEY IMPERDOÁVEL

Contra *Fantasia*

*Clima, São Paulo, n. 5, out. 1941.*

ORSON WELLES: AUTOR, PERSONAGEM E ATOR

*Citizen Kane*

*Clima, São Paulo, n. 7, dez. 1941.*

Orson Welles, o americano

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 15 fev. 1958.*

Charles Foster Kane

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 22 fev. 1958.*

A decepção de Orson Welles

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 1 mar. 1958.*

A arte de não mostrar

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 8 mar. 1958.*

A aventura brasileira

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 15 mar. 1958.  
Independência e dinheiro

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 22 mar. 1958.  
Posteridade e dinheiro

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 29 mar. 1958.  
Pessimismo e militância

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 12 abr. 1958.  
Orson Welles: *D. Quixote*

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 26 jul. 1958.  
Ainda o *Cidadão Kane*

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 25 out. 1958.  
Autor, personagem e ator

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 1 nov. 1958.

#### A HORA ESPANHOLA

A hora espanhola

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 20 jul. 1957.

#### SINGULARIDADE DO JAPÃO

Singularidade do Japão

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 3 ago. 1957.

Atualidade japonesa

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 10 ago. 1957.

Três mestres japoneses

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 17 ago. 1957.

#### A LIÇÃO INGLESA

A lição inglesa

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 19 abr. 1958.

A ideologia de Grierson

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 26 abr. 1958.

A ação de Grierson

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 3 maio 1958.

Um catálogo mineiro

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 6 jun. 1959.

#### A PROPÓSITO DE CINEMA ALEMÃO

Antes do cinema alemão

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 20 dez. 1958.

A propósito de cinema alemão

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 17 jan. 1959.

O injustiçado *Caligari*

O *Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 24 jan. 1959.



De *Caligari* a *Metrópolis*

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 31 jan. 1959.*

O CAMINHO DE FELLINI

O caminho de Fellini

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 20 out. 1956.*

Descoberta e comunicação

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 24 ago. 1957.*

As noites de Fellini

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 15 nov. 1958.*

Uma aventura religiosa?

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 22 nov. 1958.*

ROSSELLINI

O escândalo Rossellini

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 20 set. 1958.*

DE SICA

A solidão de *Umberto D*

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 14 maio 1957.*

Vittorio De Sica ou a transfiguração da mediocridade

*Senhor, São Paulo, v. 1, n. 3, maio 1959.*

ESPERANDO A ITÁLIA

Esperando a Itália

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 23 jul. 1960.*

Dannunzianismo e divismo

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 30 jul. 1960.*

Il generale della Rovere

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 13 ago. 1960.*

*Lo sceicco bianco*

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 20 ago. 1960.*

JEAN RENOIR

Renoir e a Frente Popular

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 24 maio 1958.*

Outra face de Jean Renoir

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 31 maio 1958.*

Espiritualidade e prazer

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 7 jun. 1958.*

O filho de Auguste Renoir

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 14 jun. 1958.*

## RENÉ CLAIR

René Clair e o amor

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 9 mar. 1957.*

René Clair e a amizade

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 9 ago. 1958.*

## NOVIDADES DA FRANÇA

Ante-estreias francesas

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 15 ago. 1959.*

Impressões cariocas

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 28 ago. 1959.*

Robert Bresson

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 5 set. 1959.*

Henri-Georges Clouzot

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 12 set. 1959.*

Primeiro contato

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 13 fev. 1960.*

A descoberta da cama

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 2 abr. 1960.*

Irresponsabilidade e política

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 9 abr. 1960.*

O católico Claude Chabrol

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 23 abr. 1960.*

Vida e paixão de Truffaut

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 30 abr. 1960.*

## HIROSHIMA MINHA DOR

A pele e a paz

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 7 maio 1960.*

Papel de Marguerite Duras

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 14 maio 1960.*

Amor e morte

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 4 jun. 1960.*

Esperando Hiroshima

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 25 jun. 1960.*

Não gostar de Hiroshima

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 2 jul. 1960.*

Hiroshima minha dor

*Brasil, Urgente, São Paulo, n. 10, 19 maio 1963.*

## O CINEMA NO SÉCULO

A ópera de cavalo e do pobre

*Revista de Cinema, Belo Horizonte, n. 15-17, jun./jul./ago. 1955.*

Sessenta anos de cinema

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 24 nov. 1956.*

Relatório da Film Library

*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 4 jan. 1957.*

Jubileu da United Artists

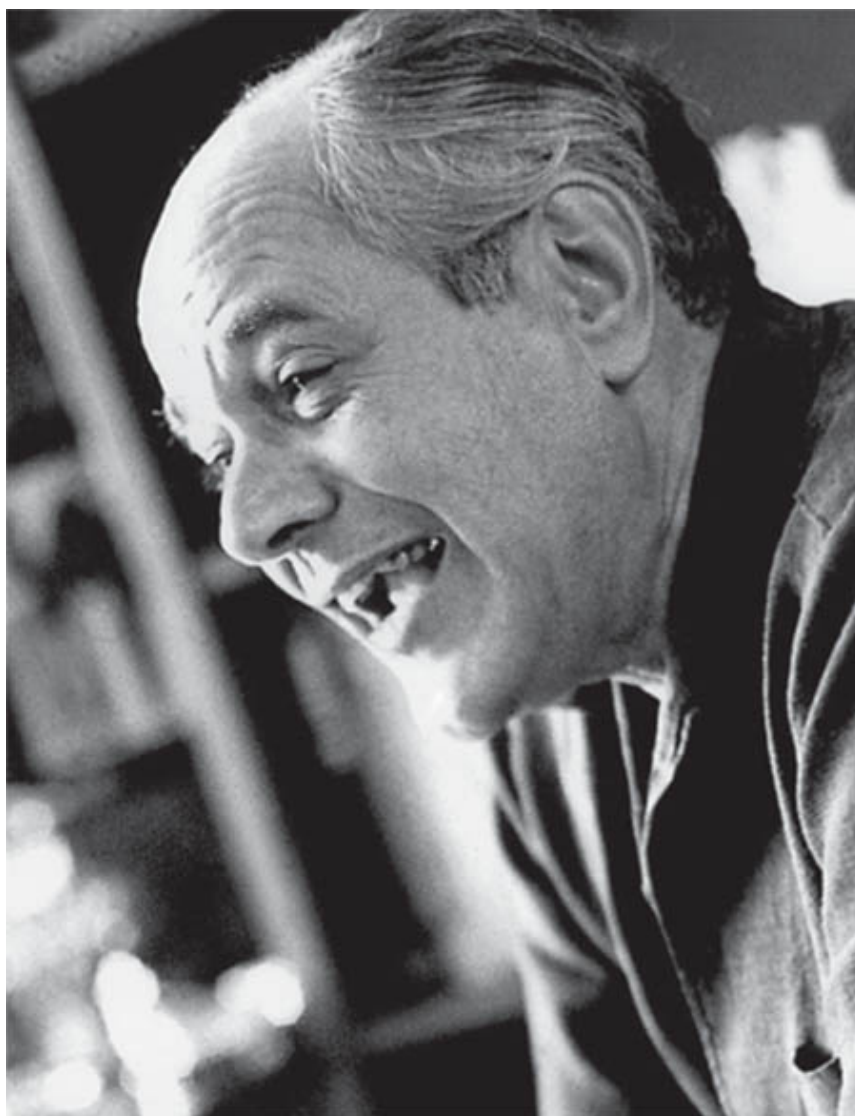
*O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 4 jul. 1959.*

O tio Oscar

*Jornal da Tarde, São Paulo, 12 abr. 1973, sob o título “Na trilha do tio Oscar (o do prêmio de Hollywood)”.*

O cinema no século

*Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 dez. 1970.*



ACERVO LYGIA FAGUNDES TELLES

Precoce militante político, historiador, crítico, fundador da Cinemateca Brasileira, professor, PAULO EMÍLIO SALES GOMES (1916-77) iniciou sua coluna de cinema no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* em outubro de 1956, publicando semanalmente até dezembro de 1965. Durante esse período consolidou sólida reputação de ensaísta, que atuou na formação intelectual de toda uma geração, aquela que iria lançar-se sob a bandeira do Cinema Novo.

Copyright © 2015 by Herdeiras de Paulo Emílio Sales Gomes

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Capa*

Elisa von Randow

*Foto de capa*

Arquivos de Roy Export Company Establishment. Digitalização: cortesia da Cineteca di Bologna

*Estabelecimento de texto e preparação*

Adilson Mendes

*Índice onomástico*

Luciano Marchiori

*Revisão*

Huendel Viana

Márcia Moura

ISBN 978-85-438-0328-9

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — sp

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)